

OI DIALOGOI

**Reti di relazioni tra studenti e
docenti di Conservatori e Università**

**Visioni, suggestioni, geometrie
del pensiero musicale**

2 (2025)

Oi DIALOGOI

Reti di relazioni tra studenti e docenti di Conservatori e Università

Visioni, suggestioni e geometrie del pensiero musicale.

Direzione Calogero Di Liberto

Direttore del Conservatorio “F.A. Bonporti” di Trento e Riva del Garda

Comitato scientifico

Margherita Anselmi, Sebastiano Beozzo, Bruno Dal Bon, Elena Di Marino, Federica Fortunato, Pier Alberto Porceddu Cilione, Carlo Serra, Lara Uras, Anna Vildera, Simone Zacchini

Comitato di redazione

Sebastiano Beozzo, Elena Di Marino, Federica Fortunato, Federico Goldin, Alessandro Lamberti, Elisabetta Melchiori Maria Paulon, David Petrouchev, Marina Rossi, Federico Giuseppe Rubino, Marianna Vidale, Anna Vildera

Segreteria di redazione

Alessandro Lamberti

Sede della rivista

Conservatorio “F. A. Bonporti” di Trento e Riva del Garda

via S. Giovanni Bosco, 4 TRENTO 38122



Immagine di copertina di Chiara Signorini Gremigni.

Mimesis Edizioni (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

Issn (online): 3035-1197

Isbn: 9791222326870

© 2025 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75

20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 21100089

Indice

5 Margherita Anselmi, *Presentazione*

Saggi brevi

- 11 Maria Paulon, *Mozart: espressività, dolore e morte. Analisi della Fantasia K 475*
- 33 Jacopo Caneva, *Le Sonate per pianoforte di Ludwig van Beethoven*
- 47 Federico Goldin, *La musica di Debussy tra Jankélévitch e Montale*
- 55 Elena Di Marino, *Verso la riscoperta di Vincenzo Gianferrari*
- 63 Marina Rossi, *Cries of London di Luciano Berio. Fonti reali, ipotetiche e immaginarie*
- 81 Elena Di Marino, Sebastiano Beozzo, *L'eredità classica nella canzone attraverso stili, tempi e spazi differenti*
- 89 Giulio Aldrighetti, Federico Giuseppe Rubino, *Studio Ghibli, tra musica e narrazione*
- 97 Anna Nicolussi, Eleonora Spanu, *Strumento di idillio e seduzione: l'arpa nella sua "epoca d'oro"*
- 109 Gianni Tamanini, *Apophenia, Qabalah e Micromodi*
- 127 Boris Savoldelli, *Voce creativa ed elettronica. Riflessioni sull'espressione vocale improvvisata e le nuove tecnologie*
- 133 Annalisa Mazzolari, *La "saggezza improvvisativa": un dialogo tra musica e filosofia*
- 145 Giuseppe Romeo, *Il come prima del cosa*
- 153 Leonardo Vaccari, Giovanna Michieletto, *Note di Filosofia: appunti di un viaggio di consulenza filosofica in Conservatorio*

Trame e visioni

- 175 Marianna Vidale, *«ICH WEIß ES NICHT», trasfigurazione di una donna*
- 185 Claudia Zanatta, Lucia Canali, *Quadri di un concerto*
- 187 Clara Frizzi, *Sogni e distruzioni*
- 199 Emma Fina, *Antinomia dell'esistenza: nero su bianco*
- 201 Joseph Buysse, *L'ombra di Orfeo*
- 203 Pietro Piffer, *Nina Simone*

Composizioni

- 207 Davide Baldo, *THINKIng and reTHINKIng* Esplorazioni sonore sul brano *Thinki* da *Mittwoch* da Licht di K. Stockhausen
- 217 Francesco Castellani, Canarini in Casa Seseman, *per flauto, clarinetto e sax*
- 219 Sebastiano de Salvo, Laguna *per ensemble*
- 221 Irene Metere, *Da un essenziale amore*
- 225 Andrea Ruocco, *Sérénité Sabara*

Multimedia

- 229 Marianna Vidale, *progetto marte*
- 231 Marianna Vidale, Sara Letizia Vidale, *Liturgia dell'anima*

Tesi

- 235 Silvia Rossignoli, *L'esplorazione multisensoriale*
- 237 Lucia Canali, *Armonie cromatiche. L'importanza del colore nella musica e nella poetica di Skrjabin*
- 239 Ruben Medici, *Il corpo del suono. Ritmo e strutturazione formale nell'opera di Igor Stravinskij (1914-1920)*
- 241 Margherita Bonadiman, *La creatività femminile nella musica per pianoforte*
- 243 Giulia Canalis, *L'inclusione è un coro a più voci*
- 245 Elisabetta Melchiori, *Le Cantigas de Santa María: storia, musica, arte. La musica medievale in una proposta didattica*
- 247 Sebastiano Beozzo, *La terra di nessuno. Un'opera sonora per un'orchestra ibrida*

Interviste

- 251 Leonardo Vaccari, *Intervista con Stefano Lorenzetti, Direttore del Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza*
- 265 Marianna Vidale, Inesa Baltatescu, *Dialoghi sul violino. Intervista a tre violinisti (Lorenza Borrani, Michelangelo Lentini, Giacomo Tesini)*
- 287 Autrici e autori di questo numero

Presentazione

Difficile davvero costruire un sentiero che contenga, mostri, legghi, faccia riflettere tanta eterogenea creatività, spesso contrassegnata dal genio, dalla profezia, dalla speranza, dalla curiosità, da un nuovo senso dell'umano vivere. Molto più profondamente di quanto si immagini, qui musica e poesia e pensiero si fondono: e gettano per noi un fascio di luce interessante sul mondo a venire, intuito da giovani menti. Queste fresche creatività non indietreggiano dinanzi al puro dolore senza scopo né forma (che anzi mostrano di conoscere a fondo, e descrivere in poche, lapidarie parole poetiche già intrise di possibilità di musica nuova: Marianna Vidale e i suoi testi per canzoni: quale varietà quale ispirazione! Clara e le sue poesie intrise di vita e tragedia, di natura e spirito; i *Racconti* di Emma Fina); conoscono l'ebbrezza del fare e del sognare comune, e la meraviglia della creazione a più e più mani, dagli esiti felicemente imprevedibili (l'incredibile progetto cinescopico marte; il viaggio nel mondo sinestetico di Zanatta e Canali, con tanto di produzione di *Quadri di una Esposizione*; la poesia e la musica pop indagate da fini e colti musicisti come Elena Di Marino e Sebastiano Beozzo; il sogno, la visione, i riscatti, l'affettività sconosciuta – in una parola il portato della musica nella nuova animazione dello Studio Ghibli, tematizzato da Giulio Aldrighetti e Federico Giuseppe Rubino; con Anna Nicolussi e Eleonora Spanu un tuffo nel misterioso mondo dell'Arpa quale strumento di sogno e seduzione).

Si infrangono qui antichi tabù (i filosofi-musicisti Leonardo Vaccari e Giovanna Michielotto, grandi, socratici suscitatori di domande, e di nuovi vocabolari, espressivi di connessioni mai indagate), talvolta allo scopo di restituire senso a nomi, miti e vicende archetipiche, che oggi parlano ancora, risignificando se stessi e il nostro mondo (Joseph Buysse e il suo originalissimo *Orfeo*: una riflessione contro la violenza di genere, anche questa opera a più mani, con il contributo di una Euridice dalla voce inconfondibile).

Così, l'indagine storico-analitica condotta con esemplare acribia (Maria Paulon e Jacopo Caneva, tanto magnificamente guidati da Lara Uras; nuove piste di ricerca come quella seguita da Elena Di Marino sulle tracce di Vincenzo Gianferrari e il complesso profilo estetico intorno a Debussy costruito da Federico Goldin) ha il pregio di vivere accanto a voli avveniristici sulle sensibilità emergenti: la ricerca di Giuseppe Romeo su presupposti dell'ascolto e nuove teorie

delle emozioni; e l'improvvisazione assunta quale esito finale di una postura etica da coltivare (Annalisa Mazzolari).

Le donne qui presenti: Lulu, Nina Simone. Poco importa se la seconda sia realmente esistita e la prima no: la *grazia* della lettura – che invito tutte e tutti ad assaporare – è tale che la cooperazione, l'ancestrale solidarietà tra lo spirito indagatore e l'oggetto di indagine ripara presto ciò che è infranto, e restituisce senso a vita e storia: così la *vera* Lulu secondo Marianna Vidale; così Nina Simone nell'appassionato, fluviale lavoro di Pietro Piffer.

Menzione particolare merita il lavoro di docenti, studiosi e artisti affermati, che generosamente offrono qui altro fuoco alla ricerca: Marina Rossi e il suo splendido lavoro su *Cries of London* di Berio, Boris Savoldelli con la sua riflessione su vocalità, improvvisazione ed elettronica, Gianni Tamanini immerso nel crocevia tra esoterismo, elettronica, linguaggi antichi e futuri.

Altra pagina di *Oi Dialogoi* sono le musiche originali, qui condivise in partitura e veicolate attraverso registrazioni dal vivo, nonché illustrate in pagine che arrivano anche alla densità di un saggio; creatività giovanile già matura e ben guidata che scrive e partecipa alla storia: in questo numero ad una significativa schiera di allievi del Prof. Cosimo Colazzo (Davide Baldo, Francesco Castellani, Sebastiano de Salvo, Irene Metere) si affianca Andrea Ruocco che apre a suggestioni extraeuropee.

Capitolo a parte, a suo modo amplissimo e qui attingibile attraverso breve abstract che ogni volta rinvia a uno specifico link, è quello delle tesi: tutte estremamente originali, documentano ognuna una tappa di percorso, un importante traguardo dalle molteplici facce. Scaturite da diversi percorsi di Conservatorio, le tesi sono testimonianza ben viva di vocazioni interessanti, diversissime: alcune si proiettano verso una sfaccettata applicazione didattica attraverso la storia (Margherita Bonadiman, Elisabetta Melchiori), l'attività corale (Giulia Canalis), la ricerca e la creatività multisensoriale (Silvia Rossignoli); altre indagano strutture e poetica del Novecento (Lucia Canali sulle armonie cromatiche in Skrjabin, Ruben Medici su un segmento del repertorio stravinskiano); una infine, partendo da un largo excursus storico e tecnico, approda ad un'opera originale dal tema drammaticamente attuale (*La terra di nessuno* di Sebastiano Beozzo).

E poi le interviste ad artisti, docenti e responsabili istituzionali: a Stefano Lorenzetti, direttore del Conservatorio di Vicenza in colloquio con Leonardo Vaccari, e a tre violinisti (Lorenza Borrani, Michelangelo Lentini, Giacomo Tesini) protagonisti di originali esperienze artistiche e qui sollecitati da Inesa Baltatescu e Marianna Vidale.

Non è da trascurare, anzi è nello spirito più originale di *Oi Dialogoi*, la mutua risonanza tra i tanti exempla di tale rigogliosa vita della mente e dello spirito, che passa per la via stretta della riflessione e dell'indagine, e sfocia sempre nella qualità dionisiaca dell'arte condivisa e vissuta.

Infine, o piuttosto all'inizio di ogni cosa, il ruolo ispirativo delle e dei docenti sempre presenti dietro le quinte, a fornire non solo consiglio tecnico e direzione di lavoro, ma anche e soprattutto civile e appassionato esempio, nel più autentico significato del verbo greco *didasko*.

Oi Dialogoi è una comunità nuova, insomma, che evoca il senso di altre *comunità di comunità*: una iniziativa il cui senso umano e autenticamente politico – destinato cioè, arendtianamente, allo spazio plurale abitato da una umanità varia e pensante – è prezioso dono di grande attualità.

Margherita Anselmi

Questo numero è dedicato ad Anna Vildera, collega e insegnante di rara sensibilità e dottrina, che della rivista Oi Dialogoi è stata fino all'ultimo competente curatrice.

Saggi brevi

Maria Paulon

Mozart: espressività, dolore e morte.
Analisi della Fantasia K 475

1. L'Illuminismo francese: Mozart lettore e frequentatore dei *philosophes*

I rapporti tra la famiglia Mozart e gli enciclopedisti risalgono al primo viaggio a Parigi del novembre 1763. Già negli appunti di Leopold del primo mese di soggiorno risultano nelle frequentazioni della famiglia, oltre a numerosi nobili e musicisti, Friedrich Melchior Grimm – uomo politico ma anche filosofo, intellettuale ed enciclopedista – Louise-Florence-Pétronille Tardieu d'Esclaves marchesa d'Épinay, sua amica e amante, e Claude-Adrien Helvétius – filosofo e scrittore – con la figlia e la moglie¹. A questi, negli appunti di viaggio del periodo 9 gennaio-10 aprile 1764 si aggiunge il nome di Étienne Noël Damilaville, illuminista, enciclopedista e corrispondente assiduo di Voltaire. Ammiratori del fanciullo prodigioso, costoro supportano la famiglia in vario modo: il 5 marzo 1764 appare su l'«*Avantcoureur*» una critica molto positiva su Wolfgang, attribuita a Grimm²; in vista del viaggio a Londra, è Helvétius, il 25 aprile 1764, a scrivere a Francis Hastings, consigliere privato del re, per raccomandare la famiglia Mozart³; lo stesso fa Grimm scrivendo il 13 dicembre al duca ereditario di Gotha⁴. Tornati i Mozart a Parigi nel maggio 1766 e diretti in estate a Ginevra, Grimm li raccomanda alla famiglia Cramer e a Pierre Michel Hennin⁵; la marchesa d'Épinay contatta Voltaire, che si trovava in un villaggio vicino a Ginevra, invitandolo ad ascoltare il prodigio⁶. Lo stesso Damilaville scrive per il medesimo motivo al filosofo, il quale successivamente riporterà ad entrambi di non essere riuscito a partecipare all'esibizione a causa di cattive condizioni di salute⁷. A stretto contatto con queste personalità, Wolfgang conosce presto le teorie degli illuministi

¹ Cfr. M. Murara (a cura di), *Mozart: le cronache: la biografia mozartiana in oltre duemila documenti dal 1756 al 1792*, Zecchini editore, Varese 2021, vol. I, pp. 65-67.

² Ivi, pp. 77-78.

³ Ivi, pp. 85-86.

⁴ Ivi, pp. 93-94.

⁵ Ivi, p. 161.

⁶ Ivi, p. 164.

⁷ Ivi, p. 175.

francesi, anche attraverso la mediazione del padre Leopold che si trova a Parigi con lui e che si occupa della sua educazione. I rapporti proseguono negli anni, soprattutto con Grimm e la marchesa d'Épinay, tanto che, in vista del ritorno di Wolfgang a Parigi nel 1778, i genitori si affidano a lui e nelle loro lettere egli viene presentato come una persona di fiducia, il «nostro migliore amico»⁸, «vecchio e sincero amico»⁹. Nella lettera del 5 febbraio 1778¹⁰, Leopold fornisce al figlio una serie di nominativi di personalità a cui rivolgersi in città e ai primi posti compaiono proprio Grimm e la marchesa d'Épinay; in un foglietto allegato probabilmente alla lettera del 9 febbraio (l'originale è perduto), egli amplia l'elenco, annoverando anche Helvétius, Diderot, D'Alembert e Voltaire¹¹. Nella corrispondenza con il marito durante il soggiorno parigino, Anna Maria Mozart riporta che Wolfgang passa quasi tutto il tempo fuori casa e spesso è ospite presso Grimm, ormai barone, e presso la marchesa d'Épinay¹²; frequentando questi ambienti, egli ha occasione di approfondire il dibattito intellettuale che si sviluppa in quegli anni in Francia, partecipando probabilmente anche alle discussioni. Testimonianza del frequente confronto con Grimm a proposito della musica è il *post scriptum* della lettera al padre del 5 aprile 1778: «Il barone Grimm e io manifestiamo spesso la nostra collera a proposito della musica locale, N.B. fra di noi, mentre in *publico* [sic] si grida *bravo*, *bravissimo* e si applaude finché le dita bruciano»¹³. Tale affermazione rientra nel dibattito riguardo il preferire la musica francese o quella italiana, nel quale Grimm si pone a favore della seconda in quanto potente nell'espressività ma anche vicina alla natura, al contrario della musica francese che rappresenta solamente elementi fantastici e per nulla verosimili. Nei mesi successivi e soprattutto dopo la morte della moglie, Leopold consiglia ripetutamente al figlio di fare completo affidamento su Grimm, come se fosse per lui un padre¹⁴. Le discussioni con Grimm e il suo circolo devono aver riguardato anche la professione e la condizione dei musicisti, se Wolfgang scrive al padre di aver rifiutato, con l'approvazione dei suddetti, la possibilità di svolgere l'incarico di organista a Versailles per sei mesi, ritenendo di «soccombere [...] e seppellire il proprio talento»¹⁵. Le occasioni di confronto aumentano quando Wolfgang, dopo la morte della madre, si trasferisce all'*hôtel d'Épinay*, dimora della marchesa e di Grimm. I rapporti tra i due si incrinano dopo pochi mesi: Wolfgang scrive al padre l'11 settembre 1778 «il *signor* Grimm è in grado di aiutare dei bambini, ma non degli adulti [...]. Se non ci fosse la *signora* d'Épinay, non resterei a casa sua»¹⁶. Nel mese successivo, egli lascia la città.

⁸ Lettera di Leopold Mozart alla moglie e al figlio, 12 aprile 1778, *ivi*, p. 858.

⁹ Lettera di Leopold al Conte von Spaur, 31 luglio 1778, *ivi*, p. 944.

¹⁰ Lettera di Leopold Mozart al figlio, 5 febbraio 1778, *ivi*, p. 776.

¹¹ Foglietto di appunti di Leopold Mozart, *ivi*, p. 783.

¹² Lettera di Anna Maria Mozart al marito, 5 aprile 1778, *ivi*, pp. 845-49.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Leopold parla di «fiducia filiale» nella lettera al figlio del 6 aprile 1778, in M. Murara (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart*, p. 849.

¹⁵ Lettera di Mozart al padre, 3 luglio 1778, *ivi*, p. 909.

¹⁶ Lettera di Mozart al padre, 11 settembre 1778, *ivi*, pp. 982-987.

1.1 La musica nella visione dei *philosophes*

Fra i temi sviluppati nell'ambito dell'Illuminismo francese rientra anche la musica; essa viene trattata dal punto di vista teorico, ma talvolta nei dibattiti appaiono anche voci di compositori quali Gluck e Rameau. La musica è diffusamente considerata “dominio delle passioni”, dei sentimenti, dell'irrazionale, capace di smuovere gli animi e sconvolgerli; in un'epoca dove si persegue in ogni campo la conoscenza razionale, lo studio della musica viene giustificato in quanto essa è intesa come imitazione della natura, da un lato, o fattore fisico-acustico, dall'altro. Si cerca dunque di approcciarsi a questa disciplina con metodo scientifico e spesso i *philosophes*, per garantire affidabilità e veridicità alle loro tesi, ricorrono a dimostrazioni esperienziali¹⁷. Altro fattore a sostegno della musica è la sua universalità come linguaggio: travalicando le barriere linguistiche, giunge direttamente al cuore e diventa così il veicolo più forte di sentimenti e passioni¹⁸, rispondendo perfettamente alla necessità illuministica di comunicare a tutta l'umanità.

Si sviluppa una *querelle* sulla superiorità tra melodia e armonia, riflesso delle due visioni della musica e della necessità o meno di una sua dipendenza dalla parola. Da un lato si riconosce il dominio della melodia, in quanto “naturale” e originaria imitazione dei suoni naturali tramite la voce: è l'unica “vera bellezza”, in grado di trasmettere un insegnamento, di conferire la maggiore espressività, di possedere il «dominio del cuore»¹⁹ e creare gradevolezza. Dimostra d'Alembert “con l'esperienza” che nella maggior parte dei casi è proprio la melodia «la fonte principale di piacere per l'orecchio»²⁰. Il motivo, idea principale di un'aria e costituito di melodia, è anche ciò che mostra il “genio musicale”: il suo accompagnamento e l'elaborazione armonica rivelano l'abilità artistica del compositore, ma solo il motivo stesso – ossia la melodia – ne possono far apparire il “genio”, l'ispirazione superiore e l'unicità di un compositore²¹. Sull'altro fronte, Rameau sostiene l'armonia in quanto fondata su rapporti intervallari regolati da leggi matematiche e, dunque, scientifiche; tesi appoggiata anche da Diderot, che riconosce proprio negli intervalli la fonte del piacere musicale²². Contrario alla teoria che limita alla melodia, per il legame con la parola, la capacità di effondere le passioni, Rameau rivendica tale primato all'armonia: la successione degli

¹⁷ D'Alembert nella voce *Fondamentale* dell'*Encyclopédie* scrive: «Concluderemo dunque che l'esperienza è del tutto contraria all'opinione che combattiamo; eppure ammettendo i grandi effetti raggiungibili alcune volte dell'armonia, riconosciamo nella maggior parte dei casi la melodia come la fonte principale di piacere per l'orecchio»; in E. Fubini (a cura di), *L'Illuminismo francese e la musica*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 2007, p. 139. Diderot, in *Principes généraux d'acoustique*, riporta: «L'esperienza viene a sostegno delle mie idee»; ivi, p. 236.

¹⁸ S.v. *Poema lirico*, ivi, p. 163.

¹⁹ J.J. Rousseau, s.v. *Musica*, ivi, p. 151.

²⁰ J.B. Le Rond d'Alembert, s. v. *Fondamentale*, ivi, p. 139.

²¹ Cfr. F. M. Grimm, s.v. *Motivo*, ivi, pp. 144-149.

²² Cfr. D. Diderot, *Principes généraux d'acoustique*, ivi, pp. 235-236.

accordi è derivata dalla natura e quindi altrettanto valida, «ci sono accordi tristi, languidi, teneri, piacevoli, gai, bizzarri; c'è poi ancora tutta una serie di accordi per esprimere le passioni stesse»²³.

Da entrambi gli schieramenti appare la ricerca di una musica che sia gradevole all'orecchio e naturale; emozionalità e passioni sono fondamentali, ma devono rimanere sempre nella dimensione del piacevole: «L'oggetto delle arti che commuovono l'animo non è soltanto l'emozione, ma il piacere che le accompagna. Non basta quindi che l'emozione sia forte, bisogna che sia piacevole»²⁴. Gradevolezza e gusto sono alla base dell'estetica musicale al punto che in loro favore, se necessario, va applicato un controllo delle emozioni sacrificando la veridicità dell'imitazione²⁵. Da queste teorie si svilupperà nel corso del secolo un nuovo stile, definito “galante”.

2. Da un'istruzione galante ad una nuova sensibilità

La formazione musicale mozartiana avviene passando attraverso stimoli diversi, spaziando dal tardo barocco al “nuovo stile”, quello galante: da un lato, dunque, l'ambiente musicale salisburghese e dall'altro i compositori incontrati durante i viaggi in Europa. Leopold Mozart, avvezzo al mondo di corte pur non amandolo, sa che all'epoca l'unico futuro possibile di un musicista è quello dato da un impiego presso una corte e dunque forma Wolfgang nello stile galante e cortese a tutto tondo. Wolfgang assimila gli stilemi galanti, che rimarranno a lungo la base dei suoi componimenti, ma si sente limitato; non è lo stile in sé a provocargli insofferenza, quanto l'ambiente a cui esso è destinato: egli non sopporta l'idea di comporre per il gusto del pubblico di corte né il fatto che i nobili non riconoscano la sua “superiorità di talento”, ma lo ritengano inferiore per mestiere ed estrazione sociale.

Le *tournées* europee intraprese da bambino mostrano a Mozart una vita non alle dipendenze di un sovrano e con la possibilità di riscuotere successo grazie al proprio talento. È una vita simile a questa che egli aspira ad ottenere lasciando la corte di Salisburgo. Vuole essere un musicista indipendente, famoso e riconosciuto dal pubblico viennese così da tenere spesso concerti e pubblicare opere con la sovvenzione di privati, senza dover sottostare ad un'autorità. Per alcuni anni il successo gli arride e l'alta società di Vienna sovvenziona le sue accademie e pubblicazioni di musiche; persino l'imperatore pare riconoscere il suo talento, partecipando al finanziamento del *Ratto dal serraglio*. Questa nuo-

²³ J.P. Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, ivi, p. 228.

²⁴ J.F. Marmontel, *Essai sur les revolutions de la Musique en France*, ivi, p. 268.

²⁵ M.P.G. de Chabanon in *Observations sur la musique et sur la Métaphysique de l'art* riporta che alla prima rappresentazione dell'*Orfeo* di Gluck l'attore «mise troppa verità nel grido straziante [...]: se ne accorse e lo addolcì. Si può dire che egli era uscito dalla sua arte per mettersi a completa disposizione della natura, l'istinto del gusto lo respinse facendolo rientrare nei suoi limiti naturali. L'imitazione perse in verità, ma divenne più musicale e fu più gradita»; ivi, pp. 280-281.

va vita influenza anche lo stile musicale: Mozart riesce a sviluppare un nuovo gusto, senza tuttavia disattendere l'originaria istruzione. Gli elementi che Norbert Elias chiama *flusso della conoscenza* e *flusso della fantasia* vengono ora fusi, combinando inventiva e spontaneità con la conoscenza della musica e del pubblico²⁶. Tuttavia, anche a Vienna egli incontra delle resistenze ed è costretto talvolta a "sottomettersi" al gusto del pubblico²⁷ per la necessità di guadagnare. Scrive Alfred Einstein a proposito dei concerti per pianoforte e orchestra K 482 e K 488: «danno l'impressione che egli percepisse di essere andato troppo oltre, di aver preteso troppo dai viennesi, di aver superato i confini di ciò che è "sociale"»²⁸. Aggiunge Elias:

L'11 dicembre 1784 completò un concerto in fa maggiore (KV 459) [...]. Era per la maggior parte un'opera orientata sui gusti del pubblico, per mostrare bravura ed ostentati virtuosismi. Tuttavia, quasi nauseato per aver sottomesso la sua capacità creativa a poteri più alti, come per ribellarsi, due mesi più tardi compose un concerto per pianoforte del tutto diverso, quello in re minore (KV 466).²⁹

Nella lettera al padre del 28 dicembre 1782, Mozart descrive i tre concerti K 413, K 414 e K 415 come «una via di mezzo fra il troppo difficile e il troppo facile»³⁰: da un lato potevano essere compresi facilmente ed erano piacevoli all'ascolto, dall'altro contenevano sviluppi stilistici più nascosti, tali che «*solo gli intenditori* possono trovarvi soddisfazione»³¹. Egli quindi crea qualcosa che sia dilettevole e incontri i gusti del pubblico, ma anche più profondo e personale. Dunque, il trasferimento a Vienna comporta uno sviluppo dello stile mozartiano verso nuovi orizzonti, possibile grazie alla sua nuova condizione di musicista "libero", ma anche frutto della conoscenza di nuove personalità, in particolare del barone Gottfried van Swieten. Nella sua biblioteca, infatti, Mozart può consultare le opere di Johann Sebastian Bach e dei figli Wilhelm Friedemann e Carl Philipp Emanuel, nonché di Haendel. Sono soprattutto i lavori contrappuntistici a segnare il compositore, che finora aveva conosciuto un pensiero avverso a tale arte³²; ne conseguono composizioni di fughe e inserti contrappuntistici in molti lavori successivi. Arricchente è anche la frequentazione con Gluck e Haydn, quest'ultima suggerita dalla dedica dei sei quartetti K 387, 421, 428, 458, 464, 465.

²⁶ Cfr. N. Elias, *Mozart sociologia di un genio*, a cura di M. Schröter, Il mulino, Bologna 1991, p. 57. Per Elias, *flusso della conoscenza* sono le regole e convenzioni da rispettare per creare una musica che sia apprezzata dal pubblico; *flusso della fantasia* rappresenta invece l'apporto personale del compositore.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 36.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Lettera di Mozart al padre, 28 dicembre 1782, in M. Murara (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart*, p. 1295.

³¹ *Ibidem*.

³² «Le fughe in generale servono più a far rumore che a produrre bei canti» J.J. Rousseau, s. v. *Fuga*, in Fubini (a cura di), *L'Illuminismo francese e la musica*, p. 140.

2.1 Carl Philipp Emanuel Bach

Per esperienza si sa che troppo spesso chi ascolta grandi tecnici e virtuosi, pur dotati, può non recepire alcuna sensazione: essi suscitano stupore ma non emozioni, generando anzi un senso di noia. Chi è in grado di comunicare al cuore, parlando all'immaginazione, ha ben altre doti di un semplice virtuoso che si limita a suonare le note giuste.³³

Da queste parole, che aprono il capitolo "Sull'interpretazione" del *Saggio di metodo per la tastiera*, è evidente quale sia per Carl Philipp Emanuel Bach lo scopo di un brano musicale e della sua esecuzione: trasmettere emozioni, commuovere, comunicare un sentimento al pubblico. Nell'*Empfindsamerstil*, il virtuosismo o la complessità passano in secondo piano rispetto alla scrittura, ad esempio, del padre Johann Sebastian. Allo stesso tempo, però, la bravura dell'esecutore è ugualmente necessaria per una buona resa delle sensazioni: i due elementi sono compresenti e l'esecutore deve essere capace di suonare contemporaneamente «con anima e non come un uccello ammaestrato»³⁴ ma anche «in modo più razionale»³⁵. Emanuel Bach chiede al musicista un profondo controllo dell'esecuzione, in modo da far emergere le emozioni senza che ciò risulti forzato o pesante: talvolta, scrive lui, è sufficiente esprimersi attraverso fraseggio armonico e melodico piuttosto di esagerare tocco, dinamiche e gestualità.

Un musicista commuove gli altri soltanto se egli stesso è commosso: è indispensabile che provi tutti gli stati d'animo che vuole suscitare nei suoi ascoltatori, perché in tal modo farà loro comprendere i suoi sentimenti e li farà partecipare alle sue emozioni. Nei punti languidi e tristi diventerà languido e triste; ciò si dovrà udire e vedere.³⁶

La difficoltà consiste dunque nell'immedesimarsi e nel rendere visibile tale immedesimazione: gestualità e mimica sono necessarie per un esecutore che non voglia essere «come una statua»³⁷, ma sempre in modo controllato, senza risultare «sgradevoli»³⁸. Egli ritiene talmente fondamentale la resa del sentimento al punto da sostenere, in un modo che a lui stesso appare utopico, che i compositori debbano premettere alle partiture una descrizione del brano e delle emozioni che con esso vogliono esprimere³⁹.

³³ C.Ph.E. Bach, *Saggio di metodo per la tastiera* (1753), a cura di G. Gentili Verona, Curci, Milano 1973, vol. I, p. 141.

³⁴ Ivi, p. 144.

³⁵ Ivi, p. 143.

³⁶ Ivi, p. 146.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 147.

3. L'ambiente tedesco e la Massoneria: «Mozart der Wohltätigkeit»

A Vienna Mozart frequenta i salotti di diverse personalità importanti – oltre al barone Gottfried van Swieten, si ricordano Tobias Philipp von Gebler, il barone Otto von Gemmingen-Hornberg, il barone Joseph von Sonnenfels, Johann Thomas von Trattner, Johann Pezzl, il conte Franz Joseph Thun e sua moglie Wilhelmine: tutti affiliati a logge massoniche. Il pensiero massonico non è in questo momento del tutto estraneo a Mozart: aveva già musicato testi di tale ispirazione, come il Lied *An die Freude* o le opere *Thamos re d'Egitto* – su testo di Gebler –, *Semiramide* – su parole di Gemmingen –, *Zaide* e *Il ratto dal serraglio*. Il 14 dicembre 1784 egli stesso si affilia alla Massoneria: come loggia sceglie *Zur Wohltätigkeit*, guidata dal barone Gemmingen. Quest'ultimo seguiva il pensiero di un altro grande massone e conoscente di Mozart, Ignaz von Born, Maestro venerabile della loggia *Zur wahren Eintracht*. Scienziato impegnato nel settore della scienza naturale e chiamato a contribuire alla riforma scolastica dell'impero austro-ungarico, Born concepisce la sua loggia come una «società di dotti»⁴⁰, quasi un'accademia delle Scienze⁴¹: Johann Pezzl, compagno massone di Mozart, specifica che «si lasciava alle altre logge l'interesse per il sistema dei templari, la ricerca della pietra filosofale o quant'altro volessero; alla “Vera Armonia” ci si occupava di letteratura»⁴². Dato che *Zur Wohltätigkeit* ne seguiva l'indirizzo, dobbiamo presumere che anch'essa avesse interessi prettamente scientifici, ma non possediamo testimonianze dirette⁴³.

Poche settimane dopo l'affiliazione, il 7 gennaio 1785 Mozart viene nominato “compagno” e, probabilmente già nella primavera, “maestro”. I documenti mostrano una sua partecipazione a molte sedute non solo nella propria loggia, ma anche in altre come uditore⁴⁴, soprattutto nella *Zur wahren Eintracht*. Nel dicembre dello stesso anno, a seguito del decreto imperiale che riduceva il numero delle logge viennesi da otto a tre, *Zur Wohltätigkeit* si fonde con altre tre logge in *Zur neugekrönten Hoffnung*. Poco tempo dopo, tuttavia, la Massoneria a Vienna entra in crisi: Born abbandona l'ordine e l'interesse per il miglioramento sociale diminuisce. In una lettera di poco posteriore alla morte di Mozart, la moglie Konstanze scriverà a Breikopf & Härtel che il marito avrebbe voluto fondare una propria loggia chiamata *Die Grotte*: Georg Knepler deduce da questa notizia – l'unica

⁴⁰ G. Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart: nuovi percorsi*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 1995, p. 167.

⁴¹ Cfr. ivi e S. Cavallerin, *La musica funebre massonica KV 477: Mozart nel crocevia di discipline iniziatiche*, Roma, Albatros, 2020, p. 634.

⁴² G. Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart: nuovi percorsi* cit., p. 169.

⁴³ *Zur wahren Eintracht* raccoglieva i saggi dei membri in un giornale, «Journal für Freimaurer» [Giornale dei massoni], edito trimestralmente fra il 1784 e il 1786; al contrario, *Zur Wohltätigkeit* non aveva pubblicazioni.

⁴⁴ Un libro dei visitatori ci dà una firma «Mozart von der Wohltätigkeit» (G. Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart: nuovi percorsi* cit., p. 177); il suo nome compare anche otto volte alle sedute della *Zur wahren Eintracht* (cfr. S. Cavallerin, *La musica funebre massonica KV 477*, p. 707).

giuntaci in proposito – che Mozart non dovesse essere pienamente soddisfatto della realtà della sua loggia, così da volerne creare una propria⁴⁵.

Non possediamo scritti mozartiani di argomento massonico che ci mostrino la sua personale visione della Massoneria né possiamo sapere con certezza se egli avesse aderito a movimenti non ufficiali come gli Illuminati o l'Asiatismo, tuttavia alcuni aspetti del suo pensiero si possono individuare nella sua musica e nei testi che scelse per i propri *Lieder*.

Voi che state per accostarvi
 a un nuovo grado di conoscenza
 percorrete sicuri il cammino,
 sappiate, è il cammino della saggezza.
 Solo chi non si stanca può avvicinarsi
 alla fonte della luce.
 Pellegrini, prendete come scorta
 la benedizione dei vostri fratelli!
 La prudenza vi sia sempre a fianco;
 la sete di sapere guidi i vostri passi!
 Cimentatevi, e mai non soggiacete alla follia
 Della pigra cecità!
 Scabroso invero è il viaggio della vita,
 ma dolce è anche il premio
 che attende il viandante capace
 di sfruttare il proprio cammino.
 Felice chi allora può dire:
 c'è luce sulla mia strada!⁴⁶

Il Lied *Gesellenreise* K 468 viene composto in occasione della cerimonia di elevazione al grado di “compagno” del padre Leopold, tenutasi il 16 aprile 1785; il testo di Joseph Franz von Ratschky contiene una terminologia che rinvia esplicitamente ai principi massonici. Il titolo stesso fa riferimento al percorso di conoscenza (v. 2) degli affiliati – i compagni, i fratelli (v. 8) – all'interno di una loggia. È un viaggio duro che rischia di far sviare l'adepto in “follia” e “cecità” (vv. 11-12), “follia” da interpretare secondo la visione di Born-Gemmingen in rituali magici, alchemici e taumaturgici; perciò l'adepto deve essere instancabile (v. 5) e camminare con sicurezza (v. 3), facendosi guidare solo dal desiderio di apprendere (“sete di sapere” v. 10), che è infinito e dura tutta la vita, senza cadere nelle aspettative di una conoscenza breve promosse dalla magia. Questo percorso si identifica con la vita intera e il traguardo si potrà vedere solo con la morte. Proprio essendo il fine ultimo del cammino massonico, la morte è un “dolce premio” (v. 14) che rende felici e porta a contemplare la “luce” (v. 18): il cammino dal buio della vita alla luce della conoscenza è un *topos* per la Massoneria. Per gli affiliati, la morte ha quindi un nuovo valore:

⁴⁵ G. Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart*, p. 178.

⁴⁶ W.A. Mozart, *Lied Gesellenreise* K 468 (1785), trad. in A. Basso, *L'invenzione della gioia. Musica e Massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano 1994, pp. 568-569.

Solamente un massone può osservare con tranquillità
l'opera della morte, l'orrore della putrefazione,
la decomposizione non lo sgomenta;
nel bel mezzo della marcescenza egli avverte
l'avvampare della fiamma della miglior vita,
e confida nella luce della verità.⁴⁷

Il fatto che Mozart abbia adottato e interiorizzato tali idee massoniche è riconoscibile dalla lettera scritta al padre il 4 aprile 1787:

Poiché la morte (a ben considerare) è il vero fine ultimo della nostra vita, da alcuni anni mi sono familiarizzato con questa vera, ottima amica dell'uomo al punto che la sua immagine non soltanto non ha nulla di terribile per me, ma è qualcosa di rassicurante e consolatorio! E ringrazio il mio Dio per avermi accordato la fortuna di avere l'opportunità (voi mi capite) di conoscerla come la *chiave* della nostra vera felicità. – Non vado mai a letto senza pensare che forse (benché io sia giovane) l'indomani non sarò più, – eppure nessuno fra tutti coloro che mi conoscono può dire che io sia un tipo scontroso o triste. – Per questa felicità ringrazio tutti i giorni il mio creatore e la auguro di cuore a tutti i miei simili.⁴⁸

Non vi sono riferimenti espliciti, ma l'impianto massonico è evidente; oltretutto, «alcuni anni» rinviano al 1785, ovvero all'entrata nella loggia *Zur Wohltätigkeit*, e «voi mi capite» è un chiaro riferimento al fatto che anche Leopold fosse un affiliato. Si parla di una morte che non porta dolore, ma tranquillità e consolazione perché si riconosce in essa il veicolo di passaggio alla beatitudine, ad una felicità superiore. La figura del massone, prendendo ad esempio la descrizione presente nella cantata *Die Maurerfreude* K 471 (1785), è sempre associata a saggezza e virtù: egli è loro *discepolo* e grazie ad esse si trova in contatto con la natura e ne raggiunge la profonda conoscenza. Ciò gli porta una immensa gioia, una gioia “scientifica”, di amore per il sapere, non fatua ma *vera e ardente*.

3.1 Simbologia strumentale



⁴⁷ W.A. Mozart, *Lied Zur Eröffnung der Meisterloge* K 483a (1785), trad. in *ivi*, pp. 587-589.

⁴⁸ Lettera di Mozart al padre, 4 aprile 1787, in M. Murara (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart*, vol. III, p. 1749.



Fig. 1. *Gesellenreise*, introduzione pianistica e canto.

Nell'ambiente massonico del Settecento la musica era fondamentale durante le cerimonie per aumentare lo spirito di fratellanza tra i membri e ispirare buoni pensieri; doveva essere una musica ricca di valori: «compassione, saggezza, e pazienza, virtù e onestà, lealtà ai compagni, e soprattutto il senso di libertà»⁴⁹. Queste musiche dovevano essere udite, cantate e comprese dai fratelli massoni e contengono una terminologia e una simbologia musicale che veicola messaggi e valori. Secondo Katharine Thomson, lo stile dei Lieder era molto semplice – essi dovevano essere cantati dai fratelli massoni, che non erano professionisti – e richiamava melodie popolari; vi erano numerosi simboli musicali che rinviano ad idee massoniche, ad esempio le note legate a due a due evocavano le “catene di fratelli” e il ritmo puntato trasmetteva fermezza e coraggio⁵⁰. Osservando la partitura di *Gesellenreise*, effettivamente si notano armonia e struttura semplici e un'elevata ricorrenza della figurazione con due crome legate nella parte del canto; l'introduzione pianistica e la risposta del pianoforte alla voce presentano invece il ritmo puntato (Fig. 1). Non si tratta di un simbolismo inventato da Mozart, ma già presente e da lui sviluppato, arricchito di contenuti⁵¹ ed interiorizzato, tanto da ricorrere anche nelle composizioni strumentali.

Come sostiene Alberto Basso⁵², non possiamo tuttavia considerare ufficialmente “composizioni massoniche” quelle opere che presentano delle simbologie ritmiche o melodiche o abbiano in organico strumenti solitamente presenti nelle logge senza che vi sia un testo che ne renda chiara l'appartenenza. Possiamo, però, individuare degli influssi derivanti da tali componimenti rituali.

4. Analisi di un caso specifico

4.1 Gli anni 1783-1786

Tra il 1783 e il 1786 Mozart sembra raggiungere lo stile di vita da musicista indipendente che sperava. Il successo del *Ratto dal serraglio* porta il compositore ad affermarsi non solo a Vienna, dove peraltro l'opera viene continuamente replicata: in questi anni essa compare nei cartelloni di Bonn, Francoforte, Lip-

⁴⁹ K. Thomson, *Mozart and Freemasonry*, in «Music and letters», Oxford University Press, 1976, vol. 57, p. 29, consultabile in <http://www.jstor.org/stable/733806>. La traduzione è mia.

⁵⁰ Cfr. *ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Cfr. A. Basso, *L'invenzione della gioia*, p. 573 ss.

sia, Praga, Varsavia – in traduzione polacca – Magonza, Mannheim, Karlsruhe, Colonia, Salisburgo, Dresda, Riga, Monaco, Kassel, Presburgo, Norimberga, Pymont, Rostock, Hannover e Ratisbona, con continue repliche. Come solista, Mozart tiene molti concerti al Burgtheater anche alla presenza dell'imperatore e molte accademie a sottoscrizione: solamente tra marzo e aprile del 1784 egli tiene 13 concerti e 5 accademie. Tali eventi godevano di un enorme successo. Riporta il «Wiener Zeitung» il 24 dicembre 1785: «dell'accoglienza straordinaria che ha ricevuto non diciamo nulla, giacché la nostra lode è superflua per la meritata fama di questo maestro tanto conosciuto quanto stimato da tutti»⁵³; e ancora il «Litterarische Fragmente»:

Anche Mozart ho sentito; grande e originale nelle sue composizioni, e un maestro quando siede al pianoforte. Il suo concerto per il pianoforte, ecco una cosa eccellente! E le sue improvvisazioni, che ricchezza di idee! Che varietà! Che alternanza di suoni appassionati!⁵⁴

Non sono solo i concerti ad essere finanziati per sottoscrizione, ma anche pubblicazioni di alcune composizioni; tanta richiesta esige nuove musiche, soprattutto concerti per pianoforte, che erano i più apprezzati: risalgono a questo periodo i concerti K 413, 414, 415, 449, 450, 451, 453, 456, 459, 466, 467, 482, 488, 491 e 503. Franz Anton Hoffmeister, maestro di cappella musicale a Vienna ed editore, nel suo progetto di creare una collezione di musiche viennesi in sottoscrizione annuncia il 2 luglio di aver contattato i «migliori maestri di qui»⁵⁵: fra essi c'è Haydn, ma anche Mozart. Un articolo dello «Schlesische Provinzialblätter» del novembre 1785, molto critico nei confronti dei fortepiani, specifica che il giudizio «non riguarda tuttavia quelli che vengono suonati a Vienna [...]»; infatti, visto che Mozart compone musica per essi, devono essere proprio buoni»⁵⁶. La sua fama inizia ad estendersi oltre l'Europa continentale, con esecuzioni e allestimento di suoi lavori presso l'Hannover Square a Londra. Dall'Inghilterra arrivano anche ottime recensioni. Nel settembre 1784 «The European magazine and London review» definisce Mozart «un compositore fecondo e assennato»⁵⁷; nel medesimo anno, la «Review of Musical Publications» riporta:

Queste sonate sono scritte con spirito e vari movimenti evidenziano il gusto e l'inventiva del compositore, in particolare l'andante della prima sonata e l'allegro della terza, che è veramente grazioso. Ci sono però parecchi passaggi cromatici, sviluppati invero secondo la moda, ma che secondo la nostra opinione rovinano la semplicità dell'armonia e hanno soltanto l'apparenza dell'erudizione. Analogamente c'è un passaggio nudo in mezzo alla prima pagina, e in un altro punto o due, in cui la parte

⁵³ M. Murara (a cura di), *Mozart: le cronache*, vol. I, p. 681. Il riferimento è probabilmente al concerto K 482.

⁵⁴ Ivi, p. 687; il riferimento è probabilmente al concerto K 450 o K 451.

⁵⁵ Ivi, p. 652.

⁵⁶ Ivi, p. 673.

⁵⁷ Ivi, p. 615. La recensione si riferisce alle sonate K 309, 310 e 311.

acuta tace completamente mentre il basso non sta facendo quasi nulla, cosa che ha un effetto strano su un orecchio inglese. Nel complesso, però, questi saggi hanno un valore considerevole e – cosa che li raccomanderà a molti – ci sono passaggi che eserciteranno bene le dita.⁵⁸

«The Norfolk Chronicle» recensisce il 17 dicembre 1785:

Il giovane Cramer ha eseguito un affascinante concerto per il pianoforte di Mozart, che ha anche molto merito come composizione – è ricco di belle melodie e l'accompagnamento è scritto con grande giudizio e produce bell'effetto.⁵⁹

Dunque, questi sono anni di successi per il compositore, accompagnati tuttavia da tensioni e lutti nella vita privata. Nell'agosto 1783, infatti, Mozart deve affrontare la morte del primogenito a nove settimane di vita; il rapporto con il padre e la sorella si incrina profondamente, tanto che a questi anni risalgono veramente poche lettere tra Wolfgang e i familiari – di esse, oltretutto, molte non si sono conservate. È in questo periodo che nascono opere misteriose, oscure, tenebrose, quasi dolenti: *Fantasia* e *Sonata in do minore* K 475 e K 457, i *Concerti per pianoforte* K 466 in re minore, K 488 in la maggiore⁶⁰ e K 491 in do minore, il *Quartetto* in sol minore K 478. La ragione di questa particolare atmosfera non va ricercata solamente nelle dolorose vicende personali di Mozart, ma anche nelle nuove esperienze e nei nuovi ambienti che egli vive e frequenta in questi anni – in modo particolare la loggia massonica – i quali lo portano a sviluppare nuove idee e sensibilità.

4.2 La *Fantasia* K 475

«Chi suona strumenti a tastiera può esercitare la sua supremazia sugli altri musicisti con le Fantasie»⁶¹ sosteneva Carl Philipp Emanuel Bach, intendendo con “fantasia” un brano che presentasse un'ampia gamma diversificata di emozioni in successione scorrevole e improvvisa: «devono sgorgare dall'anima in forma eloquente, passando rapidamente e senza preavviso da un'emozione all'altra»⁶². La *Fantasia* in do minore K 475 si inserisce perfettamente in quest'ottica: presenta grande varietà di agogiche e motivi, creando sezioni apparentemente slegate fra loro, permettendo all'autore di rappresentare un animo sconvolto simultaneamente da molte emozioni, che lo sopraffanno di volta in volta. I cambi repentini di atmosfera fanno apparire il brano quasi un'improvvisazione, un flusso incontrollato di sentimenti; in realtà Mozart riesce a creare dei sottili collegamenti tra le sezioni, disponendo tempi lenti

⁵⁸ Ivi, p. 623. Il riferimento è ancora una volta alle sonate K 309, K 310 e K 311.

⁵⁹ Ivi, p. 679. Il concerto citato è probabilmente il K 413, K 414 o K 415.

⁶⁰ Si parla nello specifico dell'*Adagio* in fa# minore.

⁶¹ C.Ph.E. Bach, *Saggio di metodo per la tastiera*, p. 147.

⁶² *Ibidem*.

e veloci, drammatici e sereni secondo uno schema ben preciso: *Adagio*, *Allegro*, *Andantino*, *Più Allegro*, *Primo tempo*. Inoltre, quando una sezione presenta più di un motivo – come accade in *Adagio* e *Allegro* – essi presentano caratteri differenti: solitamente il primo dolente e il secondo cantabile. Altro indice di coerenza strutturale è la ripresa al termine del brano di agogica, motivi e atmosfera della prima sezione, creando una forma ciclica. Non vi è un unico vero tema, ma ogni sezione è caratterizzata da uno o più motivi, che vengono da Mozart sviscerati in ogni loro possibilità: egli li analizza cellula per cellula, li porta in progressione, li trasporta, li cambia di modo, li ripete più volte in parte o per intero mutando sempre qualche aspetto, li abbellisce ed orna. Spesso è proprio la variazione di tali motivi e la ripresa di essi o di loro singole cellule da una sezione ad un'altra – cellule ormai modificate dalla loro essenza originaria – a costituire un legame continuo nel corso di tutto il brano.

Trattandosi di un lavoro del 1785, la *Fantasia* contiene elementi di svariata provenienza: galante, tipicamente viennese, massonica. L'incipit, inquieto e tenebroso, ha un carattere meditativo: la prevalenza del registro grave, i continui contrasti dinamici, i movimenti oscillanti per cromatismo, le progressioni e le frequenti pause conferiscono una sensazione di ambiguità. Ambiguità che è aumentata dalla mancanza di cadenze che stabiliscano la tonalità di do minore: l'unica cadenza presente (VII7d/V-V) lascerebbe presagire come tonalità un sol minore, causando nell'ascoltatore una sensazione di spaesamento. Oltretutto, il motivo iniziale dell'*Adagio* non si presenta in una veste uniforme, ma è continuamente cangiante (tab. 1).

<p>A (b. 1)</p>		<p>Il motivo d'inizio è una sequenza di intervalli ascendenti di terza minore, seconda aumentata e due seconde minori, seguiti da una sesta minore e una seconda minore discendenti; non presenta supporto armonico, ma la linea melodica viene triplicata su tre ottave.</p>
<p>B (b. 6)</p>		<p>La prima variazione B cambia la disposizione degli intervalli, che sono più stretti verso l'inizio e ampi al culmine dell'ascesa, inoltre si inserisce un accompagnamento di basso albertino.</p>

C (b. 8)		C presenta un'inversione degli intervalli e una legatura spezzata.
D (b. 10)		D inverte i registri e cambia l'accompagnamento da basso albertino a note ribattute.
E (b. 13)		Se in D gli intervalli sono uniformi – soprattutto terze, qualche seconda – in E si trovano salti più ampi all'inizio (vi è una quarta), mentre le tre note al culmine sono ravvicinate.
F (b. 18)		F non è più costituito da crome, ma da biscrome e assume un carattere nuovo, incalzante. Esso viene dapprima eseguito dalla mano sinistra in un registro basso, poi prosegue salendo sempre più fino ad essere eseguito in entrambi i registri in contrappunto.

Tab. 1. Variazione motivica nell'*Adagio della Fantasia in do minore K 475*.

La meditazione che Mozart sembra attuare in questa sezione, la continua serie di interrogativi e sentenze che si possono scorgere in realtà non danno alcuna certezza, ma aumentano sempre più il dubbio. Tale atmosfera è frequente nei lavori di questi anni – ad esempio l'*Adagio* del *Quartetto K 465* dedicato ad Haydn – e potrebbe verosimilmente evocare il pensiero massonico secondo cui la vita umana è buia, colma di dolore e sofferenza, mentre solo dopo la morte si potranno trovare verità e pace: si ricordi la già citata lettera che Mozart scrive al padre in punto di morte. Oltre a ciò, numerosi sono i tratti musicali che potrebbero rinviare alla simbologia massonica (certi ritmi, intervalli, dissonanze, ecc.); non essendo il brano dichiaratamente massonico, non possiamo asserire con certezza una loro valenza simbolica in questo luogo, tuttavia ciò comprova il fatto che Mozart abbia interiorizzato la simbologia massonica tanto da includerla nel proprio stile compositivo. In linea con la visione mozartiana della morte, anche nella riflessione “mortifera” di questa *Fantasia* si scorgono parentesi di serenità e pace: la sezione stessa dell'*Adagio*, dopo l'oscurità iniziale, lascia lo spazio ad un'aria cantabile su basso albertino, di chiara ispirazione galante. Tale alternanza d'espressione richiama anche il pensiero di Grimm sulla necessità di variare

le passioni e avrebbe dunque funzione di rasserenare periodicamente anche l'ascoltatore, permettergli di vivere al meglio le emozioni:

La passione ha i suoi riposi e i suoi intervalli e l'arte del teatro vuole che si segua in questo l'ordine naturale. Non si può ad uno spettacolo ridere sempre e neppure sempre sciogliersi in lacrime.⁶³

Il passaggio da un motivo all'altro non è improvviso: per concludere la prima sezione Mozart inserisce una cadenza sospesa in si minore (fig. 2, J), ripetendola più volte nella sua interezza o soffermandosi sull'accordo di tonica. A partire da quest'ultimo, un cromatismo la#-la modula a re maggiore; la voce superiore mantiene la nota fa#, facendo apparire il motivo cantabile come originato in modo naturale da quello dolente: egli sembra volerci comunicare che dolore e gioia sono due lati dello stesso volto. L'iterazione di una cellula svolge più di una volta in questa *Fantasia* il ruolo di transizione, ad essa Mozart affida il mutamento d'affetto da tragico a sereno e viceversa. Così avviene anche nel passaggio da *Adagio* ad *Allegro*: Mozart isola la cellula K (fig. 2), sfruttandola per inserire tre accordi dominanti che modulano da re maggiore a la minore⁶⁴. Oltretutto, la ripetizione concitata di questo elemento e l'aumento del ritmo armonico creano un'agitazione estranea all'atmosfera dell'aria, preparando l'inquietudine del successivo *Allegro*.

The figure displays six musical examples labeled as 'cellule iterate':

- cellula J - Adagio**: A single melodic line on a treble clef staff, showing a sequence of notes with a chromatic descent.
- cellula K - Adagio**: A single melodic line on a treble clef staff, similar to cellula J but with a different rhythmic grouping.
- cellula W - Allegro**: A single melodic line on a treble clef staff, featuring a more active rhythmic pattern.
- cellula X - Andantino**: A two-staff system (treble and bass clefs) with a piano (*p*) dynamic marking.
- cellula X' - Adagio**: A two-staff system (treble and bass clefs) with a fortissimo-piano (*fp*) dynamic marking.
- cellula Y - Più allegro**: A complex two-staff system (treble and bass clefs) with a fortissimo (*sf*) dynamic marking and a *p* marking below, indicating a change in dynamics.

Fig. 2. Cellule iterate

⁶³ F.M. Grimm, s.v. *Poema lirico*, in Fubini, *L'Illuminismo francese*, p. 166.

⁶⁴ VII di re maggiore su pedale di tonica, I che diventa V7 di sol maggiore, V65 di mi minore, I che diventa V di la minore, tonalità dell'*Allegro*.

Come l'*Adagio*, anche l'*Allegro* si compone di due sezioni. La prima, di carattere agitato, è costituita da un basso che si muove ad intervalli di semitono, con al registro superiore un tremolo che accumula energia, la quale poi sfocia in uno slancio verso l'alto e una rapida cascata. Segue una battuta di cromatismi che conclude l'episodio con una cadenza. Il passaggio da questa atmosfera agitata e tragica alla successiva sezione cantabile utilizza ancora una volta l'iterazione di una cellula, in questo caso l'elemento cadenzale W, che modula da sol minore a fa maggiore, tonalità idilliaca. Il cantabile è costruito, come l'*Adagio*, sulla variazione motivica: la melodia subisce un cambio di modo, ne viene poi isolata la cellula ascendente (fig. 3), mutandone gli intervalli, inserendovi un'appoggiatura e un trillo.

The image displays a musical score for a cantabile motif. The top staff features a melodic line with a dynamic marking 'p' and a fermata. A red box highlights a specific melodic cell. Below the main staff are three variations of this cell, each on a separate staff. The first variation is marked 'cresc.' and the second 'f'. The third variation includes a trill marked 'tr'.

Fig. 3. Motivo cantabile dell'*Allegro* (b. 56 ss.) con evidenziata la cellula presa in esame; seguono le tre variazioni (b. 66-67, 69-70, 71-72).

Tale ripetizione concitata di una piccola cellula crea agitazione, come si era visto già nell'aria, insinuando così anche in una sezione serena una traccia di inquietudine e furore, secondo la teoria della variazione delle passioni di Grimm. Mozart vuole dunque rendere un animo umano a tutto tondo, mai totalmente abbattuto ma nemmeno mai totalmente sereno. Le passioni non vengono portate all'esasperazione: ogni momento collerico e tragico del brano viene sempre sublimato in un cantabile, in una sezione serena o, comunque, in un'atmosfera dolente ma rassegnata e viceversa. È anche a questo scopo che Mozart alterna continuamente sezioni di carattere opposto. L'atmosfera dell'*Allegro* è infine spezzata da una parentesi improvvisativa: arpeggi ascendenti e discendenti con cambi di ritmo, scale cromatiche ascendenti e discendenti che coprono tutto lo spazio della tastiera spezzano l'atmosfera precedente, creando una *tabula rasa* che permette l'ingresso di un *Andantino* idilliaco e grazioso. Il motivo A di questa sezione (fig. 4) è derivato dalla cellula X dell'*Adagio*; cellula che, se prima era "violenta" e in dinamica *fp*, ora è trasfigurata in *p*, con un carattere del tutto opposto (fig. 4 in verde, figg. 2X e X').

The figure displays five musical excerpts labeled A, B, E, Z, and Z'. Excerpt A (measures 86-87) shows a piano introduction with a green box highlighting the first two notes of the upper staff, marked with a 'p' dynamic. Excerpt B (measures 89-94) shows a 'cresc.' (crescendo) section. Excerpt E (measures 106-114) shows a variation of the cell. Excerpts Z and Z' (measures 98-106) show complex rhythmic patterns with many notes, representing an 'intermezzo' section.

Fig. 4. Variazione motivica nell'Andantino.

Oltre a ciò, le pause diventano elemento strutturale e, in quanto tali, sono oggetto di indagine nel processo di variazione motivica. Infatti, B è costruito accorciando la pausa tra le prime due ripetizioni della cellula; inoltre, il basso assume il ritmo della cellula al registro superiore, non limitandosi più a semi-minima e croma. A concludeva con una cadenza sospesa, mentre B fa cadenza perfetta (rispettivamente b. 89 e b. 94)”. C (b. 94) è una riproposizione di A abbassata di un’ottava, mentre D (b. 98) riprende B abbassandosi di due ottave e rendendo più complessa l’armonia. E (b. 106) porta la cellula verso l’alto e chiude con una cadenza perfetta con ritardo; F (b. 114) lo replica un’ottava in basso e termina con cadenza d’inganno. Tra D ed E si trova un “intermezzo” Z, a sua volta variato in Z’ tra E ed F, riempiendo le crome discendenti al registro superiore con appoggiature. Dopo l’“illusione piacevole” di questa sezione si ripresentano i presagi di tragicità, ma sempre a partire dalla cellula X: Mozart crea un sistema contenente quattro ripetizioni di essa, di cui l’ultima presenta un cromatismo; tale sistema viene poi messo in progressione consentendo una modulazione dal sereno sib maggiore a tonalità minori – do minore, re minore e, infine, sol minore, tonalità del *Più Allegro*. È in particolar modo l’ultima ripetizione della cellula in ogni sistema a modificare l’atmosfera: se le tre ripetizioni precedenti costituivano una cadenza imperfetta I-V2-I6, il cromatismo che si verifica nella quarta rompe l’equilibrio armonico, introducendo il dubbio, l’ambiguità presente sin dall’*Adagio* iniziale. In questo modo, esso va ad interrompere l’idillio dell’*Andantino*, insinuando l’inquietudine caratteristica della sezione successiva. Nonostante questa preparazione, il *Più allegro* irrompe tragicamente

con una raffica di semicrome nel registro acuto e un motivo focoso, irruento nel registro grave. L'inversione dei registri fra melodia e accompagnamento si può ricercare proprio nel sentimento di collera che caratterizza questa sezione; si ricordi la lettera di Mozart al padre a proposito di Osmino: «un uomo che si trova in un tale accesso d'ira, oltrepassa ogni ordine, ogni misura e ogni limite, non si riconosce più – e pertanto non deve più riconoscersi neppure la musica»⁶⁵. Dunque, anche qui la passione provoca uno sconvolgimento non solo dell'animo, ma nella musica stessa. La scelta di costruire questa sezione tramite un sistema di progressioni (fig. 5) è ulteriormente funzionale alla resa dell'affetto: la progressione, difatti, permette alle raffiche di semicrome di prolungarsi considerevolmente mantenendo comunque carattere; inoltre, il continuo cambio di tonalità provoca un'accelerazione del ritmo armonico che contribuisce all'agitazione. Sono presenti anche molti cromatismi, ritardi, settime secondarie e sincopi armoniche, che provocano dissonanze e aumentano la sensazione di "stridore". Da ultimo, la trasformazione del tema da quartine a terzine, interrotte continuamente da pause, crea un'accelerazione affannosa, quasi un senso di urgenza e fatalismo.

Al termine della progressione, il basso albertino prosegue la discesa, allentando la tensione. Il nuovo motivo avrà lo scopo di preparare il ritorno dell'atmosfera dolente del *Primo tempo*, mantenendo la componente tragica ma eliminando il focoso, passando ad un tono rassegnato. Mozart imposta un dialogo tra un solo e un'orchestra, quasi un *certamen* fra il dolente e la fociosità: una voce esegue una discesa di appoggiature di semiminime in *piano*, rappresentando il dolente; l'orchestra risponde con tre crome e una semiminima cadenzanti in *forte*, ovvero la fociosità. Come si è detto, in Mozart le passioni non vengono mai estremizzate, dunque l'agitazione tragica del *Più Allegro* va necessariamente sublimata: ecco perché a vincere il dibattito è l'elemento dolente. Elemento che viene a sua volta ridotto a rassegnazione tramite, ancora una volta, il processo di iterazione della cellula (fig. 2, Y), che viene in questo modo resa sempre più esile, fino a far spegnere del tutto il suono. Da questo silenzio emerge il *Primo tempo*; più che una ripresa, esso si può considerare un'ulteriore variante dell'*Adagio* iniziale, quasi un ricordo. Infatti, Mozart non riprende tutti i motivi – si incontrano solo A, C ed F – e, in ogni caso, essi vengono elaborati in modo differente. Particolare è la conclusione: mentre il canto sembra sprofondare nei registri più gravi della tastiera e scomparire nel *piano*, improvvisamente si innalza una rapidissima ascesa di semibiscrome in *forte*. L'effetto sorpresa rientra nel carattere improvvisativo ed estemporaneo del genere "fantasia", ma vi si può trovare un significato più profondo: l'accordo conclusivo perentorio potrebbe essere finalmente una risposta a tutti i dubbi sollevati sin dall'*Adagio*; oppure la rapida ascesa potrebbe simboleggiare una corsa, un'evasione dalla vita piena di ambiguità e incertezze. Evasione

⁶⁵ Lettera di Mozart al padre, 26 settembre 1781, in M. Murara (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart*, vol. II, p. 1211.

che, secondo il pensiero massonico, si trova solo nella morte, portatrice di serenità e consolazione.

Fig. 5. Schema armonico della prima sezione del *Più Allegro* (b. 125-138).

Si possono individuare due modelli di progressione: il primo, in rosso, si estende per due battute e viene ripetuto tre volte (fino alla doppia barra); il secondo, in blu, coinvolge una sola battuta e viene ripetuto anch'esso tre volte (fino alla barra). Per ognuna delle due progressioni, vi è un focus sul modulo ritmico del motivo.

Bibliografia

Bach, C.P.E.
 1773 *Saggio di metodo per la tastiera* (1753), a cura di G. Gentili Verona, Curci, Milano.

Basso, A.
 1994 *L'invenzione della gioia. Musica e Massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano.

Breidenstein, H.
 2006 *A cosa si riferiscono le indicazioni di tempo in Mozart?*, in «Il Saggiatore musicale», n. 2.

Carapezza, E.
 2013 *Perché Mozart è unico?*, in «Musica/Realtà», 101, luglio.

- Cavallerin, S.
2020 *La musica funebre massonica KV 477: Mozart nel crocevia di discipline iniziatiche*, Albatros, Roma.
- Durante, S.
2007 *Studi su Mozart e il Settecento*, Libreria musicale italiana, Lucca.
- Elias, N.
1991 *Mozart sociologia di un genio*, a cura di Michael Schröter, Il mulino, Bologna.
- Ferrone, V.
2019 *Il mondo dell'illuminismo: storia di una rivoluzione culturale*, Einaudi, Torino.
- Fubini, E.
1971 *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino.
- Fubini, E. (a cura di)
2007 *L'illuminismo francese e la musica*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca.
- Jacob, M.C.
1995 *Massoneria illuminata: politica e cultura nell'Europa del Settecento*, trad. di P. Arlorio, Einaudi, Torino.
- Jacob, M.C.
1983 *L'Illuminismo radicale: panteisti, massoni e repubblicani*, Il mulino, Bologna.
- Knepler, G.
1995 *Wolfgang Amadé Mozart: nuovi percorsi*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca.
- Murara, M. (a cura di)
2021 *Mozart: le cronache: la biografia mozartiana in oltre duemila documenti dal 1756 al 1792*, Zecchini editore, Varese.
- Murara, M. (a cura di)
2011 *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart 1755-1791*, Zecchini editore, Varese.
- Nettl, P.
1987 *Mozart and Masonry*, Dorset Press, New York.
- Parise, P. F.
2006 *Una carezza per Mozart*, in «Musica/Realtà», 81, novembre.
- Paumgartner, B.
2006 *Mozart*, 3. ed, Einaudi, Torino.
- Pestelli, G.
1991 *L'età di Mozart e di Beethoven*, EDT, Torino.
- Rosen, C.
2013 *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Adelphi, Milano.
- Sühring, P.
2004 *Musica e linguaggio nelle teorie degli Illuministi francesi*, in «Musica/Realtà», 73, marzo.

Tagliapietra, A. (a cura di)
1997 *Che cos'è l'Illuminismo?: i testi e la genealogia del concetto*, Mondadori, Milano.

Thomson, K.
1976 *Mozart and Freemasonry*, in «Music and letters», Oxford University Press, vol. 57.

Tortarolo, E.
1999 *L'illuminismo: ragioni e dubbi della modernità*, Carocci, Roma.

Jacopo Caneva

Le Sonate per pianoforte di Ludwig van Beethoven fino alla svolta della Patetica: malinconia e patetismo nei movimenti lenti

1. Op. 2 n. 1, Il movimento: Adagio

La storia musicale dei movimenti lenti delle sonate per pianoforte di Ludwig van Beethoven (1770-1827) si apre con un brano (1795) di immediata semplicità espressiva, reminiscenze soprattutto, più che del nuovo corso delle sonate pianistiche di Franz Joseph Haydn (1732-1809) – cui i tre lavori dell’Op. 2 sono dedicati –, della scrittura precisa e idiomatica di Muzio Clementi (1752-1832): si pensi ad esempio ai bassi potenti, per quanto in pp, a batt. 13-14 dell’Adagio con espressione in Fa maggiore della Sonata Op. 20 del 1787, che anticipano soluzioni sonore beethoveniane più tarde (come gli accordi di mano sinistra nell’Introduzione della Patetica e l’accompagnamento del secondo episodio del II movimento), pur con una non sorprendente differenza di mezzi: «*much richer in texture and variety of figuration than Clementi’s sonatas of a similar date, while the ideas themselves tend to be more striking and memorable*»¹. Se da un lato il brano sposta l’attenzione armonica dal Fa minore al Fa maggiore, dall’altro è arricchito da forme di abbellimento man mano più complesse e ampie, dai ritardi memori delle più antiche forme di appoggiatura a batt. 1-16² che mantengono alta la tensione armonica, fino al fiorire ornamentale della ripresa del primo tema a batt. 32-47, che non possono non apparire all’orecchio di chi ascolta come primi presagi di successive forme più esplicitamente malinconiche in un’impostazione ideale profondamente “sentimentale” ma già segnata da tensioni più propriamente romantiche. In questa prima Sonata, infatti, si nota sia a livello compositivo che a livello strutturale la volontà di Beethoven di rendere la sonata pianistica un genere di musica alta, al pari della sinfonia (dall’iniziale “razzo di Mannheim” in poi), confermato dalla decisione di aggiungere il Menuetto: Allegretto portando il totale dei movimenti a quattro: «Such a structure had not been used in any of Haydn’s or Mozart’s keyboard sonatas, and was a bold idea that seems to signal Bee-

¹ B. Cooper, *Beethoven*, Oxford University Press, Oxford 2000, p. 77.

² L’edizione utilizzata nell’analisi delle tre *Sonate* è la Breitkopf und Härtel del 1862.

thoven's intent to rise above the norm, raising the level of the sonata almost to that of the symphony and string quartet»³. Al tempo stesso l'insegnamento di Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) si ritrova nel già citato uso di abbellimenti e ornamentazione: la ripresa del primo tema (batt. 32-37) e già prima il clavicembalistico secondo tema (batt. 23-31) aumentano il livello di ornamentazione: l'espressività ottenuta, come indica C.P.E. Bach nel Versuch⁴, attraverso l'uso degli abbellimenti a sostituire sulla tastiera l'incapacità di sostenere a lungo le note, viene utilizzata con profondo rispetto delle "fonti" (il tardo Settecento tastieristico e le fioriture dello stile operistico), senza il sarcastico ribaltamento in comicità dell'Adagio grazioso dall'Op. 31 n. 1.

Gli studiosi hanno indicato la forma di questo movimento come forma-sonata senza sviluppo⁵ o come espressione strumentale dello stile di un'aria d'opera⁶. Si nota una possibile sovrapposizione in particolare con la forma di cavatina, assimilabile all'aria di sortita come variazione espressiva dell'aria col da capo (dalla quale la cavatina si distingue per la fondamentale assenza di una sezione centrale contrastante, analoga strutturalmente allo sviluppo proprio della forma-sonata) che annunciava nell'opera del Settecento l'entrata in scena di un cantante, con tutte le caratteristiche vocali proprie del personaggio interpretato⁷. La forma di cavatina risulta di considerevole importanza nella produzione di Beethoven: è rintracciabile infatti anche nei movimenti lenti delle Sonate Op. 1 n. 3 (tema B del II movimento in Mi maggiore), Op. 10 n. 1 (si veda il paragrafo 5) e Op. 27 n. 2 (III movimento in La maggiore), oltre che nel celebre quinto movimento del Quartetto per archi Op. 130.

2. Op. 2 n. 2, Il movimento: *Largo appassionato*

Se il relativamente più semplice Adagio dalla Sonata Op. 2 n. 1 utilizza spesso interi accordi in posizione di appoggiatura alla ricerca di un continuo scambio tra tensione e risoluzione, molto del *páthos* armonico del Largo appassionato in Re maggiore dalla Sonata Op. 2 n. 2 in La maggiore (1795) sta in singole note di ritardo, di appoggiatura o di volta: spicca il Sol# rispetto al La, quarta aumentata di sapore lidio, nell'ultima ripresa del tema a batt. 68-71, poi sostituito dal Do# rispetto al Re a batt. 72-73 unito alla nota di volta del basso di Mi# rispetto al Fa# (insieme creano un sapore già ampiamente cromatico). Un altro elemento di grande modernità, che pone la Sonata in un territorio già molto lontano da Haydn e Clementi, è l'impianto armonico: i due episodi centrali (in

³ B. Cooper, *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*, Routledge, New York 2007, p. 32.

⁴ Cfr. C.Ph.E. Bach in A. Basso, *L'età di Bach e di Haendel*, EDT, Torino 2018, pp. 281-282.

⁵ Cfr. D.F. Tovey, *A Companion to Beethoven's Piano Sonatas*, The Associated Board of the Royal School of Music, London 1931, p. 13.

⁶ Cfr. Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, Casa Editrice Astrolabio, Roma 2008, p. 140.

⁷ Cfr. A. Basso, *L'età di Bach e di Haendel*, p. 112.

Si e Re minore) utilizzano ad esempio un sorprendente secondo grado abbassato per costruire brevi sezioni modulanti che nel giro di poche battute creano un intero piccolo sviluppo: nel primo caso, a batt. 27 l'accordo di Re maggiore di dominante in terzo rivolto (Do al basso) innesca un meccanismo di discesa cromatica del basso che porta fino a una potente dichiarazione della dominante in ffp a batt. 31, che Rosen consiglia di eseguire in modo arpeggiato («non va suonato rapidamente bensì lentamente [...] l'arpeggiatura andrebbe estesa anche alla mano destra»⁸) e che sarà eguagliata in potenza sonora solo dall'improvvisa cadenza a Lab maggiore alla fine del I movimento dell'Op. 2 n. 3; nel secondo caso, a batt. 60, in seguito all'esplosione del tema in modo minore (con tanto di comparsa del tema del Dies Irae Fa-Mi-Fa-Re al basso, già osservato con l'armonia di Mi minore, Sol-Fa#-Sol-Mi), l'accordo di Fa maggiore di dominante in terzo rivolto (Mib al basso) porta a Sib maggiore e da lì nuovamente alla dominante di Re.

Nel Largo appassionato in oggetto, ricollegabile a una forma ternaria⁹ o un Rondò¹⁰ con un tema principale a sua volta articolato come un breve A-B-A', l'audacia armonica è uno degli elementi di innovazione più evidente, e riporta alla lezione di C.P.E. Bach, il più importante esponente del cosiddetto *empfindsamer Stil* ("stile sentimentale"), di grande importanza non solo e non tanto nella strutturazione dei brani beethoveniani in cui il patetismo è portato alle estreme conseguenze, discendenti ideali dello «sforzo di comunicazione»¹¹ delle opere più importanti del compositore che viene più accostato al movimento dello *Sturm und Drang*, ma anche nell'uso di ritardi, appoggiature e piccole forme contrappuntistiche "parlanti", o meglio ancora dialoganti (batt. 50 e segg.).

Quanto il coraggio armonico è ben inserito nei canoni classici e attentamente studiato per far percepire all'ascoltatore solo ciò che Beethoven intendeva far percepire (si pensi, a batt. 63, alla scomparsa di Sib una volta che compare il Sol# che riporta alla dominante, in modo da evitare la percezione di una sesta aumentata tedesca¹², bensì per sottolineare l'importanza del V grado attraverso la sua sensibile, ripetuta ben tre volte in sfp), altrettanto ben organizzato è l'apparato timbrico. Il suono del Largo appassionato è infatti orchestrale fin dall'incontro-scontro, a batt. 1, tra il *tenuto sempre* delle tre voci superiori e lo *staccato sempre* del basso, tra arco e pizzicato (di modernità quasi brahmsiana: si pensi all'inizio dell'Esposizione del IV movimento della sua Prima Sinfonia), anche se non mancano altre possibili interpretazioni orchestrali (ad es., le ottave di Do diesis a batt. 23-25, vicine al "richiamo" del corno che tante volte tornerà fino alla conclusione del fugato nel IV movimento della Nona Sinfonia). Nel contrasto tra tenuto e staccato (poi riutilizzato nel tema B del II movimento

⁸ Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 143.

⁹ Cfr. G. Sanguinetti, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, LIM, Lucca 2020, p. 138.

¹⁰ Cfr. D.F. Tovey, *A Companion to Beethoven's Piano Sonatas*, p. 20.

¹¹ G. Pestelli, *L'età di Mozart e Beethoven*, EDT, Torino 2018, p. 28.

¹² Cfr. D. Damschroder, *Harmony in Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge 2016, p. 34.

dell'Op. 7) si trova un'implementazione diversa, su base verticale-armonica più che orizzontale-melodica, del tocco pianistico "parlante" di C.P.E. Bach (utilizzato invece in attacco allo stile *jeu perlé* nel II movimento dell'Op. 31 n. 1), che nella sua forma originale «richiede [...] brevi legature alternate ad articolazioni non legate [...] per imitare l'inflessione parlata»¹³ e che in Beethoven diventa strumento timbrico-orchestrativo per sfruttare appieno le capacità degli strumenti dell'epoca: «Le varie gradazioni dal legato al non legato allo staccato erano più facili da ottenere sugli strumenti antichi perché il suono era meno spesso e si estingueva prima»¹⁴.

3. Op. 2 n. 3, Il movimento: *Adagio*

Nella ben riconoscibile forma ABABA¹⁵ dell'Adagio dalla Sonata Op. 2 n. 3 (1795) l'esplorazione del sentimento si manifesta sorprendentemente in due stati molto diversi, se non opposti, a conferma della maggior varietà riscontrabile in quest'ultimo lavoro dell'Op. 2, nel quale si può riconoscere per molti versi una sorta di concerto o di sinfonia solistica: la graziosità operistica, se non apertamente salottiera, del tema A (che Sanguinetti ricollega però all'inno¹⁶), è apertamente distaccata, almeno in un primo momento, dalla drammaticità bachiana del tema B. Quanto il tema A, in modo maggiore, è costruito su base omoritmica e attraverso l'uso di eco – la ripetizione variata delle batt. 1-2 a batt. 3-4 e delle batt. 7-8 a batt. 9-10 con scambio delle parti tra voci superiori e voci inferiori, che altro non è che un'applicazione del principio di antecedente-consequente¹⁷ – e una sapiente disposizione delle pause, il tema B, in modo minore alla sua prima apparizione e esordiente in Do maggiore la seconda volta all'inizio di un percorso modulante che assume l'importanza armonica di uno sviluppo, è interessato a costruire una continuità sonora totale e disarmante, cromaticamente instabile e con frequente incrocio delle mani a destabilizzare ancor di più il rapporto tra melodia e accompagnamento, già ribaltato inizialmente (batt. 11 e seg.) nelle ottave "melodiche" della mano sinistra e negli arpeggi spezzati della mano destra. Il riferimento evidente nella forma di cavatina che costituisce il tema B è Johann Sebastian Bach (1685-1750) più che il figlio C.Ph.E. Bach, per la maggior attenzione a un percorso armonico compiuto e sempre posto in una direzione precisa; si prenda in considerazione il Bach più proto-romantico del Preludio in Mib minore dal I Libro del *Das Wohltemperirte Clavier*, unito alle figurazioni più tipicamente barocche del celebre Preludio in Do maggiore dal medesimo Libro e della prima parte del Preludio in Do# maggiore dal II Libro.

¹³ G. Sanguinetti, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, pp. 41-42.

¹⁴ Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 48.

¹⁵ Ivi, p. 145.

¹⁶ G. Sanguinetti, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 223.

¹⁷ Ivi, pp. 135-137.

Il sentimento quasi galante del tema A e l'oscurità del tema B si incontrano solo con il ritorno a B, quando l'utilizzo di un'ottava più acuta in p (certo più delicata, ma anche più misteriosa) è presto sostituito da alcune isolate ma determinanti esplosioni di ff, l'uso del malinconico se non apertamente modale V minore di Fa# minore invece della dominante regolare (batt. 71), un'inaspettata cadenza d'inganno (batt. 74) e un improvviso cambio di registro (dall'acuto al grave) e di dinamica (dal f al pp con uno sfpp come elemento di transizione) tra batt. 80 e batt. 81, che suggerisce una chiusura pensata più come interruzione che come vera e propria conclusione.

Non è, la Sonata Op. 2 n. 3, un lavoro nel quale, col senno di poi, risultano isolati elementi di contrasto all'interno dei singoli movimenti: si nota infatti, a proposito del I movimento, che «Beethoven inserisce alcuni “materiali” chiaramente identificabili che hanno con ogni evidenza lo scopo di estendere l'arcata formale, di prolungare i momenti salienti di accumulo della tensione e di ritardarne lo sfogo; insomma, di “dare più spazio” al movimento»¹⁸. Una simile considerazione può essere applicata al II movimento, il movimento lento, il più adatto senza dubbio a contenere diverse gradazioni e diverse interpretazioni musicali del sentimento più vicino al patetico; in particolare le due evoluzioni di B portano a situazioni musicali molto diverse da quelle del loro esordio. Il *pàthos* dell'Adagio è dunque strutturale prima ancora che armonico, o più in generale è questione di forma prima ancora che di contenuto, e raggiunge risoluzione e catarsi solo prima dell'ultima riproposizione di A: «Le tensioni contrastanti della sezione centrale ora sono completamente riconciliate poiché tutta la struttura armonica dissonante si è risolta nella tonalità d'impianto»¹⁹. In questo senso, pur con le accortezze del caso, risulta spontanea una lettura quasi narrativa dell'Adagio, che non è stata scoraggiata neanche, tra gli altri, dall'allievo di Beethoven Carl Czerny (1791-1857): «è già evidente la direzione romantica attraverso la quale Beethoven, in un periodo successivo, creò un tipo di composizione che portò la musica strumentale a un tale livello di raffinatezza da assomigliare perfino alla poesia e alla pittura. In tale opere [...] vediamo dei quadri; udiamo la narrazione di eventi»²⁰.

4. Op. 7, Il movimento: *Largo, con gran espressione*

Almeno due tendenze già osservate in precedenti lavori pianistici di Beethoven si solidificano nel II movimento in Do maggiore della Sonata Op. 7 in Mi maggiore (1796-97): il valore orchestrale della scrittura pianistica e soprattutto l'importanza del silenzio (e conseguentemente la varietà ritmica e dinamica²¹). Entrambi concorrono a definire un nuovo tipo di esplorazione del “sentimen-

¹⁸ G. Bietti, *Ascoltare Beethoven*, Laterza, Roma 2019, p. 237.

¹⁹ Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 146.

²⁰ C. Czerny, in G. Sanguinetti, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 201.

²¹ Cfr. Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 149.

tale”: non la grave espressione di turbamento del tema B dell’Op. 2 n. 3 o del Largo e mesto dalla Sonata Op. 10 n. 3 (vero e proprio contraltare del brano in oggetto), ma un nuovo punto di vista, più solenne e spirituale, lento e profondamente graduale nei propri mutamenti interni, che anticipa le ultime sonate in un percorso che porterà all’immenso Adagio sostenuto in Fa# minore dalla Sonata Op. 106 in Sib maggiore (1817-19). Un precedente si può forse ritrovare nell’originale commistione di silenzi e densità del Capriccio-Adagio, II movimento in Do minore del Quartetto per archi Op. 20 n. 2 in Do maggiore (1772) di Haydn, modello di convivenza tra suono e silenzio poi espanso da Beethoven nell’ampio Adagio molto e mesto in Fa minore dal Quartetto per archi Op. 59 n. 1 in Fa maggiore (1806).

Se in questo caso la struttura formale è relativamente semplice (tema A in Do maggiore; tema B in Lab maggiore con lunga sosta finale sull’area di dominante di Do; a seguire tema A ornamentato; Coda finale), è l’eterogeneità interna dei materiali di base a rendere imprevedibile lo sviluppo melodico-armonico e timbrico del brano. Molti infatti sono gli elementi armonicamente notevoli (ad es., il contrasto tra l’accento di progressione in stile bachiano-luterano a batt. 17-18 e la cadenza evitata pienamente romantica a batt. 19-20, stilema poi utilizzato anche nel tema B a batt. 26 e 33), ma soprattutto timbricamente innovativi. Come anticipato, l’uso del silenzio è elevato a status tematico vero e proprio: «If each pair [di accordi, N.d.A.] had been separated by just a quaver rest in 2/4 metre, the result would have been effective but ordinary. Instead Beethoven prolongs the rests, making them as long as the actual motifs»²². Mai l’uso delle pause aveva avuto ripercussioni sonore così imponenti: si pensi anche al motivo proposto come codetta di A a batt. 14, che si evolve come tema ritmico a batt. 45-46 in un frammento continuativo, e infine a batt. 47-48 nella frammentazione dell’accordo di settima diminuita sulla dominante di Do: da un lato anticipa le fioriture in stile vocale-operistico della ripresa di A, dall’altro rimanda a uno degli altri grandi usi del silenzio nella produzione di Beethoven, ovvero l’Introduzione al I movimento della Quarta Sinfonia (1806), dove l’interruzione costante della melodia in Adagio attraverso pause di croma accresce la tensione fino alla catarsi con l’entrata in scena dell’Allegro vivace.

La portata del silenzio, infine, si estende anche alla gamma dinamica effettivamente utilizzata e allo stile orchestrale, in particolar modo nei non rari ff, come le batt. 20-21 (che anticipano il tema avventuroso del I movimento della Sonata Op. 90 in Mi minore), 37-40 (a batt. 39 l’edizione Breitkopf und Härtel indica addirittura un crescendo sulla minima Sol!), 70-71 e infine la straordinaria ottava ipergrave di Fa# a batt. 88, che fa anticipare una chiusura grandiosa del movimento, che invece si conclude quasi timidamente con una cadenza V-I in pp. In tutto questo, bisogna però considerare, come ricorda Charles Rosen, la differente prassi esecutiva cui siamo abituati oggi, che ha portato ad eseguire

²² B. Cooper, *Beethoven’s uses of silence*, «The Musical Times», Vol. 152, No. 1914, 2011, pp. 25-45:27.

gli Adagi beethoveniani in modo decisamente più lento di quanto non fosse comune nel XIX secolo, forse per «rendere consapevole l'ascoltatore che sta per fare un'esperienza profondamente spirituale»²³.

Infine, si noti anche l'influenza del silenzio sull'apparato formale del brano, in particolare per quanto concerne la composizione del tema A, che si apre con la doppia presentazione, separata da pausa, di un'idea di base a (batt. 1-2/3-4), seguita da una frammentazione cadenzale che conclude alla tonica, di nuovo con una battuta metà suonata (i primi 3/8) e metà lasciata al silenzio (i secondi 3/8); il passaggio diretto alla dominante, con l'idea tematica b (batt 9), toglie spazio al silenzio alla mano destra, ma ne aumenta il valore alla mano sinistra, prima della già citata codetta di semicrome biscrome isolate a batt. 14 e prima del ritorno ad a, che in questo caso si disgrega in due diverse frammentazioni successive, ovvero le già citate progressione in stile quasi luterano e il ff in cadenza diminuita a batt. 20-21, prima di un ultimo ritorno, legato e cantabile, alla tonica²⁴.

5. Op. 10 n. 1, Il movimento: *Adagio molto*

L'Adagio molto dell'Op. 10 n. 1 (1798) si presenta, senza esordio introduttivo ma subito su un primo tema nella tonalità d'impianto (batt. 1-16), con una melodia cantabile di chiara ispirazione vocale, impreziosita da uno degli ultimi usi tradizionali di figurazioni ornamentali e abbellimenti presenti nel ciclo delle Sonate, che riporta da un lato a Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)²⁵, dall'altro a lavori come la Sonata in Do minore Hob. XVI/20 (1771) di Haydn, cui il brano in oggetto è accomunato non solo per essere un movimento lento in Lab maggiore all'interno di un lavoro in Do minore, ma anche per una simile predisposizione al predominio assoluto della melodia sulle altre componenti della scrittura pianistica: se Haydn predilige ancora l'idea della melodia accompagnata più semplice, a due o massimo tre voci, Beethoven costruisce una struttura accordale spesso più completa, ma manca al tempo stesso del patetismo che il suo predecessore ha costruito con sincopi spesso molto estese, per di più in passaggi modulanti, tra la melodia della mano destra e l'accompagnamento per terze della mano sinistra che finiscono per sfruttare appieno il timbro grave del clavicordo, in una Sonata che, tra le prime, si poneva problematiche timbriche e dinamiche che superavano la scrittura clavicembalistica. Dove Haydn sceglie la sincope a indicare i momenti di massima espressività (ad es. batt. 14-19, 31-35, 47-52, 56-61), mentre rimane abbastanza contenuto nell'uso degli abbellimenti, Beethoven predilige un uso più ampio di figurazioni ornamentali, sia nella forma di acciaccature estese nel ponte modulante (batt. 17-21), sia nell'esplici-

²³ Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 120.

²⁴ Cfr. G. Sanguinetti, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 139.

²⁵ Cfr. Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 153.

tazione di abbellimenti che pochi decenni prima sarebbero stati lasciati agli esecutori (es. batt. 28 e 30). Proprio i due esempi appena citati permettono anche di considerare il rapporto del compositore con gli “schemi” di epoca galante: per quanto già pienamente beethoveniano, l'Adagio molto conserva alcune forme come la Fonte²⁶ (batt. 17-20), a sua volta inglobata all'interno di un Fenaroli (batt. 24-31)²⁷.

Alla sezione di esposizione (primo tema: 1-16; ponte modulante: 17-21; secondo tema, tipicamente più ampio e fluido, alla dominante: 24-45) segue subito una ripresa (batt. 46-90) con maggiore accento da una parte sulla scrittura ornamentale, dall'altra su un ampliamento espressivo della mano sinistra in rapporto ora più contrappuntistico rispetto alla mano destra e alla melodia, e che permette di inscrivere l'Adagio molto in una forma ABABA, con l'ultima ripresa del primo tema, A, che si sviluppa in una coda (batt. 91 e succ.) di media lunghezza dove finalmente Beethoven adotta anche la sincope vista nell'HobXVI/20 di Haydn per aggiungere ai temi già uditi un elemento di novità rappresentato da una sorta di pedale di dominante (Mib) discreto, ma in grado per la sua natura sincopata di frammentare costantemente l'andamento melodico del brano, in una possibile rappresentazione musicale dell'immagine del “singhiozzo” tipica di ogni rappresentazione della malinconia. Charles Rosen, parallelamente a Donald Tovey che, considera il brano una forma-sonata senza sviluppo²⁸, propone per il movimento in oggetto la forma di cavatina, già osservata per l'Adagio dalla Sonata Op. 2 n. 1, notando in particolare che «l'esposizione è separata dalla ripresa solamente da un accordo brevissimo e brusco di settima di dominante arpeggiato in fortissimo»²⁹, sicuro della sua originalità e indipendenza rispetto a ogni forma strumentale nel riconoscerne l'importanza soprattutto nell'opera del primo Ottocento: «Calling it 'sonatina' form is absurd. I do not know any sonatina movements in this form, and it is not a shortened version of 'sonata-allegro' but an independent form»³⁰.

6. Op. 10 n. 3, Il movimento: *Largo e mesto*

Il *Largo e mesto* dalla Sonata in Re maggiore Op. 10 n. 3 (1798) affronta il patetico nella sua forma espressiva più grave, sia in senso tecnico, con lo sfruttamento della timbrica dello strumento, sia nell'andamento volutamente appesantito da ribattuti e raddoppi all'ottava della linea melodica (nella sezione centrale di sviluppo, batt. 30 e succ.) o da un uso sapiente della frammen-

²⁶ Cfr. R. Gjerdingen, *La musica nello stile galante*, Casa Editrice Astrolabio, Roma 2017, pp. 82-93; G. Sanguinetti, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, pp. 236-238.

²⁷ Cfr. R. Gjerdingen, *La musica nello stile galante*, pp. 246-247, 258-259.

²⁸ Cfr. D.F. Tovey, *A Companion to Beethoven's Piano Sonatas*, p. 46.

²⁹ Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 153.

³⁰ Ch. Rosen, *The Classical Style*, W. W. Norton & Company, New York 1998, p. 11.

tazione sempre più estrema di piccole cellule melodiche, dalla texture densa di batt. 36 al quasi-silenzio di batt. 41-42. Si tratta della rappresentazione pianistica di «a more gradual mental disintegration»³¹, una sorta di “discesa agli inferi” riprodotta da un singhiozzo sempre più interrotto e da uno spostamento dal range acuto a quello medio-grave dello strumento. Uno stato emotivo così negativo è adeguatamente messo in musica attraverso una struttura episodica³² che ai due temi tipici della forma sonata fa seguire una sezione centrale che si può ipotizzare di sviluppo, ma che utilizza con facilità materiale tematico nuovo (batt. 36 e succ.) che assumerà altrettanta importanza (batt. 72-75) nella complessa Coda.

Il carattere drammatico del brano è esplicitato nell’indicazione agogica, con l’uso di un termine, mesto, non direttamente legato a un’indicazione di velocità, ma semmai all’espressione di un preciso stato d’animo – tanto che, nota Rosen, è innegabile «la tentazione di suonarlo molto lentamente, [...] un tempo che sarebbe inconciliabile con la rapida diminuzione del suono degli strumenti»³³ dell’epoca, ipotizzando un’influenza del movimento lento della Sonata in La minore K310 di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Non si deve infatti pensare all’indicazione mesto come a un tratto descrittivo del brano che segue, ma come a una vera e propria «performance instruction»³⁴: la malinconia diventa parte integrante del complesso di prassi e tradizioni esecutive, e la ricerca dell’effetto patetico, o meglio tragico, si riscontra nelle bozze del compositore. Particolarmente interessanti a questo proposito risultano l’utilizzo, in uno degli *sketch*, di una figurazione in sincope poi virtualmente inesistente nella pubblicazione («off-beat demisemiquaver figure»³⁵) che rimanda al pedale di dominante “nascosto” nella coda del II movimento dell’Op. 10 n. 1, e le diverse fasi compositive che hanno portato a un silenzio sempre maggiore e alla “disintegrazione” progressiva prima della ripresa (con la significativa indicazione «calando»³⁶, man mano che le pause si fanno più prolungate).

Si nota meno, rispetto al brano precedentemente preso in oggetto, l’influenza del sonatismo haydniano e in generale di area cattolica, anche se il II movimento della sua Sonata in Re maggiore Hob. XVI/33 (1773; anch’essa in Re maggiore con movimento lento in modo minore) è caratterizzato da un andamento episodico e quasi assimilabile all’arioso (di nuovo, in connessione con la pratica vocale operistica), e addirittura si conclude su una dominante non risolta che porta direttamente al movimento successivo, espediente poi utilizzato ad es. nella Sonata Quasi una fantasia in Mi♭ maggiore Op. 27 n. 1 (1801) e nella Sonata in Fa minore Appassionata Op. 57 (1805).

³¹ B. Cooper, *Beethoven’s uses of silence*, p. 29.

³² Cfr. D.F. Tovey, *A Companion to Beethoven’s Piano Sonatas*, p. 58.

³³ Cfr. Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 156.

³⁴ B. Cooper, *The Creation of Beethoven’s 35 Piano Sonatas*, p. 54.

³⁵ Ivi.

³⁶ Ivi.

Il «*pàthos* straordinario»³⁷ del Largo e mesto «è già evidente nel primo tema, nel quale si notano subito alcuni degli elementi tipici della scrittura il più possibile “patetica”, anche se vi si riconosce (batt. 1-3) una versione modificata dello schema Mayer»³⁸ (I, IV in 4/6, V in 3/6, I): si noti in particolare l’uso del registro grave per la mano sinistra e, nella melodia alla mano destra, l’uso costante di note estranee all’accordo sia come note di volta, sia come appoggiature o ritardi. Il brano dimostra una certa vicinanza con la musica vocale operistica³⁹, ma anche con il sonatismo galante: la costante ricerca dell’emozione impedisce spesso alla musica di risolvere in modo tradizionale le sue problematiche formali. Si noti ad esempio la vicinanza ideale con il continuo fluire melodico e armonico del II movimento in Sol minore della Sonata in Re minore, W.57/4 H 208 di C.P.E. Bach, ca. 1781, dai salti di registro (batt. 7-8) alla sincope armonica (batt. 27 e 29) poi tanto utilizzata da Beethoven. Il riferimento è al *redende Stil* citato nel *Versuchüber die wahre Art das Clavier zu spielen* (1762) di C.P.E. Bach, molto amato da Beethoven, esemplificato a batt. 9-29 da «*legature brevi e spezzate alternate con staccati o non legati*»⁴⁰. All’interno di una forma comunque ben definita come questa, nonostante le libertà strutturali di un brano come la *Phantasie-Sonate* (1787) per violino e tastiera (*Klavier*) di C.Ph.E. Bach siano troppo ardite, si ritrova una simile propensione alla manifestazione di “affetti” spesso opposti tra loro in successione l’uno all’altro, come anche evidenziato dalla forma “episodica” del movimento.

7. Op. 13, Il movimento: *Adagio cantabile*

Il II movimento della Sonata Op. 13 Patetica si apre su un panorama sonoro inaspettatamente galante, un Rondò formalmente tipico, in contrasto apparente con l’imprevedibilità del I e del III movimento: il sentimento è qui di nuovo affrontato a partire da basi settecentesche, ma portate pienamente in un’ottica romantica e innovativa, contrariamente, ad esempio, all’Adagio molto dall’Op. 10 n. 1: Rosen nota ad esempio il deciso cambio di prassi per quanto concerne l’ultima ripresa del tema A, indicando l’assenza di fioriture ornamentali in stile vocale (com’era consuetudine) e al loro posto l’accelerazione dell’accompagnamento, portato da una base di semicrome a una di semicrome di terzina⁴¹ (batt. 51-66), a conferma della natura ben più mobile, rispetto agli standard performativi cui siamo abituati, degli Adagi classici e tardo-classici («Contro le nostre abitudini esecutive odierne, la maggior parte delle frasi dell’Adagio ha conclusione corta»⁴²). Se l’accompagnamento in terzine di semicrome non arriva anco-

³⁷ Cfr. Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 156.

³⁸ Cfr. R. Gjerdingen, *La musica nello stile galante*, pp. 131-136.

³⁹ Cfr. Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 157.

⁴⁰ G. Sanguinetti, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 257.

⁴¹ Cfr. Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, pp. 161-62.

⁴² Ivi, p. 161.

ra a scontrarsi con semicrome o biscrome regolari (come ad esempio nella terza variazione del II movimento della Sonata Op. 12 n. 1 per violino e pianoforte, poco precedente alla Patetica), nondimeno la cantabilità cui fa riferimento l'indicazione agogica identificativa del movimento non è più tanto, o non è più solo quella di pura ispirazione vocale, ma indica un tipo di esecuzione che è ora parte integrante del repertorio strumentale, una manifestazione del sentimento applicabile solo attraverso il medium dello strumento. Concorrono infatti alla realizzazione del cantabile elementi squisitamente strumentali come la strutturazione del fraseggio e dell'articolazione (a volte sfasata tra le due mani), l'uso dei ribattuti nell'accompagnamento nel primo episodio (batt. 17 e segg.) e nella coda (batt. 66 e segg.) e del registro grave in senso pienamente melodico nella conclusione del primo episodio.

Una volta riconosciuta la portata innovativa dell'Adagio cantabile rispetto al suo stesso identificativo agogico e alla storia del cantabile, dunque della relazione di mutuale influenza tra musica vocale e musica strumentale, si ragiona sul ruolo che il patetico assume nel movimento in oggetto. Bisogna infatti ricordare che l'Op. 13 è, insieme all'Op. 81 "*Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen*", l'unica sonata con un titolo "caratteristico" in qualche modo ricollegabile a Beethoven⁴³: «This places it in the category of 'characteristic' sonata, similar to but distinct from the programmatic sonata. In a 'characteristic' work or movement, as was recognized in the eighteenth century, a specific mood is expressly evoked, without any actual narrative»⁴⁴. In questo senso si può pensare alla Patetica come a un arco emotivo unitario, e infatti il III movimento, il Rondò-Allegro, esordirà su una variazione del II tema del I movimento e tornerà alla serenità del Lab maggiore per più di uno snodo formale. Si è già ricordata l'imprevedibilità di I e III movimento: applicando lo stesso schema di ragionamento all'Adagio cantabile si può immaginare una sorta di "storia di contrasti" all'interno della Patetica, una "caratterizzazione" emozionale che esordisce con il primo accordo del I movimento, il celebre fp eseguibile sui pianoforti dell'epoca ma non più su quelli contemporanei, e si conclude con la conclusione quasi *ex abrupto* del III movimento, che evolve velocemente verso un V-I nella tonalità di impianto dopo una ben più corposa e dinamicamente evidente cadenza al IV grado.

Nel II movimento, infine, gli elementi di contrasto agiscono a livello orchestrale, dinamico (non sono altrettanto evidenti i «crescendi interrotti»⁴⁵ come nel I e III movimento, ma la mancanza di risoluzione della tensione dinamica si ha ad esempio a batt. 28, quando il crescendo iniziato a batt. 24 si estingue velocemente, o con il fp e successivo decresc. a batt. 44, che annulla l'ascesa dinamica iniziata a batt. 41), e infine soprattutto armonico. È in particolare il secondo episodio, costruito sul modo minore del Lab d'impianto e presto tendente al suo sesto grado (Fab, dunque Mi), a risultare particolarmente interessante dal punto di vista della progressione accordale: «Often one

⁴³ Cfr. G. Sanguinetti, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 207.

⁴⁴ B. Cooper, *Beethoven*, pp. 89-90.

⁴⁵ G. Bietti, *Ascoltare Beethoven*, p. 241.

must wait until a phrase fully reveals its content before determining precisely how its individual chords function»⁴⁶. È questo il caso di un percorso armonico che diventa chiaro solo alla sua conclusione, ovvero grazie alle settime diminuite a batt. 48-50 che, come alla fine di uno sviluppo di una forma sonata, segnalano all'ascoltatore il progressivo ritorno alla tonica, in uno straordinariamente graduale passaggio alternato tra il sentimento ancora idealmente galante del tema e il romanticismo nascosto nel patetismo dei ribattuti in semicrome e in terzine di semicrome rispettivamente di primo e secondo episodio.

Bibliografia

- Basso A.
2018 L'età di Bach e di Haendel, EDT, Torino.
- Bietti G.
2019 Ascoltare Beethoven, Laterza, Roma.
- Cooper B.
2000 Beethoven, Oxford University Press, Oxford.
- Cooper B.
2011 Beethoven's uses of silence, «The Musical Times», Vol. 152, n. 1914.
- Cooper B.
2007 The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas, Routledge, New York.
- Damschroder D.
2016 Harmony in Beethoven, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gjerdingen R.
2017 La musica nello stile galante, Casa Editrice Astrolabio, Roma.
- Pestelli G.
2018 L'età di Mozart e Beethoven, EDT, Torino.
- Rosen Ch.
1998 The Classical Style, W. W. Norton & Company, New York.
- Rosen Ch.
2008 Le sonate per pianoforte di Beethoven, Casa Editrice Astrolabio, Roma.
- Sanguinetti G.
2020 Le Sonate per pianoforte di Beethoven, LIM, Lucca.
- Tovey D.
1931 A Companion to Beethoven's Piano Sonatas, The Associated Board of the Royal School of Music, London.

⁴⁶ D. Damschroder, *Harmony in Beethoven*, p. 65.

Discografia

Beethoven, L.van

2011 The Piano Sonatas, Claudio Arrau, Universal Music.

Beethoven, L.van

2014 Complete Piano Sonatas, Maurizio Pollini, Universal Music.

Beethoven, L.van

2020 Complete Piano Sonatas, Diabelli Variations, Daniel Barenboim, Universal Music.

Federico Goldin

La musica di Debussy tra Jankélévitch e Montale

1. Il “mistero”

Alla musica di Claude Debussy il filosofo e musicologo francese Vladimir Jankélévitch ha dedicato pagine davvero ispirate, nelle quali ha mostrato la significativa consonanza della poetica debussiana con il suo pensiero filosofico.

Fin dalle prime pagine di *Debussy et le mystère*, opera pubblicata per la prima volta nel 1949, Jankélévitch sostiene che nella musica del compositore francese si manifesta il “mistero” dell’esistenza, e che per “mistero” non bisogna intendere qualcosa di analogo a ciò che egli chiama “segreto”, ovvero ciò che è al momento non noto ma che si potrà in futuro conoscere; il “mistero”, al contrario, è intrinsecamente refrattario a qualsiasi spiegazione umana.

Il “mistero” di cui Jankélévitch parla a proposito di Debussy è il mistero dell’esistenza stessa, potremmo dire della “quoddità”, per utilizzare un termine schellinghiano caro al filosofo francese, ovvero del fatto inesplicabile per cui qualcosa – ogni cosa, anche quella apparentemente più scontata – esiste: un fatto assolutamente gratuito in quanto, conformemente al pensiero filosofico di Jankélévitch, non motivato da alcuna causa determinata¹.

Secondo Jankélévitch, quindi, «Debussy possiede innato il sensorio extralucido grazie al quale l’alone di irrazionale, che circonda la presenza della persona e l’esistenza delle cose fisiche, gli diviene percettibile»²; si tratta della medesima sensibilità per il “mistero” che Eugenio Montale ha dichiarato più volte come il motivo ispiratore della sua poesia, specialmente per quanto riguarda gli anni di composizione degli *Ossi di seppia*; a tal proposito, nell’*Intervista immaginaria* del 1946 il poeta affermava:

¹ L’opera in cui Jankélévitch esprime nel modo più compiuto e articolato la propria proposta teoretica è certamente *Philosophie première* (1954); cfr. V. Jankélévitch, *Filosofia prima. Introduzione a una filosofia del “quasi”*, a cura di L. Saviani, tr. it. di F. Fogliotti, Moretti&Vitali, Bergamo 2020.

² V. Jankélévitch, *Debussy et le mystère*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel 1949; tr. it. di C. Migliaccio, *Debussy e il mistero*, a cura di E. Lisciani Petrini, SE, Milano 2012, p. 17.

Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica. All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza.³

Tra l'altro, Montale rivelò in più occasioni come la musica di Debussy fosse stata per lui una importante fonte d'ispirazione, a conferma della vicinanza tra le poetiche dei due artisti; ad esempio, ancora nell'*Intervista immaginaria* del 1946, Montale scriveva:

Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli *Ossi di seppia* avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy, e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli: *Musica sognata*.⁴

Ed è proprio soprattutto il "male di vivere" montaliano, legato alle tematiche tipicamente novecentesche dei limiti esistenziali umani (e in particolare di quel limite che è la morte, il "mistero" per eccellenza) che secondo Jankélévitch trova espressione nella musica di Debussy; se la musica di Fauré appare connotata da un certo ottimismo, quella di Debussy è invece più tragica, nella misura in cui mette in rilievo la caducità di ogni essente, il suo essere destinato a morire:

Debussy e Fauré rappresentano a questo riguardo i due aspetti eterni dell'uomo: da un lato troviamo una lunga vita, stretta, rettilinea, laboriosa, che termina con la speranza sovranaturale del *Requiem*, l'immortalità della *Chanson d'Ève* e la serena eutanasia del tredicesimo *Notturmo*; dall'altro una vita breve, voluttuosa, sballottata tra il godimento e la sofferenza, troncata alla fine da un male senza rimedio.⁵

Emblematica della visione della realtà propria di Debussy è la figura di Mélisande, protagonista del capolavoro operistico *Pelléas et Mélisande*, tratto dall'omonimo dramma teatrale di Maurice Maeterlinck. Mélisande infatti è una fragile e insicura fanciulla⁶ trovata in una foresta da Golaud, della quale non si

³ Cfr. E. Montale, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976, p. 565.

⁴ *Ivi*, p. 563; cfr. inoltre quanto Montale afferma a p. 603: «Credo che la mia poesia sia stata la più 'musicale' del mio tempo (e di anche prima). Molto più di Pascoli e di Gabriele. Non pretendo con questo di aver fatto di più e di meglio. La musica è stata aggiunta, a D'Annunzio, da Debussy». Sul rapporto tra la poesia montaliana e la musica di Debussy, cfr. anche G.P. Biasin, *Il vento di Debussy: poesia e musica in Montale*, in «Rivista di Studi Italiani», 2 (1983), pp. 50-74.

⁵ Cfr. Vladimir Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, pp. 24-25.

⁶ Opposta in questo, rileva Jankélévitch, alla Penelope dell'omonimo dramma lirico di Fauré, che è invece sicura di sé, costante e fiduciosa nel ritorno dello sposo Ulisse; anche il finale del dramma, che vede il ritorno effettivo di Ulisse e quindi una atmosfera gioiosa, si differenzia dal finale mortale e tragico del *Pelléas et Mélisande*. Cfr. *ivi*, pp. 26-27.

conosce la provenienza e che è destinata a morire prematuramente, similmente alla Annetta o Arletta ispiratrice di alcune fondamentali poesie degli *Ossi di seppia*. Mélisande è quindi una “creatura misteriosa”, così come misteriosa a ben vedere è, secondo Jankélévitch, ogni esistenza, in quanto fugace apparizione, un “quasi-niente” che, simile a un’isola circondata dall’oceano del nulla, sorge dal non-essere per tornare, infine, ad esso.

2. L’oggettivismo

Tuttavia, non è solo l’esistenza umana ad essere misteriosa, bensì quella di ogni cosa: ecco quindi che in Debussy vi è anche il mistero delle cose naturali, ad esempio in opere strumentali come i *Préludes*, le *Images*, i *Nocturnes* e le *Estampes*:

Dopo il mistero di Psyché, ecco dunque il mistero di Physis, quello che, senza figura né metafora, si libera immediatamente dalla lettera delle cose naturali. Perché è il fatto stesso di esserci che è misterioso; è l’esistenza in generale che è bizzarra, oscura, inesplicabile e, nella sua stessa stranezza, poetica. I *Préludes* sono il linguaggio del mistero ontologico, che è un mistero di gratuità, ossia di co-presenza, di multi-presenza e di onni-presenza. Da una parte lo staticismo, il presentismo, l’istantaneismo; dall’altra l’oggettivismo: questi sono gli indici segnaletici di tale misterologia.⁷

I riferimenti debussiani alla neve, alla pioggia, al vento, alle nuvole, alle onde, alle foglie e ad altre entità naturali⁸, costituiscono ciò che Jankélévitch chiama “oggettivismo” e che, secondo il filosofo francese, rappresenta una forma di reazione all’espressionismo romantico e al suo “soggettivismo”. In tal senso, l’“oggettivismo” è un carattere proprio anche delle musiche di altri compositori “moderni”, ma in Debussy esso assume un valore poetico del tutto peculiare:

Gli oggetti privilegiati del mistero sono in lui [Debussy] le cose più leggere e incantevoli: profumi nell’aria della sera, colorazioni fugaci, miraggi più volatili e inconsistenti del velo di Iride. Tutte queste imponderabili apparenze esistono, a guisa dell’essere-nullo, di un’esistenza istantanea e di una presenza-quasi-assente. [...] La poesia del mistero ontico non è, in Debussy, una riflessione soggettiva su questo mistero: la musica parla direttamente, cioè senza mediazione simbolica, la lingua degli uccelli e delle sorgenti. [...] E così, mentre il “male del secolo” implica l’isolamento dell’ego nel suo riserbo, nella sua eccezionalità, nella sua incomparabile affermazione di sé, l’uomo debussiano, smettendo di privilegiare sé stesso, resta in comunione pan-teistica con l’insieme delle creature e degli eventi ordinari; non si perde negli abissi del soliloquio o della meditazione introspettiva; ma egli è, di volta in volta, pesce

⁷ Ivi, p. 31.

⁸ Sul mare e sul vento in particolare, cfr. G.P. Biasin, *Il vento di Debussy: poesia e musica in Montale*, p. 59: «Il mare gioca un ruolo notevolissimo nella musica di Debussy come nella poesia del ligure Montale; accompagnato spesso dal vento, elemento sonoro che ne completa la figuratività, il mare è presente in numerose composizioni dei due artisti come fonte d’ispirazione, interlocutore, pretesto descrittivo, narrativo o discorsivo».

d'oro, elefante di feltro e capo dei pulcinella, danzatrice delfica e danzatrice con le nacchere, pagoda in Cina, albero di limoni a Capri e piccola nuvola nel cielo.⁹

Anche a questo proposito, è rinvenibile una significativa consonanza dell'“oggettivismo” debussiano con l'attenzione riservata da Montale agli umili oggetti della quotidianità, espressamente dichiarata dal grande poeta già nella poesia *I limoni*, in apertura di *Ossi di seppia*. L'“oggettivismo”, sia in Montale che in Debussy, assume una funzione antiretorica, e permette di allontanarsi dai modelli magniloquenti e “soggettivistici” del recente passato (Wagner per Debussy¹⁰, D'Annunzio per Montale) per attingere a forme espressive nuove e più aderenti al vissuto dell'artista di inizio Novecento, caratterizzato dalla perdita delle certezze e da quel senso di “mistero” di cui si è detto poco sopra: l'artista deve dismettere ogni posa retorica, ammettere la propria “ignoranza” sulle grandi questioni esistenziali (si veda la famosa poesia *Non chiederci la parola...*) e constatarne il carattere irriducibilmente “misterioso” attraverso una forma artistica “scabra ed essenziale”, per citare Montale. In tale contesto gli oggetti naturali, anche i più umili, si caricano di un intrinseco e profondo valore poetico, poiché la loro esistenza è, a ben vedere, “misteriosa”: ecco quindi che, in *I limoni*, Montale ci presenta gli umili orti in cui il «susurro / dei rami amici» rende possibili «silenzi in cui le cose / s'abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto». Anche la più matura poetica montaliana del “correlativo oggettivo”, operante a partire da *Le occasioni*, potrebbe essere accostata a tale tendenza “oggettivistica”.

3. La poetica dell'istante

Come è noto, la musica di Debussy rappresenta, nella storia della musica, un momento di svolta che, per molti aspetti, inaugura un nuovo modo di concepire la “forma” che conoscerà importanti sviluppi nel Novecento¹¹. Sul

⁹ Cfr. V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, pp. 49-50, 63-64.

¹⁰ Significativa la seguente dichiarazione fatta da Debussy a Guiraud già nel 1889, citata in G.P. Biasin, *Il vento di Debussy: poesia e musica in Montale*, pp. 56-57: «Non sono tentato di imitare ciò che ammiro in Wagner. Io concepisco una forma drammatica diversa: la musica comincia là dove la parola è impotente a esprimere: la musica è scritta per l'inesprimibile; vorrei che essa sembrasse uscire dall'ombra e che, qualche istante dopo, vi ritornasse. [...] Sogno dei poemi che non mi condannino a trascinare avanti atti lunghi, pesanti, [...] dove i personaggi non discutano, ma subiscano la vita e la sorte». A proposito di queste ultime parole di Debussy, viene in mente non solo Arsenio, l'antieroe montaliano per eccellenza e alter-ego del poeta, ma anche Dora Markus.

¹¹ Cfr. a questo proposito P. Boulez, *Note di apprendistato*, a cura di P. Thévenin, trad. it. di L. Bonino Savarino, Einaudi, Torino 1968, p. 241: «Soltanto Debussy, in realtà, si può ravvicinare a Webern, in una simile tendenza rivolta a distruggere l'organizzazione formale preesistente all'opera, in uno stesso ricorso alla bellezza del suono per sé stesso, in una stessa ellittica polverizzazione del linguaggio»; cfr. anche M. Bortolotto, *Fase seconda*, Einaudi, Torino 1969, pp. 21 sgg.

piano della forma musicale, la musica di Debussy è infatti caratterizzata dalla «decomposizione del tempo oratorio, ossia il tempo del discorso»¹², proprio della sintassi musicale tradizionale, il cui elemento cardine era la tendenza allo “sviluppo” dei temi. Debussy, in altri termini, inaugura una nuova concezione della forma musicale, fatta di «episodi ed eventi sconnessi di una storia che è rapsodia di piccoli fatti»¹³, come avviene nel preludio intitolato significativamente *La sérénade interrompue*, o anche in *Minstrels*, il preludio pianistico a cui Montale si è esplicitamente ispirato per la sua *Musica sognata*. Il pezzo debussiano è evocato dalla poesia di Montale in maniera molto suggestiva e al tempo stesso pertinente: si tratta di un «acre groppo di note soffocate, / riso che non esplose / ma trapunge le ore vuote», «musica senza rumore / che nasce dalle strade, / s’innalza a stento e ricade», «scatta ripiomba sfuma, / poi riappare / soffocata e lontana: si consuma». I versi montaliani evocano perfettamente il carattere “frammentario” della musica, a cui si accompagna qui un risvolto umoristico-ironico¹⁴ («avec humour» scrive Debussy in partitura: si tratta infatti di musica suonata, come indica il titolo, da “menestrelli”, che diventano «tre avanzi di baccanale / vestiti di ritagli di giornali» nella poesia di Montale), quasi a sbeffeggiare le pretese retoriche e ideologiche di ogni arte magniloquente (si veda anche l’ironica citazione del *Tristano* wagneriano in *Golliwogg’s Cake-walk*).

L’innovazione formale della musica di Debussy si traduce inoltre in una nuova concezione della temporalità musicale. Come rileva Jankélévitch, infatti, l’altro carattere essenziale della musica di Debussy, oltre all’“oggettivismo” di cui si è detto poco sopra, è l’“istantaneismo”:

Ogni “immagine” debussiana è come una vista istantanea e statica sulla “presenza totale”; ognuna immobilizza, per così dire, un minuto della vita universale delle cose, uno spaccato della storia del mondo, e fissa questo taglio verticale nel suo *aeternum nunc*, cioè fuori di ogni divenire, senza relazione con il prima e con il poi.¹⁵

In questo senso assume rilievo, ad esempio, l’introduzione di accordi giustapposti: in tal modo, infatti, Debussy pone la basi per il superamento della logica tonale, basata sulla modulazione e quindi di tipo “orizzontale”, per affermare invece un pensiero musicale di tipo “verticale”, in cui ogni suono – o aggrega-

¹² Cfr. V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, p. 38.

¹³ Ivi, pp. 38-39.

¹⁴ Nel giovanile *Quaderno genovese* (1917) Montale annotava che «*Minstrels* è, o passa per essere, musica ironica». E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Mondadori, Milano 1983, p. 34.

¹⁵ V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, pp. 31-32. Similmente Michel Imberty, che riprende e sviluppa originalmente l’esegesi debussiana di Jankélévitch, scrive: «In Debussy [...] abbiamo un tempo discontinuo, in cui le parti non assumono il loro senso da ciò che immediatamente le circonda, ma dal potere di evocazione di reminiscenze più o meno lontane, che immobilizzano o spezzano il flusso che si frantuma nell’istante». M. Imberty, *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, trad. it. di D. Zazzi, a cura di M. Baroni, Ricordi, Milano 1990, p. 134.

zione di suoni, nel caso degli accordi – abbia il suo valore in sé stesso e nella relazione non predeterminata con gli altri, e non più nel riferimento vincolante a una sintassi di tipo funzionale-tonale:

La realtà musicale [in Debussy] non risiede nella concatenazione discorsiva delle note, bensì attorno ai suoni e tra gli accordi, nelle vibrazioni morenti e misteriose dell'armonia. Debussy insomma si affida meno alle modulazioni che all'attrazione magica delle presenze, alla radioattività degli accordi, alle risonanze armoniche. Si tratta anzitutto di strisce di accordi perfetti giustapposti senza relazione di transizione e appartenenti a diverse tonalità eterogenee, che agiscono l'una sull'altra a distanza e si attirano l'un l'altra attraverso il vuoto: non c'è continuità, ma piuttosto "influenza" nel senso astrologico del termine.¹⁶

È evidente, a questo riguardo, l'affinità della poetica musicale di Debussy con il pensiero filosofico di Jankélévitch: come infatti per quest'ultimo il darsi di ogni cosa nella sua singolarità irripetibile è misteriosamente gratuito e non è riconducibile a una causa determinata che lo giustifichi, così in Debussy ogni suono è significativo di per sé stesso, senza più bisogno di essere riferito a una logica "funzionale", ovvero senza un necessario riferimento a una determinata sintassi, quella "tonale".

Il rifiuto della logica "sviluppanza" e "funzionale" tradizionale conferisce alla musica di Debussy un senso di "stagnanza"¹⁷ e "staticità", ottenuta per esempio attraverso la tecnica del "pedale", ovvero un suono tenuto a lungo, al quale si sovrappongono via via altre note, oppure attraverso l'utilizzo della scala esatonale e di quella pentatonica. Anche quando il ritmo è incalzante, spesso si tratta in realtà di un "turbino sul posto"¹⁸, un movimento che non va da nessuna parte, come avviene nel terzo pezzo delle *Images* per pianoforte, intitolato *Mouvement*, o nel preludio *Feux d'artifice*.

L'"istante" prediletto da Debussy, rileva Jankélévitch, è quello del meriggio, come ad esempio nel celebre *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Infatti, come scrive Carlo Migliaccio,

mezzogiorno rappresenta "l'istante in istanza", il punto culminante della giornata e nello stesso tempo l'inizio della caduta. La musica di Debussy è piena di questi vertici oscillanti, che riuniscono in sé l'apogeo di una storia e nello stesso momento l'inizio del suo declino.¹⁹

In altri termini, a mezzogiorno ogni cosa è in piena luce, ha raggiunto la sua piena "attualità" fenomenica: da ciò deriva il sentimento panico della misteriosa e al tempo stesso evidentissima onnipresenza che il meriggio comporta.

¹⁶ V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, p. 89.

¹⁷ "Stagnante" è in Debussy anche l'acqua, per esempio nel *Pelléas et Mélisande* (atto III, scena 2) o nel preludio *Voiles*.

¹⁸ V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, p. 35.

¹⁹ C. Migliaccio, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, CUEM, Milano 2000, p. 130.

Jankélévitch fa esplicito riferimento, a questo proposito, al «crudele azzurro» di Mallarmé e al «mortale biancore» meridiano dello *Zarathustra* di Nietzsche²⁰; ma si potrebbe anche richiamare il «merigiare pallido e assorto» dell'omonima poesia giovanile di Montale, contenuta in *Ossi di seppia*, e di altre celebri poesie della raccolta del 1925:

Merigiare pallido e assorto
 presso un rovente muro d'orto,
 ascoltare tra i pruni e gli sterpi
 schiocchi di merli, frusci di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la vecchia
 spiar le file di rosse formiche
 ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
 a sommo di minuscole biche.

Osservare tra frondi il palpitare
 lontano di scaglie di mare
 mentre si levano tremuli scricchi
 di cicale dai calvi picchi.

E andando nel sole che abbaglia
 sentire con triste meraviglia
 com'è tutta la vita e il suo travaglio
 in questo seguitare una muraglia
 che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

Dalle prime tre strofe di questa poesia emerge, tramite puntuali riferimenti di notevole asprezza lessicale ad entità naturali, proprio quel sentimento panico di onnipresenza meridiana che Jankélévitch rileva nella sua esegesi debussiana. L'ultima strofa, invece, sottolinea il senso di stupore e angoscia che tale onnipresenza produce nella coscienza umana: infatti a mezzogiorno, quando «non ci sono più ombre, non più rilievi, non più oscurità né chiaroscuri», quando «tutto è perfettamente in atto»²¹, le cose non possono ormai far altro che declinare, approssimarsi inesorabilmente alla «assai prossima catastrofe», alla propria morte. In altri termini, «il meriggio debussiano è [...] già inclinato verso il crepuscolo» e il suo «sole, come in Baudelaire, è un sole caduco, un sole già moribondo»²²; a ciò si connette quel senso di precarietà esistenziale che, nella poesia di Montale, è rappresentato dall'immagine della muraglia con in cima i cocci aguzzi di bottiglia.

Con ciò si spiega anche, secondo Jankélévitch, il frequente ricorso di Debussy ad arabeschi e arpeggi discendenti: questi elementi musicali evocano appunto la «decadenza» che inevitabilmente segue all'apogeo dell'istante meridiano, e ad

²⁰ V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, p. 69.

²¹ Ivi, p. 68.

²² Ivi, p. 71.

essi spesso il compositore francese associa il movimento discendente della neve o della pioggia²³. Una volta poi che l'arabesco abbia raggiunto «l'orizzontale assoluto, al punto che non può scendere più in basso», esso «si decompone in note balbuzienti, che sono per così dire la polvere e la sabbia della melodia»²⁴, ovvero note ribattute, spesso pizzicate o staccate: elementi che si ritrovano anche in *Minstrels*, quella “musica sognata” che testimonia emblematicamente l’“incontro” tra il poeta Montale e il musicista Debussy.

²³ Jankélévitch parla, a questo proposito, di “geotropismo”; ivi, p. 76.

²⁴ Ivi, p. 86.

Elena Di Marino

Verso la riscoperta di Vincenzo Gianferrari

Premessa

«Ma Gianferrari doveva restare»: con queste parole Bruno Cagnoli apriva una lettera pubblicata su *L'Adige* il 10 febbraio 1989, in risposta alla decisione di intitolare il Conservatorio di Trento al compositore Francesco Antonio Bonporti (1672-1749). Tale scelta, motivata dal desiderio di rendere omaggio alle origini trentine del musicista barocco, comportò l'abbandono della precedente dedica a Vincenzo Gianferrari (1859-1939). Nato a Reggio Emilia ma profondamente legato a Trento, Gianferrari è oggi una figura poco conosciuta, nonostante il suo significativo contributo alla vita musicale della città di Trento. Una delle ragioni della sua scarsa notorietà potrebbe essere la sua indole modesta e riservata, lontana da qualsiasi forma di visibilità o promozione personale. La sua memoria è stata a lungo conservata solamente attraverso la lapide affissa nella Sala Filarmonica di Trento e il Coro Gianferrari, fondato per iniziativa dell'allora direttore del Conservatorio, Andrea Mascagni (1917-2004). Un rinnovato interesse per questo compositore si deve all'impegno del nipote ed erede, l'Ing. Vincenzo Gianferrari Pini, che ha interessato il Conservatorio e favorito l'esplorazione del materiale per la mia tesi magistrale e per un primo progetto performativo dedicato alle liriche da camera. Questo ha contribuito alla decisione di donare l'archivio del compositore al Conservatorio di Trento (aprile 2024) e ad intitolare a Vincenzo Gianferrari la Biblioteca del Conservatorio di Trento (16 aprile 2025).

Cenni biografici

Vincenzo Gianferrari nacque a Reggio Emilia il 10 ottobre 1859 in una famiglia estranea al mondo musicale. Scelse comunque di dedicarsi agli studi in questo campo e si iscrisse al Liceo Filarmonico di Bologna, dove fu compagno di studi di Ottorino Respighi, la cui influenza è rintracciabile in alcune delle sue opere sinfoniche¹. Come la maggior parte dei compositori italiani del tempo,

¹ Cfr. R. Dionisi, *La musica di Gianferrari*, in C. Leonardi (a cura di), *Epistolario: corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari: l'amico e il maestro*, Longo, Rovereto 1983, p. 323.

anche Gianferrari fu attratto dal melodramma e si cimentò nella composizione operistica. Nel 1892 presentò il suo dramma lirico *Treccie nere* al Concorso Sonzogno, competizione musicale per la composizione operistica che nel 1890 era stata vinta da Pietro Mascagni con *Cavalleria rusticana*. Non è chiaro se *Treccie nere* abbia ottenuto il primo premio o solo una menzione speciale; venne rappresentata in teatro con esecuzioni a Reggio Emilia e a Rovereto nel 1893.

Profondamente legato a ideali mazziniani e patriottici, nel 1889 Gianferrari vinse il concorso per la direzione della Scuola Musicale di Rovereto, all'epoca sotto il dominio austro-ungarico: accettare tale incarico significò per lui «ripartire la passione dell'esilio con i fratelli staccati dalla Madre Patria»², tanto che rifiutò più volte la cittadinanza austriaca.

Nella letteratura musicologica italiana il nome di Vincenzo Gianferrari è quasi esclusivamente legato a quello del suo ben più noto allievo Riccardo Zandonai (1883-1944). L'incontro tra i due avvenne nel 1893, quando Gianferrari, riconoscendo il grande talento musicale di Zandonai, si impegnò affinché il giovane, nato a Borgo Sacco, potesse essere ammesso alla Scuola musicale di Rovereto, nonostante lo studio presso la Scuola fosse riservato ai soli cittadini di Rovereto. Tra Gianferrari e Zandonai si instaurò così un rapporto di reciproca stima e affetto, tanto che Zandonai manifestò per tutta la vita la sua riconoscenza nei confronti del maestro, per lui un vero e proprio padre artistico. Può darsi che i sentimenti filo-irredentisti di Gianferrari abbiano indotto il giovane Zandonai, che «si sentiva soprattutto trentino e quindi un irredento»³, a optare per il Conservatorio di Pesaro piuttosto che per il Conservatorio di Vienna, per il quale avrebbe potuto ricevere una borsa di studio da parte di una ricca famiglia austriaca, «una di quelle tipiche famiglie austriache – lealissime verso l'Imperatore e, a modo loro, generose e liberali verso i sudditi delle altre nazionalità»⁴.

Nel 1899 il Comune di Trento bandì un concorso per l'assegnazione del posto di maestro di canto. Gianferrari si stabilì quindi a Trento, dove, divenuto direttore del Liceo musicale, rimase per i successivi trentatré anni. Pigarelli lo definì il «vero rigeneratore della vita musicale trentina»⁵. Nel 1905 Gianferrari assunse la direzione orchestrale della Società Filarmonica di Trento. Fu lui a portare per la prima volta a Trento le sinfonie di Haydn, Mozart e Beethoven, facendo conoscere alla città il repertorio musicale d'oltralpe⁶. Grazie al suo impegno, il Liceo Musicale di Trento acquistò sempre maggiore rilevanza, diventando un punto di riferimento per la formazione musicale cittadina.

Con lo scoppio della Prima guerra mondiale, Gianferrari, cittadino italiano residente in territorio austro-ungarico, fu costretto a lasciare Trento. Si stabilì a Piacenza e insegnò composizione e contrappunto al Conservatorio di Milano.

² L. Pigarelli, *Vincenzo Gianferrari*, «Trentino», VII, Trento 1941, p. 169.

³ R. Marmiroli, *Ricordo di Vincenzo Gianferrari*, «La Scala. Rivista dell'opera», 86, Milano 1957, p. 60.

⁴ *Ibidem*.

⁵ L. Pigarelli, *Vincenzo Gianferrari*, p. 169.

⁶ Cfr. *ibidem*.

Al termine della guerra fece ritorno a Trento, per lasciarla definitivamente nel 1932, una volta concluso il suo incarico di direttore del Liceo musicale. Morì a Milano nel 1939. Un anno dopo, il 29 maggio 1940, la città di Trento gli rese omaggio con un concerto commemorativo e gli intitolò il Liceo Musicale, che sarebbe poi divenuto Istituto pareggiato negli anni '60 e Conservatorio nel 1970.

La produzione e l'estetica di Vincenzo Gianferrari

La produzione di Vincenzo Gianferrari è molto ampia ed eterogenea: melodrammi, musica sinfonica per orchestra, musica corale a cappella e con accompagnamento orchestrale, liriche per canto e pianoforte, repertorio cameristico e pianistico. Il grande impegno compositivo è testimoniato da due cataloghi: uno redatto a mano da Gianferrari stesso e un altro di «musiche scelte», quindi una selezione di lavori, compilato dalla figlia Luisa. Questo secondo catalogo è presente nella Collezione digitale dell'Archivio Storico Ricordi.

A dispetto di una produzione tanto feconda, poche opere sono state pubblicate tramite un editore: l'unica pubblicazione con Ricordi è il *Quartetto in si bemolle* nel 1931, forse l'opera più celebre del compositore. Composto negli anni '20 ed edito nel 1931, il quartetto è caratterizzato da un vistoso virtuosismo contrappuntistico e da un linguaggio tonale «amplificato, fondamentalmente diatonico»⁷. Nel 1932 Gianferrari pubblicò con Carisch i *Tre preludi per grande orchestra* e diede alle stampe anche la lirica da camera *Natale*, ma le collaborazioni con editori di una certa rilevanza si fermano qui. Altre due liriche per canto e pianoforte furono pubblicate dal piccolo editore Al Mondo Musicale di Firenze⁸.

Per quanto riguarda gli altri lavori non risulta alcuna pubblicazione ufficiale con editori, nonostante, come è emerso dalle ricerche presso l'Archivio, buona parte delle composizioni sia stata stampata, probabilmente da Gianferrari stesso. Si tratta presumibilmente di letteratura grigia utilizzata a fini domestici o didattici. Diverse opere, in effetti, furono eseguite presso la Sala Filarmonica di Trento all'interno delle stagioni concertistiche o nei saggi degli allievi del Liceo Musicale.

Inoltre, i due cataloghi non sono da considerarsi completi: in particolare per quanto riguarda il caso delle liriche per voce e pianoforte molte di queste non sono state rubricate.

⁷ R. Dionisi, *La musica di Gianferrari*, p. 322.

⁸ Titolare della casa editrice era il compositore e commerciante di musica Carlo Graziani-Walter (Bruxelles, 1851 – Firenze, 1927), già attivo presso altri piccoli editori. Al Mondo Musicale pubblicava principalmente opere di Graziani-Walter stesso e un numero limitato di altri compositori poco noti (C. Cordata, M. Ferradini, G. Gostinelli, R. Lescureux, A. Lucarelli, E. Toselli, P.L. da Verghereto e Vincenzo Gianferrari). L'editore coinvolgeva nella sua rete di distribuzione case editrici più importanti, tra cui Ricordi e Carisch su Milano: quest'ultima, infatti, viene riportata sullo spartito della lirica *Natale*. La casa editrice fu attiva tra il 1899 e il 1915.

La letteratura musicologica su Vincenzo Gianferrari è scarsa: i pochi commenti si concentrano per lo più sulla biografia, in cui si sottolinea il ruolo di maestro di Zandonai, senza approfondire la sua estetica. L'autore si colloca in un contesto che è quello del tardo romanticismo e del passaggio tra Ottocento e Novecento: se da una parte si trovano ancora afflatti romantici e temi cari alla poetica tardo-romantica, dall'altra erompono slanci di modernità che si esprimono in forme dilatate, passaggi cromatici ed enarmonici, densità di scrittura. L'Italia musicale dell'epoca, poco attenta al repertorio strumentale e fortemente legata al melodramma, veniva sedotta dal linguaggio istintivo e impetuoso della Giovine Scuola⁹, da suggestioni decadenti e dal sensualismo e simbolismo dannunziano; elementi che troviamo anche nella produzione di Gianferrari.

Sfogliando il catalogo, il gusto decadente si esprime in contenuti di carattere malinconico: emblematica una suite per piccola orchestra i cui pezzi sono intitolati *Elegia*, *Dolore senza fine*, *Barcarola triste*, *Presso la culla del figlio morente*, *Implorando*, il lavoro sinfonico *Campane stonate che suonano a morto* e il brano per basso e orchestra *Brindisi funebre* su testo di Giosué Carducci.

Le liriche da camera di Vincenzo Gianferrari

L'interesse di Gianferrari per il repertorio vocale non si esprime solo nella composizione di melodrammi (*Treccie nere*, *Sergio*, *Villia*) ma anche in un'abbondante produzione di brani per voce e pianoforte.

Innamorato della voce umana, che egli chiamava l'istrumento più perfetto, ne indagava appassionatamente tutte le possibilità, approfondendosi perfino nello studio dell'anatomia degli organi vocali. Le sue composizioni liriche o per coro sono esempi infallibili della conoscenza sua in questo campo così delicato e così nobile.¹⁰

Riccardo Zandonai, parlando del maestro, scriveva:

Dove la sua arte raggiunge altezze veramente non comuni è nei poemi sinfonici e nelle liriche, che possono dirsi perfette. [...] sono animate da tale spirito di modernità che sbalordisce; tanto da chiedere se sia proprio vero che essere vennero scritte trent'anni fa.¹¹

⁹ Il termine Giovine Scuola, spiega Guido Salvetti, «venne coniato per indicare non tanto un'identità di stile e di gusto, quanto piuttosto il fenomeno di un'intera generazione di nuovi 'geni' nazionali, nel clima di rinnovata attenzione verso il melodramma che *Cavalleria rusticana* aveva tanto prepotentemente suscitato. Alla Giovine Scuola appartengono quindi di diritto, oltre a Mascagni e a Leoncavallo, anche Cilea, Giordano, Franchetti, Puccini». G. Salvetti, *La nascita del Novecento*, EDT, Torino 1977, p. 247.

¹⁰ L. Pigarelli, *La musica di Gianferrari*, p. 169.

¹¹ R. Zandonai, *Il maestro Vincenzo Gianferrari e la sua arte. In una valutazione del maestro Zandonai*, «Il Brennero», 4 ottobre 1942, p. 3.

Vincenzo Gianferrari fa confluire la sua produzione per voce e pianoforte sotto il lemma 'lirica da camera', evoluzione della romanza da salotto italiana. Il fenomeno della romanza da salotto affonda le radici intorno alla fine del diciottesimo secolo, in una produzione «abbondantissima, di valore assai ineguale»¹², concepita per lo svago e il diletto delle famiglie borghesi e spesso accusata di faciloneria melodica, eccessiva superficialità e manierismo dei contenuti¹³. A partire dagli inizi del Novecento la lirica da camera si eleva a mezzo raffinato per l'espressione dell'io lirico, distinguendosi per una maggiore profondità poetica e musicale e abbandonando il semplice intrattenimento tipico della romanza da salotto. Il testo poetico diventa per questi compositori l'origine dell'atto compositivo: la musica deve poter cogliere ed esprimere le suggestioni più intime della parola poetica, scandagliando la coscienza umana e celebrandone le verità più profonde.

Nel corso delle ricerche sono state individuate venti liriche da camera. Curiosamente, non tutte le liriche sono presenti nei cataloghi di Vincenzo e Luisa Gianferrari. Se per quanto riguarda il caso di Luisa è stata effettuata una selezione di musiche scelte, non è chiaro per quale ragione il padre enumeri soltanto dodici liriche su venti. Considerato che entrambi i cataloghi presentano alcuni lavori della maturità tra cui i *Tre preludi per grande orchestra*, si può ipotizzare che essi contengano le liriche, e in generale i lavori, che il compositore riteneva meglio riuscite.

Di queste liriche solo tre sono editte: *Notte d'estate*, *Amor Amorum*, *Natale*. L'editore è Al Mondo Musicale di Firenze. Nel 1904 i tre brani citati vennero anche pubblicizzati nella sezione *Omaggi alla nostra Rivista* del periodico «Musica e Musicisti. Gazzetta Musicale di Milano» (59, IX) di Giulio Ricordi. La lirica *Un fiorellin...* apparve sul numero 16-17 de «La Rivista Emiliana» nel 1886, ma per quanto riguarda le altre liriche non risultano pubblicazioni ufficiali con editori.

Presso l'archivio sono state trovate delle stampe, prive di indicazione dello stampatore, di altre otto liriche e di numerose veline riconducibili forse a una tecnica di stampa eliografica. In assenza di ulteriori elementi è possibile ipotizzare che queste stampe siano state realizzate, presumibilmente da Gianferrari stesso, per un uso privato. Di molti di questi brani sono presenti anche i manoscritti originali. Le altre nove liriche sono solo manoscritte.

Un manoscritto di *Negli occhi dolci guardavo* è custodito presso l'Archivio storico Ricordi di Milano. Negli indici dei copialettere degli anni 1941/1942 dell'Archivio è inoltre registrata una corrispondenza con Luisa Gianferrari, dalla quale si comprende che la figlia aveva manifestato l'interesse di far pubbli-

¹² R. Dalmonte, *Romanza*, in Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il lessico, IV, UTET, Torino 1984, p. 153.

¹³ Durissime le parole di Luigi Parigi sulla *Rivista musicale italiana* nel 1914: la romanza «umiliò talmente sé stessa da mettersi fuori, o quasi, di ogni apprezzamento artistico». Conseguenza di ciò è stata una certa diffidenza da parte della musicologia italiana che solo negli ultimi decenni ha iniziato ad affrontare criticamente lo studio di questo repertorio.

care la suddetta lirica da Ricordi. In questa lettera l'editore inviava a Luisa un preventivo per le spese di «incisione, correzione, stampa, trasporti, ecc. della romanza», che ammontava a 600 lire per 300 copie con «copertina liscia, a sole diciture» e 750 lire per 500 copie. Tuttavia, l'edizione di *Negli occhi dolci guardavo* non è mai stata realizzata.

Non è chiara quale fu la destinazione e la ricezione delle liriche. Nei programmi dei concerti custoditi presso l'archivio del compositore i brani in questione sono raramente presenti: le esecuzioni a noi note sono quindi scarse. Inoltre, quasi tutti i lavori sono privi di data. Si è quindi cercato di individuare una data di composizione, compito che si è rivelato difficoltoso, ma è stato tuttavia possibile ipotizzarne una periodizzazione all'interno della vita di Gianferrari in base alle caratteristiche stilistiche dei brani. Le liriche sono infatti musicalmente diversificate tra loro: le opere che si presume risalgano a un periodo giovanile presentano evidenti richiami alle caratteristiche estetiche e sostanziali della romanza da salotto. A queste pagine di carattere salottiero, estremamente cantabili e tutto sommato piuttosto tradizionali, si accostano brani di grande complessità e forte sperimentalismo sia da un punto di vista vocale che armonico.

Talvolta la tonalità usata dal compositore non è definibile, con la sperimentazione di tonalità allargate (*Vespri di primavera*, *La nonna*) che arriva addirittura a scardinare completamente il linguaggio tonale (*Brivido*), toccando momenti di grandissima modernità. Non mancano slanci veristici in cui la voce si esprime in un'aria spiegata (*Notte d'estate*, *Amor Amorum*, *Negli occhi dolci guardavo*), ma anche passaggi in cui domina il canto sillabico (*La nonna*, *Brivido*). Si riscontra inoltre un certo gusto per il mondo antico in alcune liriche dal gusto modale e arcaizzante (*Natale*, *Dispetto*).

In relazione alla forma delle liriche, Gianferrari tende a rifuggire le forme completamente strofiche, pur non abbandonando completamente le strutture simmetriche, come in *Fior di Nigritella*, *La viola mammola* e *Due novembre*; talvolta propone brani in forma ABA (*Notte d'estate*, *Dolce sera*, *Quant'era bella*) o quantomeno con una ripresa della sezione iniziale a mo' di coda (*Amor Amorum*, *In riva al mare*). Più frequenti le forme *durchkomponiert*: *Natale*, *Fior di siepe*, *Negli occhi dolci guardavo*, *Una poesia...?*, *Vespri di primavera*, *Brivido*, *La nonna*, *Dispetto*, *Un fiore*, *Paesaggio orientale*, *Paesaggio invernale*, *Anno che rechi tu?*.

I contenuti delle liriche sono tendenzialmente di carattere sentimentale e vagamente decadente, in cui è frequente il tema della morte (*Amor Amorum*, *La nonna*, *Brivido*, *Due novembre*). Forte è la simbologia del fiore, figura che troviamo in numerose liriche (*Fiorellin di siepe*, *Una poesia...?*, *Vespri di primavera*, *Un fiore*, *La viola mammola*, *Fior di Nigritella*).

Per quanto riguarda i testi, vi è un primo gruppo di noti poeti italiani: Giovanni Pascoli, Antonio Fogazzaro, Lorenzo Stecchetti, Enrico Panzacchi, le cui poesie erano frequentemente musicate dai compositori coevi. Personalità meno note ma comunque affermate sono Pietro Matri e Gustavo Chiesa, padre dell'irredentista Damiano Chiesa. Figurano poi autori sostanzialmente ignoti e la cui ricostruzione biografica non è stata possibile: Emilio Bici e C.A. Fernandez.

La complessità di queste liriche si riflette anche sull'esecuzione dei brani: da un punto di vista vocale, ma specialmente pianistico, le liriche sono ricche di passaggi virtuosi.

La ricerca svolta nel mio lavoro di tesi magistrale ha permesso di mettere in luce non solo il ruolo di Vincenzo Gianferrari come didatta, ma anche la sua importanza come divulgatore musicale e compositore. Troppo spesso relegato al semplice titolo di maestro di Riccardo Zandonai, emerge invece la figura di un compositore sapiente, che ha saputo destreggiarsi tra varie forme e generi. Nonostante le difficoltà legate alla scarsità di fonti e all'assenza di un archivio ordinato, il lavoro di cui qui ho riassunto le linee portanti ha reso finalmente nota la sua produzione cameristica per voce e pianoforte. Fondamentale sarà l'inventariazione dei materiali, che hanno ora trovato casa presso il Conservatorio di Trento, dove è già stato avviato un progetto di riordino e valorizzazione delle sue opere.

Bibliografia

- Carlini A., Lunelli C.
1992 *Vincenzo Gianferrari*, in *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Comune di Trento – Biblioteca comunale, Trento, pp. 164-165, 240-241.
- Carlini A., Curti D., Lunelli C.
1985 *Ottocento musicale nel Trentino*, Editrice Alcione, Trento.
- Cagnoli B.
1978 *R. Zandonai*, Società di studi trentini di Scienze Storiche, Trento.
- Cagnoli B.
1989 *Ma Gianferrari doveva restare*, «L'Adige», 40, 10 febbraio 1989, p. 23.
- Cagnoli B.
1989 *Vincenzo Gianferrari musicista reggiano*, in «Quaderni zandonaiiani», II, Zanibon, Padova, pp. 159-169.
- Conati M.
1980 *La musica a Reggio nel secondo Ottocento*, in *Teatro a Reggio Emilia*, Sansoni, Firenze, pp. 145-146.
- Dalmonte R.
1984 *Romanza*, voce in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il lessico*, IV, UTET, Torino.
- De Salvo S.
2000 *Vincenzo Gianferrari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma.
- Dionisi, R.
1983 *La musica di Gianferrari*, in Leonardi, C. (a cura di), *Epistolario: corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari: l'amico e il maestro*, Longo, Rovereto.

- Leonardi C. (a cura di)
1983 *Epistolario: corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari: l'amico e il maestro*, Longo, Rovereto.
- Marmiroli R.
1957 *Ricordo di Vincenzo Gianferrari*, «La Scala. Rivista dell'opera», 86, Milano.
- Perruccio Sica F.
2000 *Graziani-Walter, Carlo*, in B.M. Antolini (a cura di) *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, Edizioni ETS, Pisa.
- Pigarelli L.
1841 *Vincenzo Gianferrari*, «Trentino», VII, Trento.
- Pizzetti I.
1914 *La lirica vocale da camera*, in *Intermezzi critici* (1921), Vallecchi, Firenze, pp. 164-172.
- Salveti G.
1977 *La nascita del Novecento*, EDT, Torino.
- Sanvitale, F. (a cura di)
2002 *La romanza italiana da salotto*, EDT, Torino.
- Zandonai R.
1942 *Il maestro Vincenzo Gianferrari e la sua arte. In una valutazione del maestro Zandonai*, «Il Brennero», 4 ottobre 1942, p. 3.
- Zeni F.
1994 *Note per una cronaca del Teatro di Rovereto dal Seicento al Novecento*, Comune di Rovereto – Biblioteca Civica, Rovereto.
- «La Rivista Emiliana». Supplemento Ebdomadario al giornale «L'Italia Centrale», I, 16-17, 1886.

Marina Rossi

*Memoria e trasfigurazione sonora in Cries of London
di Luciano Berio.*

Fonti reali, ipotetiche e immaginarie¹

Non mi interessa il suono in sé e tanto meno gli effetti sonori,
sia vocali che strumentali. Lavoro con le parole perché,
analizzandole acusticamente e musicalmente,
trovo in esse nuovi significati.
Riscopro la parola.²

La ricerca compositiva di Luciano Berio, di cui nel 2025 si celebra il centenario della nascita, ha operato una profonda indagine sul rapporto tra suono e linguaggio, in cui la voce umana diviene il fulcro di una riflessione complessa e articolata sulla natura stessa dell'esperienza musicale.

In *Cries of London* (1974-76), Berio riprende e trasfigura i richiami dei venditori ambulanti londinesi risalenti a epoche lontane, elevati a materiale sonoro pregno di memoria culturale e sottratti a ogni velleità puramente citazionista. Attraverso una raffinata manipolazione del timbro e una complessa sovrapposizione delle linee vocali, l'opera elabora gesti sonori che rendono omaggio a un patrimonio acustico e culturale del passato. In questa prospettiva, *Cries of London* diviene non solo una riflessione sulle potenzialità timbriche ed espressive della voce umana, ma soprattutto un'interrogazione filosofica sul rapporto tra suono, linguaggio e memoria.

¹ Il presente contributo rappresenta la prima parte di uno studio su *Cries of London* di Luciano Berio che intende valorizzare e promuovere l'esecuzione di queste raffinate pagine vocali (non di rado eseguite in concerto da prestigiosi ensemble) a cui la letteratura musicologica ha rivolto una attenzione ingiustamente limitata. Le sole due ricerche editte che hanno approfondito l'opera sono le seguenti: J.-J. Bénaily, *Les (en)jeux de Cries of London de Luciano Berio*, in *L'humour en musique, et autres légèretés sérieuses depuis 1960*, Presses universitaires de Provence, Aix en Provence 2017, <https://books.openedition.org/pup/29883?lang=it#bodyftn8> (ultima consultazione 22/09/2024); A. Solbiati, G. Riva, *Il coro a cappella nell'avanguardia italiana (1960-1985)*, «La Cartellina: Musica corale e didattica», XXII, 113, 1998, pp. 29-45 e 115, pp. 45-44.

² L. Berio, *Two interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, Marion Boyars, New York 1985, p. 141.

L'interesse di Berio per le culture orali e la musica popolare risale agli inizi della sua carriera e ha attraversato tutto il suo percorso compositivo, dalle *Quattro Canzoni popolari* (1946-47) alle celebri *Folk Songs* (1964-73), dalla complessità di *Coro* (1976) fino al breve *E si fuzzi pisci* (2002) su tema popolare siciliano, scritto un anno prima della morte.

Cries of London si inserisce indubbiamente nel solco della ricerca del compositore ligure sulla musica di tradizione orale, anche se, come verrà approfondito successivamente, l'opera non presenta, in senso stretto, melodie o strumenti musicali esplicitamente riconducibili al repertorio popolare.

L'ispirazione per *Cries of London* affonda le sue radici nell'esperienza vissuta da Berio durante un soggiorno in Sicilia nel 1968. L'incontro con le vocalità dei venditori ambulanti, caratterizzate da inflessioni e modulazioni del tutto peculiari, ha lasciato un'impronta indelebile sul suo processo compositivo portando alla creazione di opere come *Naturale* e *Voci* (1984 e 1985, per viola e due gruppi strumentali)³, oltre che, certamente, *Cries of London*.

I spent a month and a half in Sicily [...]. Sometimes I would get together with musicologists and also folk singers. I remember with special pleasure Celano [...], a remarkable story-teller – he could tell tales for days on end, sometimes sang, and he spoke in a rhythmical manner marking the beat with his feet. He even had a sword and beat the rhythm with it. He had an astonishing singing technique which enabled him to sing all the *abbagnate*. That is what the cries of Sicilian street vendors are called. On one part of the island, the people who sell oranges, melons and fish all sing differently; some melodies are so beautiful that one would think they were love songs. [...] Celano introduced me to these tunes and I recorded them on tape. Much later they gave me the idea of writing *Cries of London*, which of course has nothing to do with those of Sicily.⁴

³ Scrive Berio a proposito di queste due composizioni: «L'atto della trascrizione, come quello della traduzione, può implicare tre diverse condizioni: una identificazione del compositore con il testo musicale originale, l'assunzione del testo come pretesto di sperimentazione e, infine, la sopraffazione del testo, la sua decostruzione e il suo abuso filologico. Penso che si dia una soluzione ideale quando queste tre condizioni coesistono. È solo allora, credo, che la trascrizione diventa un atto realmente creativo e costruttivo.

Naturale, scritto tra il 1985 e il 1986 per Aldo Bennici e l'Aterballetto, è un pezzo concepito per la danza ed è in parte derivato da un lavoro più complesso del 1984 (*Voci*, per viola e due gruppi strumentali), dove viene posto, appunto, il problema della convergenza di quelle tre condizioni. I testi originali di *Naturale* sono canzoni siciliane commentate dalla voce di Celano, forse l'ultimo vero cantastorie siciliano, che ebbi il privilegio e la fortuna di incontrare (e registrare) a Palermo nell'estate del 1968.

Sono profondamente grato ad Aldo Bennici per avermi fornito i documenti originali: canti di lavoro, d'amore, ninne nanne. La voce di Celano si inserisce nel percorso strumentale della viola, cantando invece delle *abbagnate* (canti di venditori ambulanti) di rara intensità. Con *Naturale*, come già con *Voci*, spero di contribuire a sollecitare un interesse più approfondito per il folklore musicale siciliano che, con quello sardo, è sicuramente il più ricco, complesso e incandescente della nostra cultura mediterranea». In *Naturale*, nota dell'autore, in www.lucianoberio.org/naturale-nota-dellautore (ultima consultazione 16/09/2024)

⁴ L. Berio, *Two interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, p. 149.

L'opera vocale in oggetto non presenta dunque alcuna connessione diretta con il repertorio canoro siciliano. Il riferimento al patrimonio sonoro e musicale inglese è da ricondurre ragionevolmente agli esecutori a cui è stata dedicata l'opera. *Cries of London*, infatti, fu espressamente scritta per i *King's Singers*, ensemble rinomato per il suo profondo legame con l'Inghilterra, la sua lingua e il suo caratteristico *sense of humor*⁵. Originariamente concepita nel 1974 per sei voci (due contralti, un tenore, due baritoni e un basso) e presentata per la prima volta l'anno seguente a Edimburgo, questa prima stesura dell'opera non è stata mai incisa. La sua partitura è ancora inedita e, sfortunatamente, viene eseguita di rado.

La seconda versione a otto voci (due soprani, due contralti, due tenori, due bassi) è stata composta nel 1974 per gli *Swingle II* ed eseguita in anteprima in Francia a La Rochelle due anni più tardi; tuttavia, la prima performance ufficiale ebbe luogo nel 1977, anno in cui l'ensemble vocale britannico incise un LP contenente *A-ronne* (lato A) e *Cries of London* (lato B)⁶. La partitura è stata pubblicata da Universal Edition nel 1976.



Fig. 1. Copertina LP Luciano Berio, *A-Ronne, Cries of London*, Decca headline, London, 1977.

⁵ Un parallelo significativo si può tracciare con i *Nonsense Madrigals* di György Ligeti, unica opera in lingua inglese del compositore ungherese e caratterizzata da un testo e uno stile compositivo decisamente intrisi dell'umorismo britannico.

⁶ *A-ronne/Cries of London*, The Swingle II, direttore Luciano Berio, LP Decca London, 1977. Registrato tra febbraio e luglio 1976, Decca Studio 3, West Hampstead, Londra. Interpreti: Olive Simpson, Catherine Bott, soprani; Carol Hall, Linda Hirst, mezzosoprani; John Potter, Ward Swingle, tenori; John Lubbock, David Beavan, bassi. Digitalizzato in formato compact disc nel 1990 (CD Decca 425 620-2).

L'incisione del 1977 presenta un ordine dei brani differente rispetto alla partitura edita da Schott, ed è a questa successione che il presente studio fa riferimento:

- I [These are the cries of London town (I)]
- II [Where are ye fair maids]
- III [These are the cries of London town (II)]
- IV [Garlic, good garlic]
- V [These are the cries of London town (I)]
- VI [Money, penny come to me]
- VII [Cry of Cries]

Oltre al riferimento alle *abbagnate* siciliane, Berio non ha lasciato dichiarazioni esplicite riguardo alle fonti di ispirazione per *Cries of London*. Tuttavia, risulta evidente che egli abbia potuto attingere a una notevole mole di materiali non solo musicali, ma anche artistici e letterari, relative al ricchissimo repertorio dei richiami dei venditori ambulanti.

Nell'ambito delle arti figurative, la rappresentazione delle "grida di strada" emerse in Europa a partire dal XV secolo, raggiungendo il suo apogeo a Londra tra il XVII e il XVIII secolo (grazie ad autori come Marcellus Laroon, Paul Sandby, Francis Wheatley e William Marshall Craig) e configurandosi come un vero e proprio genere iconografico autonomo. Queste opere, realizzate sotto forma di fogli contenenti una serie di acquaforti, incisioni o litografie accompagnate da brevi didascalie, spesso riportavano una sorta di slogan (*cry*) che i venditori usavano ripetere per pubblicizzare la loro merce, immortalando la vivacità del paesaggio sonoro urbano. Una delle più note raffigurazioni di questo tema è la serie di dodici stampe di Paul Sandby *Cries Of London Done From The Life*⁷ del 1760 il cui frontespizio raffigura una scena di strada che introduce l'argomento della collezione (Fig. 2). In primo piano una donna in abiti trasandati fissa lo spettatore, invitandolo ad assistere al *peep-show* proposto dal suo strumento ottico; un'anta si apre rivelando il titolo della raccolta. A sinistra, un ragazzo assapora del cibo seduto a terra, mentre dietro di lui tre facchini trasportano delle scatole, ciascuna con i titoli delle litografie:

My pretty little Gimy Tarters for a ha'penny a stick
Any tripe or neats' feet or calves' feet
Will your honour buy a sweet nosegay or a memorandum book?
All sorts of earthenware
The Walking Stationer
A hot pudding, a hot pudding, a hot pudding
Rare mackerel, three a groat or four for sixpence
All fire and no smoke

⁷ Per un approfondimento sull'opera si veda: M. Bills, *The 'Cries' of London by Paul Sandby and Thomas Rowlandson*, «Print Quarterly», XX, 1, 2003, pp. 34-61.

Rare Meltin Oysters
Do you want any spoons, any hard-mettle spoons?
Fun upon fun, or the first & second part of Mrs Kitty Fisher

Ognuno di questi venditori è ritratto non come uno stereotipo, bensì in quanto individuo, che ci racconta la sua difficile situazione in un rapporto drammatico con il mondo: queste stampe offrono un rapporto più complesso e inquietante tra venditori e acquirenti di quanto fosse stato realizzato in precedenza. Non sorprende che il pubblico non abbia accolto questa inusuale inchiesta sociale di Sandby sul paesaggio urbano londinese con lo stesso favore con cui ha risposto ai suoi sereni e luminosi panorami rurali. Dei poco più di cento schizzi dei venditori di strada realizzati da Sandby, infatti, soltanto una minima parte venne successivamente incisa.



Fig. 2. Paul Sandby (1760), Frontespizio di *Cries Of London Done From The Life*;
A hot pudding, a hot pudding, a hot pudding.

Non si dispone, tuttavia, di testimonianze che attestino con certezza l'influenza diretta dell'opera di Sandby, o di altre analoghe, sul processo creativo di Berio.

Allo stesso modo, non si può rintracciare alcuna fonte musicale specifica da cui il compositore abbia tratto ispirazione. Numerosi compositori, tra cui Clément Janequin, Jean Servin, Richard Dering e John Dowland, mostrarono un vivo interesse per i *cries* dei venditori ambulanti: questi venivano percepiti come una componente affascinante e distintiva del paesaggio sonoro urbano,

suscitando la curiosità delle raffinate corti europee, in particolare quelle inglesi e francesi⁸. La natura di queste espressioni sonore possedeva una distinta prosodia musicale: esse venivano spesso abbellite e ampliate in canzoni che presentavano uno slogan melodico riconoscibile, che di frequente veniva passato di generazione in generazione. I *cries* non si limitavano ad annunciare la merce in vendita, ma si articolavano in una vivace e dettagliata enumerazione di qualità e benefici del prodotto; era consuetudine incorporarvi satira, arguzie e persino enigmi per divertire e attirare l'attenzione dei clienti di passaggio. In quanto tali, i venditori ambulanti erano veri e propri artisti, che rivendicavano le strade come loro teatro nel tentativo di distinguersi ed essere riconosciuti in mezzo al frastuono del mercato.

Questa pratica musicale era già largamente diffusa a partire dal Medioevo, ma le stampe dei primi *cries* apparvero in Francia soltanto nel Cinquecento e, nel secolo successivo, si diffusero in tutta Europa. L'Inghilterra si distinse per una maggiore frequenza di trasposizione musicale dei *cries*: tra il 1571 e il 1620, i musicisti trovarono in tale contesto un fertile terreno espressivo. Questo periodo, segnato da una crescente urbanizzazione e da importanti problematiche politiche e sociali, vide infatti riflettere nei *cries* le preoccupazioni della città, diventando elementi distintivi della cultura urbana e delle sue criticità⁹.

I primi esempi di *cries* inglesi sono contenuti in diverse melodie popolari e canoni di autori anonimi come *New Oysters* e *Brooms for old shoes*, raccolti e pubblicati da Thomas Ravenscroft nei primi anni del 1600. Illustri compositori come Orlando Gibbons, Thomas Weelkes e Richard Dering si dedicarono alla trasposizione musicale colta di queste melodie in forma di composizioni libere; queste, note come *fantasie* o *fancys*, erano spesso accompagnate da uno o più strumenti e combinavano i *cries* dei venditori ambulanti con materiale originale attraverso un elegante contrappunto imitativo. Tali opere non solo incorporavano il testo dei richiami, ma spesso ne riproducevano il profilo ritmico-melodico, facendo dunque ricorso a frammenti sonori originali della Londra elisabettiana. Il risultato è una curiosa combinazione di materiale in cui melodie popolari (dal testo spesso osceno) si combinano in una sofisticata scrittura polifonica.

⁸ Gli studi musicologici sui richiami dei venditori ambulanti nella musica italiana sono ancora limitati. Alcuni manoscritti attestano la presenza di richiami di venditori ambulanti già nel XIV secolo: la caccia *Cacciando per gustar* di Antonio Zacara da Teramo include una serie di grida che pubblicizzano prodotti come olio, mostarda, latticini e altri ormai dimenticati, come la melangola e le visciole. Tali grida trovano eco anche nei canti carnascialeschi del secolo successivo, ad esempio nel *Canto di uomini che vendono bericuocoli e confortini* di Lorenzo de' Medici, messo in musica da Heinrich Isaac. V. M.R. Maniates, s.v. *Street cries*, Grove Music Online www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026931 (ultima consultazione 18/09/2024).

⁹ Cfr. N.S. Josephson, *Interrelationships between the London street cry settings*, «Musica disciplina: A yearbook of the history of music», 52, 1998, p. 139-180.

In Francia, sebbene le composizioni ispirate ai vivaci richiami dei venditori ambulanti siano state meno numerose rispetto all'Inghilterra, emergono testimonianze di questo genere già nel XIII secolo con le *Crieries de Paris* di Guillaume de La Villeneuve. Il Cinquecento, tuttavia, rappresenta il momento di massimo splendore, quando i *cris de villes* trovano la loro perfetta collocazione all'interno delle elaborate trame contrappuntistiche e dei ricercati giochi onomatopeici che caratterizzano la *chanson* parigina. L'opera probabilmente più famosa è *Voulez ouyr les cris de Paris* di Clément Janequin, pubblicato nel 1530 da Pierre Attaingnant, pressoché contemporanea alla *Fricassée des cris de Paris*, a quattro voci miste, di Jean Servin e ai *Cris de Paris* di Claudin de Sermisy.

Voulez ouyr les cris de Paris presenta una breve introduzione in cui l'ascoltatore viene interpellato in modo diretto: «Voulez ouyr les cris de Paris?»; in seguito Janequin propone più di quaranta richiami di venditori ambulanti, che mirano a vendere ortaggi come lattuga, spinaci e rape, mentre altri commerciano con fiammiferi e candele. La *chanson* termina con una breve coda che invita l'ascoltatore a uscire e ascoltare “dal vivo” questi *cris*: «Si vous en voulez plus ouyr, allez les donc querre». Non era pensabile che il pubblico dell'opera di Janequin, appartenente a un contesto prevalentemente di corte o comunque elitario, si sarebbe avventurato nei quartieri popolari dove si svolgeva il mercato; si tratta quindi di una provocazione, irriverente e beffarda, proposto dall'autore agli ascoltatori per congedarsi scherzosamente.

L'espedito meta-narrativo, in cui i cantanti (o forse l'autore) in principio e al termine della loro esecuzione si rivolgono direttamente al pubblico, funge da cornice dell'opera; esso, in qualche modo, riecheggia il frontespizio della serie di stampe di Paul Sandby, in cui la donna raffigurata in primo piano fissa lo spettatore e presenta i contenuti della sua collezione di litografie. Questo elemento meta-testuale, come vedremo in seguito, troverà un corrispettivo anche nella rivisitazione novecentesca dei *cris* londinesi di Berio.

L'assenza di testimonianze dirette dell'autore rende di fatto impossibile definire con precisione le fonti artistiche e musicali che hanno ispirato il compositore ligure; è invece possibile tracciare con maggiore accuratezza l'origine dei testi utilizzati nella sua composizione.

Il primo brano di *Cries of London* di Berio assume la funzione di cornice metatestuale, una sorta di *refrain* che introduce i tre veri e propri *cris* dell'opera.

*These are the cries of London town
some go up street, some go down.*

I versi scelti dal compositore compaiono in più fonti; Jean Jacques Bénail¹⁰ riconduce questo testo a un *round* di John Cobb (vedi Fig. 3), citato nel volume

¹⁰ J.-J. Bénail, *Les (en)jeux de Cries of London de Luciano Berio*.

del 1921 di Frédéric Bridge *The Old Cryes of London*¹¹. La partitura venne pubblicata inoltre in apertura di un'edizione Schott del 1933 (edito nuovamente nel 1961) dei *Cryes of London* di Orlando Gibbons¹² dove con più probabilità Berio la aveva potuta individuare.

Le notizie biografiche relative a John Cobb sono frammentarie: i documenti attestano che ricoprì il ruolo di organista a servizio dell'arcivescovo di Canterbury a partire dal 1635 e successivamente presso la cappella reale dal 1648¹³. Il *round* è un canone infinito, spesso all'unisono, particolarmente in voga nell'Inghilterra elisabettiana; a differenza dei *cries* inglesi menzionati in precedenza, il *round* non era destinato a un pubblico aristocratico, ma rappresentava un canto dal carattere spiccatamente popolare. Non si può stabilire con certezza se la composizione del *round* sia stata concepita espressamente come introduzione alla fantasia di Gibbons; entrambi i musicisti hanno infatti prestato servizio presso la cappella reale nello stesso periodo, il che suggerisce una possibile collaborazione¹⁴.

Dal punto di vista stilistico-musicale, non si evidenziano particolari somiglianze tra il *round* di Cobb e il brano di Berio, fatta eccezione per la direzionalità ascendente della melodia (evidente nel primo, meno marcata nel secondo) in corrispondenza del testo «some go up» e discendente su «some go down». In quest'ultimo inciso il compositore inglese rievoca il celebre suono delle campane del Big Ben di Westminster (Fig. 3, batt. 4), conferendo un sapore squisitamente locale al suo brano. Bénailly osserva come anche Berio, forse influenzato da Cobb, abbia inserito un riferimento ai rintocchi delle campane nella sua composizione: «Dans l'écriture du refrain, Berio s'affranchit du timbre de Big Ben mais fait allusion à un battement de cloche par un motif rythmique des alti (la si /ré si) au moment où les ténors prennent la mélodie»¹⁵.

¹¹ F. Bridge, *The Old Cryes of London*, Robello and Company Limited, London 1921, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/The_old_cryes_of_London_%28IA_oldcryesoflondon00brid%29.pdf (ultima consultazione 22/09/2024).

¹² O. Gibbons, *Londoner Strassenrufe: Eine Lustige Fantasie Fur Chor Und Instrumente Und Ein Kanon Von John Cobb*, B. Schott's Sohne, Mainz 1933.

¹³ F. Bridge, *The Old Cryes of London*.

¹⁴ P. Brookes, *Preface*, in O. Gibbons, *The Cryes of London*, Musikproduktion Jürgen Höflich, München 2011, https://repertoire-explorer.musikmph.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/1183.pdf (ultima consultazione 22/09/2024)

¹⁵ J.-J. Bénailly, *Les (en)jeux de Cryes of London de Luciano Berio*.

"THESE ARE THE CRIES OF LONDON TOWN,"

JOHN COBB,¹

1 These are the Cries of Lon - don Town,

2 Now if you will but wait . . . a - while,

3 - guile. To hear each one with sing - ing cry Their

4 by. I have hot pip - pin pyes

2 Some go up street and some go down.

3 Sweet - - ly it will, sweet - ly It will the hour be -

4 sev' - ral things as they . . . pass

1 hot. Will you have a - ny milk, maids? Buy a brush,

¹ Add. MS. 31463. Some archaic spelling has been modernised.

Fig. 3. John Cobb, *These are the cries of London*¹⁶.

Il testo impiegato da Berio in questo brano è presente in almeno un'altra fonte, suggerendo che si potesse trattare di un ritornello in rima piuttosto diffuso all'epoca. Il volume ottocentesco *A History of the Cries of London, Ancient and Modern* di Charles Hindley riporta una ballata di William Turner,

¹⁶ Immagine tratta da F. Bridge, *The Old Cries of London*.

risalente alla prima metà del XVII secolo, intitolata *The Common Cries of London*, in cui il verso «some go up street, some go down» compare fra il titolo dell'opera (vedi Fig. 4)¹⁷.

THE COMMON CRIES OF LONDON TOWN :
SOME GO UP STREET, SOME GO DOWN.
With Turner's Dish of Stuff, or a Gallymaufery.
To the tune of Wotton Towns End.



My masters all, attend you,
if mirth you love to heare,
And I will tell you what they cry
in London all the year.
He please you if I can,
I will not be too long :
I pray you all attend awhile,
and listen to my song.

The fish-wife first begins,
Anye muscles lilly white !
Herrings, sprats or place,
or cockles for delight.
Anye wellet oysters !
Then she doth change her note :
She had need to have her tongue be greas'd,
For the rattles in the throat.

Fig. 4. W. Turner, *The Common Cries of London Town*.¹⁸

¹⁷ W. Turner, *The Common Cries of London Town, Some go up street and some go down. With Turner's Dish of Stuff, or a Gallymaufery to the tune of Wotton Towns End*, F. Coles, T. Vere and W. Gilbertson Eds, London 1662. Come indica il titolo, la ballata veniva cantata sulle note della melodia popolare *Wotton Towns End*. Cit. in C. Hindley, *A History of the Cries of London*, Ancient and Modern di Reeves and Turner, London, 1881, <https://www.gutenberg.org/files/37114/37114-h/37114-h.htm> (ultima consultazione 22/09/2024).

¹⁸ Immagine tratta da C. Hindley, *A History of the Cries of London*, p. 80.

Il testo del primo *cry* di Berio è stato erroneamente attribuito da Benailly al madrigale *Bellman's Song* di Thomas Ravenscroft¹⁹. In realtà, le parole sono tratte da *The Painter's Song of London* dello stesso autore, contenuto nella raccolta *Melismata Muscicall Phansies. Fitting the court, citie, and countrey humours* del 1611 (Fig. 5)²⁰.

Questa ampia collezione si distinse all'epoca per l'inclusione di temi sia aulici che popolari, riflettendo l'intento di Ravenscroft di rivolgersi a un pubblico borghese, oltre all'élite tradizionalmente associata alla musica colta. La netta suddivisione della raccolta in sezioni dedicate a «corte, città e contea», come indica il sottotitolo, testimonia chiaramente questa precisa volontà dell'autore.

CITIE CONCEITES.

TREBLE. *f. f. o. c.*

Here are you.

MEDIIJS. *f. f. o. c.*

Here are you.

BASSES. *f. f. o. c.*

Here are you.

QUINTES. *f. f. o. c.*

Here are you.

TENOR. *f. f. o. c.*

Here are you.

1. Here are you faire maides, that haue made of our trades?
He fill you a rare confection: will yee haue your faces feread, either with white
or red? will yee buy any, will yee buy any faire complexion?

2. My drugges are no dregges,
For I haue whines of Legges,
Made in a rare confection,
Red Leather and Surbit water,
Scarlet colour of Straues aler,
Will yee buy any faire complexion?

Fig. 5. Thomas Ravenscroft, *The Painter's Song of London*²¹.

Il testo, inserito fra le composizioni dedicate alla città, intende promuovere prodotti di bellezza destinati al pubblico femminile e, in particolare, cosmetici per schiarire l'incarnato utilizzando l'albume d'uovo²². Nella versione di Berio, viene ommesso il riferimento al rosso, tradizionalmente impiegato per colorare le guance.

¹⁹ J.-J. Bénailly, *Les (en)jeux de Cries of London de Luciano Berio*.

²⁰ T. Ravenscroft, *Melismata Muscicall phansies. Fitting the court, citie, and countrey humours. To 3, 4, and 5. voyces*, Printed by William Stansby for Thomas Adams, London 1611.

²¹ In *Melismata Muscicall phansies*, pp. 23-24.

²² Andrew Sabol afferma che la melodia potrebbe essere stata tratta dalla commedia satirica *Westward Ho* di Thomas Dekker e John Webster (1604) e inserita nell'atto V: Birdilime, travestita da venditrice di cosmetici, è costretta da Sir Gozlin a intonare una canzone per attirare la clientela. A.J. Sabol, *Ravenscroft's 'Melismata' and the Children of Paul's*, «Renaissance News», XII, I, 1959, p. 8.

T. Ravenscroft, *The Painter's Song of London* L. Berio, *Cries of London*, II

Where are you faire maides
that have neede of our trades?
Ile sell you a rare confection
will yee have your faces spread,
either with white or red?
My drugges are not dregges
For I have whites of Egges
Made in a rare confection.
Red Leather and Surflet water,
Scarlet colour or Staves-aker,
Will yee buy any faire complection?

Where are ye fair maids
that have need of our trades?
I sell you a rare confection.
Will you have your face spread
either with white or red?
My drugs are no dregs
for I love the white of eggs
made in rare confection.
Will ye buy any fair complexion?

Il testo del secondo *cry* di Berio è tratto da *The City Cries* di Richard Dering (Fig. 6)23. A proposito di questo brano, John Milsom afferma:

[...] Richard Dering's "Cries of London" offers meagre fare to the historian, partly because the piece contains so little that is not present in the other settings, partly because its composer's life is too thinly documented to hint at the work's origin and function. Dering seems to have taken most of his street cries from the Welkes group or Gibbons [...] and bulked the piece out with street songs in rhyming verse that more probably come from his own imagination than from the streets themselves.²⁴

La composizione di Dering è piuttosto estesa; Berio ne estrae soltanto la sezione relativa al venditore di aglio e la ripropone in maniera pressoché identica. I versi sono menzionati nel citato volume di Frederick Bridge²⁵, che dunque potrebbe aver rappresentato una fonte significativa per il compositore ligure.

²³ Benailly incorre nuovamente in un'impresione, indicando come fonte What d'ye lacke, che in realtà è semplicemente il primo verso di *The City Cries* di Dering. Vd. J.-J. Bénailly, *Les (en)jeux de Cries of London de Luciano Berio*.

²⁴ J. Milsom, *Oyez! Fresh Thoughts about the "Cries of London"*, in P.L. Austern et al., *Beyond Boundaries: Rethinking Music Circulation in Early Modern England*, Indiana University Press, Bloomington 2017, p. 75.

²⁵ F. Bridge, *The Old Cries of London*, p. 51.

THE CRIES OF LONDON.

(20)

Fig. 6. R. Dering, *The City Cries*, Novello and Co., London, 1920, bb. 158-176.

Il testo presenta un arguto gioco di parole in cui l'aglio viene descritto come «the best of all the cries», sfruttando in questo contesto il doppio significato del termine inglese *cry*, che può indicare sia il richiamo dei venditori ambulanti sia il pianto: l'allusione è particolarmente efficace poiché, come la cipolla, la preparazione dell'aglio può provocare lacrime.

R. Dering, *The City Cries*
 Garlick, good garlick,
 the best of all the Cries,
 It is the only Phisick
 against all maladies.
 It is my chiefest wealth
 good garlick for to cry,
 And if you love your health,
 my garlick then come buy!

L. Berio, *Cries of London*, IV
 Garlic, good garlic
 the best of all the cries.
 It is the physic
 'gainst all the maladies.
 It is my chiefest wealth,
 good garlic for the cry.
 And if you lose your health
 my garlic come to buy.

L'attribuzione del testo del terzo *cry* di Berio si rivela un'operazione più complessa a causa della presenza degli stessi versi, seppur con variazioni, in una molteplicità di fonti risalenti al XIX secolo. La difficoltà nell'identificazione risiede nella natura stessa del *cry*, un genere caratterizzato da una trasmissione prevalentemente orale e, di conseguenza, soggetto a modificazioni e adattamenti nel tempo; i numerosi documenti, pur presentando similitudini con il testo di Berio, non offrono una corrispondenza esatta, suggerendo un processo di rielaborazione creativa da parte del compositore.

Nel volume di Hindley citato in precedenza²⁶ viene presentata una pubblicazione di James Catnach dal titolo *Cries of London*²⁷: il testo presenta notevoli affinità con quello di Berio, sebbene, in luogo del commercio di vecchi abiti, venga pubblicizzata la vendita di giovani agnelli (vedi Fig. 7).



Young Lambs to Sell.

Get ready your money and come
to me,
I sell a young lamb for a penny.
Young lambs to sell! young lambs
to sell!
If I'd as much money as I could
tell,
I never would cry young lambs to
sell.

Fig. 7. J. Catnach, *Cries of London*²⁸.

²⁶ C. Hindley, *A History of the Cries of London*.

²⁷ J. Catnach, *The London cries*, Printed and sold by J. Catnach, London 1813. James o Jemmy Catnach, editore, compositore e poeta, era noto per aver pubblicato ballate, e libri di poesie per bambini. Nato a Alnwick, nel nord dell'Inghilterra, nel 1792, era figlio di un tipografo. Il suo *Cries of London* è una breve pubblicazione in cui sono presenti delle piccole stampe, piuttosto rozze ma caratterizzate da una certa vitalità grafica, e accompagnate da brevi testi.

²⁸ Immagine tratta da Hindley, *A History of the Cries of London*, p. 161.

I versi vengono riportati in modo pressoché identico anche da Andrew Tuer nel 1885, il quale afferma che fino a circa cinquanta anni prima il *cry* era molto noto a Londra²⁹. William Hone, nel suo *Table Book* (1827), chiarisce che il testo non si riferisce ad animali vivi, bensì a giocattoli di lana realizzati dal venditore stesso. Aggiunge inoltre di aver conosciuto personalmente l'inventore di questo celebre richiamo («I remember the first crier of *Young lambs to sell!* He was a maimed sailor and with him originated the manufacture»³⁰), attestando l'originalità della melodia, tutt'ora molto nota nei paesi anglofoni e spesso riportata nelle collezioni di filastrocche per bambini³¹ (Fig. 8).



Fig. 8. *Young lambs to sell*².

²⁹ A.W. Tuer, *Old London street cries and the cries of to-day with heaps of quaint cuts*, Field & Tuer, London, 1885, p. 105 <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044081204067&seq=13> (ultima consultazione 22/09/2024).

³⁰ W. Hone, *The Table book*, Hunt and Clarke, London 1827, p. 199.

³¹ Fra cui: A.W. Bayes, *Our favourite nursery rhymes*, F. Warne and Co., London 1865, p. 29; C. Wood, *The happy nursery rhyme book*, T.Y. Crowell Co., New York, 1914, p. 68; A. Moffat, *Little Songs of Long Ago: More Old Nursery Rhymes*, Augener, London 1912, p. 9; B.F. Wright, *The real Mother Goose*, Rand, McNally & Co., Chicago 1916, p. 33.

³² Immagine tratta da Moffat, *Little Songs of Long Ago: More Old Nursery Rhymes*, p. 9.

Infine, un articolo del «Journal of the Folk-Song Society» del 1919³³ riporta una *cry* dal titolo *Old chairs to mend* (estratto dall'edizione del 1866 di *Gammer Gurton's Garland* di Joseph Ritson)³⁴, che gli autori identificano come una variante popolare di *Young lambs to sell*³⁵.

Il confronto fra i due testi evidenzia come *Old chairs to mend* presenti una notevole somiglianza con *Young lambs to sell*. Inoltre, mentre la prima strofa si concentra sull'attività di riparazione di sedie, la seconda offre vecchi vestiti da vendere, precisamente come nel *cry* di Berio. Non è possibile determinare con certezza se il compositore abbia consultato una fonte alternativa a quelle esposte per la composizione del suo testo o, come precedentemente menzionato, se abbia elaborato autonomamente i versi della sua opera.

Cries of London

(in J. Catnach, *The London cries*)

Get ready your money and come to me,
I sell a young lamb
for a penny.
Young lambs to sell!
If I'd as much money as I could tell,
I never would cry young lambs to sell.

Old chairs to mend

(J. Ritson, *Gammer Gurton's Garland*)

If I'd as much money as I could spend,
I never would cry old chairs to mend;
Old chairs to mend, old chairs to mend;
I never would cry old chairs to mend.

If I'd as much money as I could tell,
I never would cry old clothes to sell;
Old clothes to sell, old clothes to sell;
I never would cry old clothes to sell.

L. Berio, *Cries of London*, V

Money, penny come to me
I sell old clothes.
For one penny, for two pennies
old clothes to sell.
If I had as much money as I could tell
I never would cry old clothes to sell.

In conclusione, l'analisi delle fonti testuali ha permesso non solo di individuare, seppur in modo non definitivo, alcuni riferimenti culturali utilizzati da Berio, ma ha altresì rivelato indirettamente un ulteriore aspetto degno di nota. Il compositore, infatti, pur riprendendo i testi e, in una certa misura, l'atmosfera

³³ J. Williams, L.E. Broadwood, A.G. Gilchrist, *London Street Cries*, «Journal of the Folk-Song Society», VI, 22, 1919, p. 70.

³⁴ J. Ritson, *Gammer Gurton's Garland or The Nursery Parnassus*, Hugh Hopkins, Glasgow 1866, p. 48. Lo stesso brano è presente anche nella prima edizione (1810) a p. 63.

³⁵ Gli stessi specificano che il titolo non significa «will you buy young lambs» bensì «have you any lambs to sell», rendendo il breve *cry* non un monologo, bensì un dialogo fra venditore (versi 1-2) e un potenziale acquirente (versi 3-5).

originale degli antichi richiami dei venditori ambulanti, opera la scelta consapevole di non stabilire alcun legame stilistico con il materiale musicale originale. Il primo brano della collezione di Berio, caratterizzato da un sapore pseudo-modale che gli conferisce un tono arcaico, si configura come una composizione autonoma, nettamente differente dalla vivace danza di John Cobb. I tre *cries* si caratterizzano per la loro natura marcatamente sperimentale, in cui non è presente alcun riferimento alle composizioni di Ravenscroft e Dering, nonché al richiamo popolare del venditore di agnelli. Berio opera una rielaborazione e ricontestualizzazione degli oggetti sonori preesistenti, conferendovi nuove valenze espressive e significati in cui ciò che resta non è la stilizzazione di canti popolari, bensì la riconfigurazione di gesti musicali antichi che riemergono dalla nostra storia culturale. Questa reinterpretazione si inserisce all'interno di un'etica creativa in cui memoria e contemporaneità convivono, in cui la dimensione sonora e l'aspetto immaginativo trascendono riferimenti storici e stilistici.

Bibliografia

- Bayes, A.W.
1865 *Our favourite nursery rhymes*, F. Warne and Co., London.
- Bénaily, J.-J.
2017 *Les (en)jeux de Cries of London de Luciano Berio*, in *L'humour en musique, et autres légèretés sérieuses depuis 1960*, Presses universitaires de Provence, Aix en Provence, <https://books.openedition.org/pup/29883?lang=it#bodyftn8> (ultima consultazione 22/09/2024).
- Berio, L.
1985 *Two interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, Marion Boyars, New York.
- Berio, L.
Naturale, nota dell'autore, in www.lucianoberio.org/naturale-nota-dellautore (ultima consultazione 16/09/2024).
- Berio L.
1977 *A-ronne/Cries of London*, The Swingle II, direttore Luciano Berio, LP Decca London.
- Bills, M.
2003 *The 'Cries' of London by Paul Sandby and Thomas Rowlandson*, «Print Quarterly», XX, 1.
- Bridge, F.
1921 *The Old Cryes of London*, Robello and Company Limited, London, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/The_old_cryes_of_London_%28IA_oldcryesoflondon00brid%29.pdf (ultima consultazione 22/09/2024).
- Brookes, P.
2011 *Preface*, in O. Gibbons, *The Cries of London*, Musikproduktion Jürgen Höflich, München, https://repertoire-explorer.musikmph.de/wp-content/uploads/vorworte_pre-faces/1183.pdf (ultima consultazione 22/09/2024).

- Catnach, J.
1813 *The London cries*, Printed and sold by J. Catnach, London.
- Hindley, C.
1881 *A History of the Cries of London, Ancient and Modern*, Reeves and Turner, London, <https://www.gutenberg.org/files/37114/37114-h/37114-h.htm> (ultima consultazione 22/09/2024).
- Hone, W.
1827 *The Table book*, Hunt and Clarke, London.
- Josephson, N.S.
1998 *Interrelationships between the London street cry settings*, «Musica disciplina: A yearbook of the history of music», 52.
- Maniates, M.R.
Street cries, Grove Music Online,
www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026931 (ultima consultazione 18/09/2024).
- Milsom, J.
2017 *Oyez! Fresh Thoughts about the "Cries of London"*, in P.L. Austern et al., *Beyond Boundaries: Rethinking Music Circulation in Early Modern England*, Indiana University Press, Bloomington.
- Ritson, J.
1866 *Gammer Gurton's Garland or The Nursery Parnassus*, Hugh Hopkins, Glasgow.
- Sabol, A.J.
1959 *Ravenscroft's 'Melismata' and the Children of Paul's*, «Renaissance News», XII, I.
- Solbiati, A., Riva, G.
1998 *Il coro a cappella nell'avanguardia italiana (1960-1985)*, «La Cartellina: Musica corale e didattica», XXII, 113.
- Tuer, A.W.
1885 *Old London street cries and the cries of to-day with heaps of quaint cuts*, Field & Tuer, London, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044081204067&seq=13> (ultima consultazione 22/09/2024).
- Turner, W.
1662 *The Common Cries of London Town, Some go up street and some go down. With Turner's Dish of Stuff, or a Gallymaufery to the tune of Woiton Towns End*, F. Coles, T. Vere and W. Gilbertson Eds, London.
- Williams, J., Broadwood, L.E., Gilchrist, A.G.
1919 *London Street Cries*, «Journal of the Folk-Song Society», VI, 22.
- Wood, C.
1914 *The happy nursery rhyme book*, T.Y. Crowell Co., New York.
- Wright, B.F.
1916 *The real Mother Goose*, Rand, McNally & Co., Chicago.

Elena Di Marino, Sebastiano Beozzo

L'eredità classica nella canzone attraverso stili, tempi e spazi differenti

Premessa

Questo breve *paper* nasce da una chiacchierata tra amici e colleghi di conservatorio iscritti rispettivamente al corso di Canto lirico e di Composizione pop. La conversazione verteva sull'eventuale esistenza di influenze classiche sulla canzone moderna: si può individuare una sorta di eredità classica nella canzone pop? La questione è stata oggetto di discussione nel corso del convegno *Interpretazione – Reti di relazioni generate da un'opera d'arte* il 25 febbraio 2022 presso il MUSE – Museo delle Scienze di Trento in un intervento a quattro mani che ha proposto una riflessione sul lascito che la musica classica ha consegnato alla *popular music*, illustrando alcuni esempi tratti dal repertorio cantautorale e dal Festival di Sanremo.

Il presente lavoro analizza quindi alcune forme e stilemi comuni ad entrambi i repertori: particolare attenzione viene dedicata all'aspetto compositivo e dell'arrangiamento, senza omettere cenni relativi alla fruizione dei due generi.

Elena Di Marino

Origini e aspetti formali della canzone pop

Sarebbe semplicistico e ingenuo affermare che l'aria d'opera sia la diretta progenitrice della canzone italiana; tuttavia, si possono tratteggiare degli elementi che possono avvicinare queste due dimensioni.

La nascita della canzone italiana viene solitamente collocata all'interno del fenomeno della romanza da salotto e della canzone napoletana ottocentesca. La romanza da salotto si sviluppò come opera per voce e strumento a tastiera intorno alla fine del diciottesimo secolo in veste di momento di divertimento e di svago all'interno della famiglia borghese. Spesso venivano eseguite melodie tratte dal melodramma: tuttavia, la difficoltà tecnica di questo repertorio indusse i compositori ad elaborare composizioni concepite *ad hoc*. Per questo motivo, come osserva Gianni Borgna, «la romanza da salotto è importante perché è

l'anticamera della canzone di gusto moderno»¹. Egli avverte, al contempo, che non è possibile ricondurre tali composizioni alla categoria delle canzoni italiane in senso stretto, in quanto esse non possono essere definite «canzoni italiane tout court, anzitutto per l'accentuata letterarietà dei testi e poi per la loro stessa struttura musicale, sempre ancora in bilico tra romanza e canzone»².

Ad ogni modo, Diego Carpitella nota come alcune composizioni di Bellini e di Donizetti «potrebbero definirsi delle “canzoni” così come oggi ancora intendiamo il termine», trattandosi infatti di «un tipo di musica che ha rappresentato l'equivalente della musica leggera dell'Ottocento e che può definirsi popolare, nel senso di popolarità, sia pure circoscritta, ma in una cerchia più larga dell'élite frequentatrice del teatro d'opera»³. Tale osservazione impone una riflessione di natura sociologica sul concetto stesso di popolarità, che nel diciannovesimo secolo non può essere equiparato a quello odierno di *popular music*. A partire dagli anni '60 del Novecento si è affermata la definizione di *popular music* come stile musicale eterogeneo e diversificato, contraddistinto da ampia diffusione resa possibile dai mezzi di comunicazione di massa⁴. Al contrario, la romanza da salotto, così come il melodramma, non era destinata a un pubblico altrettanto vasto. Nell'Ottocento, infatti, più della metà della popolazione italiana era costituita da contadini: come osserva Carpitella, «se escludiamo dunque dall'area di popolarità del melodramma più del 60% della popolazione italiana, appare chiaro come l'influenza culturale del teatro d'opera fosse estremamente circoscritta»⁵.

All'interno della produzione “leggera” degli operisti della prima metà dell'Ottocento, secondo la definizione di Carpitella, spicca il caso di Donizetti, cui fu a lungo attribuita la canzone napoletana *Te voglio bene assaje* – la canzone napoletana, ricordiamo, è stata collocata alle origini della storia della canzone –, che sembra aver dato inizio al filone della canzone d'amore «di gusto moderno»⁶ e all'uso secondo il quale, come affermò il poeta napoletano Salvatore Di Giacomo, «ogni canzone deve avere il ritornello»⁷. Si tratta infatti di un brano in forma strofica, in cui le strofe terminano con un distico sempre uguale sia dal punto di vista testuale che melodico. Questo schema corrisponde esattamente alla forma strofa-ritornello di tantissime canzoni della *popular music* di oggi.

Prendendo in considerazione la metà degli anni Cinquanta del Novecento, è opportuno rivolgere l'attenzione al repertorio delle prime edizioni del Festival di Sanremo. Il festival nacque con la finalità di definire l'identità della musica

¹ G. Borgna, *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano 1992, p. 37.

² Ivi, p. 38.

³ D. Carpitella, *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Ponte alle Grazie, Firenze 1992, p. 83.

⁴ P. Somigli, *La canzone in Italia. Strumenti per l'indagine e prospettive di ricerca*, Aracne, Roma 2010, pp. 23-30.

⁵ D. Carpitella, *Conversazioni sulla musica*, p. 85.

⁶ G. Borgna, *Storia della canzone italiana*, p. 18.

⁷ V. Bernardoni, P. Fabbri, *Musica e Società*, vol. 3, *Dal 1830 al 2000*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2016, p. 207.

leggera italiana e di «fissare il nazional-popolare»⁸ nel frammentario panorama culturale e sociale del secondo dopoguerra. Tuttavia, il festival finì per essere rappresentativo solamente del mondo cittadino e di una compagine sociale più istruita. «Il popolare sanremese era filtrato attraverso la lettura che ne aveva fatto la tradizione operistica, sia quella distaccata e benevolente del Settecento e primo Ottocento, fino a Rossini e Donizetti, sia quella dai toni drammatici del periodo verista»⁹. Non stupisce quindi che «nel 1956 Massimo Mila avesse riconosciuto come problema delle canzoni leggere italiane quel “desiderio di sembrare delle romanze di Puccini”»¹⁰.

Si prenda in esame la canzone che arrivò quarta alla prima edizione del Festival di Sanremo del 1951, *Al mercato di Pizzighettone*, interpretata dal Duo Fasano e Achille Togliani. Questo brano è interessante perché presenta dei riferimenti operistici sia dal punto di vista contenutistico che formale. La canzone dipinge una fiera paesana in cui è presente un venditore truffaldino chiamato nientemeno che Dulcamara. Il riferimento all'*Elisir d'amore* donizettiano è assolutamente lampante e sembra quindi volersi rivolgere ad un pubblico che conosce quantomeno in minima parte il mondo operistico. Per quanto riguarda gli aspetti formali, alcune strofe di questa canzone ricalcano la struttura della cosiddetta *lyric form*, ossia una particolare articolazione melodica interna alla strofa. Secondo Lorenzo Bianconi, la *lyric form* è un «periodo standard di sedici battute che costituisce la misura aurea del melodramma di Donizetti, Bellini, Verdi»¹¹; più precisamente trattasi di sedici battute articolate in quattro semifrasi di quattro battute l'una, che si può sintetizzare in uno schema A A' B A'/C (+ codette). Ad esempio la *lyric form* copre addirittura circa la metà del totale della partitura della *Lucia di Lammermoor*¹². Questa struttura fraseologica è assai comune nelle canzoni e deriva dalla tradizione colta delle arie¹³; anche l'ampio ricorso a decasillabi sembra voler omaggiare la librettistica sette-ottocentesca¹⁴, dove questo verso veniva usato con grande frequenza.

Un'altro elemento particolarmente frequentato nella *popular music* è il *chorus-bridge*: trattasi di una particolare struttura nella quale quello che potremmo assimilare a un ritornello, il *chorus* (che chiameremo sezione A) viene collocato all'inizio del brano, e non in seconda posizione come avviene nella forma strofa-ritornello. Questa sezione A si contrappone a una sezione B, il *bridge* per l'appunto, che si differenzia dalla sezione A sia da un punto di vista testuale che

⁸ S. Facci, P. Soddu, *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma 2011, p. 20.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ J. Tomatis, *Chansonnier, esistenzialisti, trovatori e cose pericolose: la francesità dei primi cantautori italiani*, «Vox Popular», 1/1, 2016.

¹¹ L. Bianconi, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in G. La Face Bianconi, F. Frabboni (a cura di), *Educazione musicale e Formazione*, Franco Angeli, Milano 2008, pp. 89-96.

¹² Cfr. *ibidem*.

¹³ S. Facci, P. Soddu, *Il Festival di Sanremo*, p. 24.

¹⁴ S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006, p. 65.

musicale. Ne risulta quindi la seguente struttura: AABA. Negli anni '50 questa macrostruttura veniva molto spesso anticipata da una lunga introduzione strumentale e un'ulteriore sezione cantata iniziale chiamata *verse* il cui scopo era quello di anticipare la situazione descritta nella canzone e si differenziava dalla restante parte della canzone sia per il trattamento melodico, uno stile di canto quasi declamato, sia per l'arrangiamento, solitamente di carattere statico e con un organico assai ridotto. Un celebre esempio è la canzone vincitrice del primo festival di Sanremo, *Grazie dei fior* cantata da Nilla Pizzi, con testo di Mario Panzeri e Gian Carlo Testoni su musica di Saverio Seracini. Sebbene l'origine di tale forma pare risalga al teatro musicale leggero americano¹⁵, forse non sarebbe eccessivo paragonare il *verse*, sia per la sua funzione esplicativa che per il trattamento musicale, al recitativo antecedente l'aria di un melodramma.

Sebastiano Beozzo

Il gusto classico nell'arrangiamento della canzone

È facile trovare un ponte che collega l'eredità classica alla canzone moderna, soprattutto se si pensa al Festival di Sanremo. Il suo obiettivo è sempre stato quello di unire la tradizione dell'orchestra classica con l'organico, la melodia (che deriva, soprattutto all'inizio, dal belcanto italiano) e la forma della canzone.

Nato nel 1951 con l'idea di valorizzare ed elevare la musica leggera italiana, fin dai suoi primi anni è stato contraddistinto da polemiche, in particolare nella sua edizione del 1967 tristemente nota per il suicidio di Luigi Tenco, evento che ha spezzato per sempre il rapporto tra la musica leggera sanremese e la musica cantautorale agli occhi del pubblico.

Dal punto di vista della sonorità il Festival è sempre stato caratterizzato dall'unione tra l'orchestra classica (con prevalenza degli archi e fiati più tradizionali) con gli strumenti della musica leggera (batteria, basso elettrico/contrabbasso, chitarra e pianoforte), ad esclusione di un breve periodo negli anni '80, quando le basi registrate sostituirono l'orchestra.

Uno dei ruoli più importanti del Festival di Sanremo, soprattutto nei primi anni, è quello dell'arrangiatore, colui che arrangia i brani e dirige l'orchestra. Nei primi anni del festival gli arrangiatori puntarono principalmente ad innestare le sonorità della canzone sulla tradizione orchestrale italiana. Inoltre il tutto veniva timbricamente colorato dalle sonorità jazz/swing americane.

Aprè la serie dei protagonisti di questa storia Cinico Angelini (pseudonimo di Angelo Cinico), violinista, direttore dell'orchestra di Sanremo nelle sue prime edizioni e arrangiatore di pezzi di molti compositori, tra i quali Saverio Seracini e Vittorio Mascheroni, autori per cantanti come Nilla Pizzi e il Duo Fasano. Angelini era diventato popolare prima come direttore dell'orchestra da ballo della sala Gay di Torino e successivamente soprattutto grazie al suo lavoro presso l'E-

¹⁵ P. Somigli, *La canzone in Italia. Strumenti per l'indagine e prospettive di ricerca*, Aracne, Roma 2010, p. 36.

IAR (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche), dove introdusse l'orchestra leggera nella radio e aiutò a standardizzare la presenza di cantanti in orchestra sul modello delle orchestre americane.

Non sempre in facili rapporti con l'ente radiofonico di Stato, ad un certo punto Angelini fu accusato di esterofilia e costretto a cambiare la sigla della sua orchestra *Dove e quando* (rifacimento italiano di *Where and When* di Richard Rodgers) con la più "semplice" ma più italiana *C'è una chiesetta* (1940), testo di Eugenio Cantoni e musica di Giuseppe Rampoldi¹⁶.

Effettuando una breve analisi di *C'è una chiesetta* si notano subito le peculiarità stilistiche della musica leggera degli anni Quaranta-Cinquanta. Quasi sempre l'orchestra introduce il tema principale, che viene poi ripreso dalla voce. Gli ottoni dialogano e rispondono al canto, seguendo un gusto *swing* di importazione americana¹⁷; la batteria e il contrabbasso/basso elettrico, assieme al pianoforte, formano la spina dorsale ritmica, accompagnando le canzoni molto spesso con spazzole e pizzicati rinforzati dall'armonia del pianoforte, che ha anche una funzione di controcanto e talvolta di esposizione del tema principale. È interessante considerare anche la versione della medesima canzone da parte di Claudio Villa, contenuta nell'album *Concerto all'italiana*, vol. 2 (Pellicano 1980) con l'Orchestra Sinfonica di Torino diretta da Nello Ciangherotti, dove il gusto classico dell'arrangiamento orchestrale è ancora più accentuato grazie agli archi che assumono un ruolo centrale: questi ultimi, infatti, introducono la canzone, per poi lasciare la strofa ai fiati con chiaro colore jazz/swing; ritornano poi come contro-canto della melodia, formando successivamente un tappeto armonico prima della ripresa del tema principale.

Dobbiamo ora introdurre la figura di Pippo Barzizza: la rivalità tra Barzizza e Angelini, forse più mediatica che effettiva, fu molto nota, ma lo è altrettanto la stretta collaborazione che nel 1939 li portò ad intraprendere una tournée in tutta Italia. Compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra, Barzizza non partecipò mai al Festival di Sanremo (nonostante abbia vissuto nella città ligure), ma ebbe una grande influenza sull'evoluzione della musica leggera italiana, vantando ad esempio una collaborazione con Ennio Morricone. Basti solo pensare che il Centro Studi Stan Kenton di Sanremo istituì per cinque anni un premio per arrangiatori in suo onore.

Barzizza fu un grande pioniere del jazz e dello swing, inserendosi all'interno di una corrente nata a partire dai primi anni '20 del Novecento dove è forte l'influenza di questi generi nell'evoluzione della musica leggera. Un'importante risorsa lasciata da Barzizza è il suo manuale di arrangiamento¹⁸ rivolto a compositori e arrangiatori desiderosi di avvicinarsi al mondo

¹⁶ Suggeriamo l'ascolto dell'interpretazione di Alberto Rabagliati con la Cinico Angelini Orchestra, registrata nel 1941, <https://www.youtube.com/watch?v=pd-sRdusxRY>. Il sito riporta anche il testo completo.

¹⁷ Da ricordare che nel 1925 lo stesso Angelini si trasferì in America per assorbire nel proprio stile il jazz e lo swing.

¹⁸ P. Barzizza, *L'orchestrazione moderna nella musica leggera*, Curci, Milano 1952.

dell'orchestra leggera. Il testo si apre introducendo le sezioni dell'orchestra, dividendola in archi, strumentini (legni), saxofoni, ottoni e ritmi (sezione ritmica, cioè batteria, contrabbasso/basso elettrico, chitarra e pianoforte), arpa e strumenti accessori. Successivamente elenca le caratteristiche e il ruolo di ogni strumento e sezione in orchestra: gli archi e l'effetto di sezione (tutte le parti con lo stesso andamento ritmico), i colori dei legni, le sezioni a trio, a quartetto e a quintetto dei sax, le posizioni late e strette degli ottoni e il "pilastro" costituito dalla sezione ritmi. La seconda parte del manuale si concentra sulle tecniche di arrangiamento e orchestrazione. Di questa seconda parte è opportuno segnalare la meticolosa attenzione di Barzizza nel trattare le sezioni della canzone (Introduzione, Primo ritornello, Modulazione/Interludio, Ritornello cantato, Modulazione/Interludio, Terzo ritornello, Coda), sulla tonalità da scegliere per il cantante e anche la previsione della durata di un arrangiamento. Il manuale si conclude con un'appendice che esemplifica la realizzazione di un arrangiamento.

Da queste basi si costruisce la canzone leggera sanremese, fino ad arrivare ai giorni nostri con le influenze dai generi più moderni. Ma la musica classica, o per meglio dire la sua "timbrica", si innesta in un'ampia parte del repertorio.

Ne troviamo un esempio in *La sera dei miracoli* di Lucio Dalla, che verrà qui analizzata nella sua versione dal vivo del 2005 presso il Teatro Greco di Tindari¹⁹, eseguita da Lucio Dalla stesso accompagnato da Beppe D'Onghia, pianista e arrangiatore, con il quintetto Nu-Ork. In appendice si propone una trascrizione di questa versione della canzone.

Il pezzo si apre con l'accompagnamento del pianoforte, in sol maggiore, mantenuto come nella canzone originale, mentre il primo intervento melodico viene alternato tra il contrabbasso, il violoncello e la viola.

La prima strofa della voce viene accompagnata dal pianoforte, con una scala discendente del violino e i bassi prima rafforzati dalla viola e poi dal violoncello. Nella seconda parte della strofa («questa sera così dolce che si potrebbe bere») entra l'intero quintetto, con il contrabbasso che muove ritmicamente la linea del basso.

Successivamente il pianoforte dialoga con la voce, mentre lo slancio melodico al basso del pianoforte, viola e violoncello lancia il primo ritornello. Alla melodia cantata da Lucio Dalla si alternano le risposte del violoncello e della viola, mentre il tremolo del piatto sospeso lancia ogni ripetizione del giro, un II-V-I in re maggiore, quinto della tonalità d'impianto. L'*outro*²⁰ del ritornello vede la voce accompagnata dagli archi in pizzicato, con il primo violino che fonde la sua frase melodica con quella della voce.

Questa parte si collega direttamente al secondo ritornello. Di nuovo si ripete l'*outro* del ritornello, ma questa volta la voce di Dalla improvvisa, mentre il pianoforte armonizza il tema del primo violino.

¹⁹ È possibile ascoltare la canzone a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=CJEk72PJ5fo> (ultima consultazione: 25/09/2024).

²⁰ L'*outro* è la sezione che conclude la canzone con una funzione simile a quella della coda.

La volata del primo violino e della viola porta allo *special*²¹, che introduce la tonica minore, sol minore alternato a sol maggiore: un momento drammatico, creato dagli accordi pieni del pianoforte e dalla melodia raddoppiata dalla viola e dal registro grave dei violini, mentre il violoncello la raddoppia una terza sotto nel suo registro grave.

Si ritorna così alla strofa, che risulta quasi svuotata in quanto priva dell'accompagnamento del pianoforte e del primo violino, per poi rilanciare a pieno suono l'ultimo ritornello, non più con la solita melodia ma con la voce che si offre a grandi melismi, mentre gli archi rispondono con diverse frasi e volate, rinforzate, soprattutto in chiusura del giro, dal pianoforte. La canzone si conclude su re maggiore, sfumato dagli archi, colorato dalle *wind chimes* e arpeggiato dal pianoforte.

Questo è solo uno degli innumerevoli esempi in cui timbriche – ma, come si è visto, anche soluzioni formali – derivanti dal repertorio classico, confluiscono nel repertorio della *popular music* e della canzone italiana.

Bibliografia

- Barzizza P.
1952 *L'orchestrazione moderna nella musica italiana*, Curci, Milano.
- Bernardoni V., Fabbri P. (a cura di)
2016 *Musica e Società*, vol. 3, *Dal 1830 al 2000*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- Bianconi L.
2008 *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in G. La Face Bianconi, F. Frabboni (a cura di), *Educazione musicale e Formazione*, Franco Angeli, Milano.
- Borgna G.
1992 *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano.
- Carpitella D.
1992 *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- de Salvo S.
2024 *Cinico, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 34, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1988, [https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-cinico_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-cinico_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 13/08/2024)
- Facci S., Soddu P.
2011 *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma.

²¹ Lo *special* è quella sezione che appare una sola volta nella canzone; si differenzia dalle altre sezioni per nuove soluzioni armoniche, melodiche e/o ritmiche.

- Gandolfo A.
2024 *Pippo Barzizza. Compositore, Direttore d'Orchestra e Arrangiatore*, «Sanremo. Storia e tradizioni», <https://www.sanremostoria.it/it/arti-mestieri-tradizioni/254-artisti-musicali-e-dello-spettacolo/83-pippo-barzizza.html> (ultima consultazione: 13/08/2024).
- La Via S.
2006 *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma.
- Somigli P.
2010 *La canzone in Italia. Strumenti per l'indagine e prospettive di ricerca*, Aracne, Roma.
- Tomatis J.,
2016 *Chansonnier, esistenzialisti, trovatori e cose pericolose: la francesità dei primi cantautori italiani*, «Vox Popular», 2016, <http://www.voxpopular.it/chansonnier-esistenzialisti-trovatori-e-cose-pericolose/> (ultima consultazione: 21/09/2024).
- Tomatis J.
2019 *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano.
- Zuliani L.
2018 *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma.
- L'Orchestra Angelini a "Cento un secolo di radio". Il ricordo dell'annunciatrice Maria Luisa Boncompagni*, Rai Ufficio Stampa, 8 dicembre 2023, <https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2023/12/LOrchestra-Cinico-Angelini-a-Cento-un-secolo-di-radio-aba1c9f2-255d-4e85-adac-d4a9ce5863c0-ssi.html> (ultima consultazione: 13/08/2024).

Appendice

Trascrizione della canzone *La sera dei miracoli* di Lucio Dalla, versione del 2005, a cura di Sebastiano Beozzo.

Link: <https://drive.google.com/file/d/1Ax7tKqBAdBriuy-1vx5IXxEMWUD-b2rK/view?usp=sharing>

Giulio Aldrighetti, Federico Giuseppe Rubino

Studio Ghibli, tra musica e narrazione

Premessa

In una modernità in cui spesso la scelta musicale per un prodotto cinematografico è dettata da necessità di risparmio e di velocità di produzione, in cui accade anche che non si faccia riferimento a un compositore per avere brani originali, ma se ne usino di preconfezionati (e quindi non sempre del tutto coerenti o coinvolgenti in rapporto all'immagine e alla narrazione), spiccano quelle produzioni in cui la musica fa da pilastro per la riuscita del prodotto. Tra queste una realtà che si è affermata negli ultimi quarant'anni è quella dello Studio Ghibli, studio di animazione giapponese che ha trovato successo creando opere autonome rispetto ai canoni e alle modalità della produzione globale, mettendo in primo piano il rapporto della musica con la narrazione e le immagini.

L'obiettivo di questo scritto, dopo una breve presentazione dei punti chiave dello studio, è di andare ad analizzare alcune scene rappresentative dell'operato di Joe Hisaishi, compositore principale dello Studio.

1. Introduzione

Il 4 e il 5 agosto 2008 la Nippon Budokan Arena di Tokyo arriva al suo massimo – 14000 spettatori –, per due sere di fila. Sul palco ci sono un'orchestra completa di 200 elementi, tre cori per un totale di 800 cantanti e una banda di 160 strumentisti; il direttore è Joe Hisaishi. Questo è l'evento che segna i venticinque anni di produzione dello studio Ghibli (株式会社スタジオジブリ, Kabushiki-gaisha Sutajio Jiburi)¹. Ed è in questi venticinque anni che lo studio Ghibli, nato nel 1985 dalla collaborazione di Hayao Miyazaki, Isao Takahata e Toshio Suzuki, si differenzia dal resto del mondo. I suoi fondatori erano già noti nel settore dell'animazione: Miyazaki e Takahata avevano diretto numerosi film e serie animate per importanti case di produzione giapponesi, come la Nippon Animation.

¹ M. Bellano, *The Parts and the Whole: Audiovisual Strategies in the Cinema of Hayao Miyazaki and Joe Hisaishi*, in «Animation Journal», fasc. 18, 2010, pp. 4-55.

Lo Studio nasce dalla necessità dei due di avere più autonomia e libertà creativa nella scrittura e nella direzione dei loro film.

Lo Studio Ghibli è diventato celebre per la qualità delle sue animazioni e per le storie profondamente umane e coinvolgenti che racconta, spesso ispirate a classici della letteratura giapponese come accade per *Il ragazzo e l'airone* (2023, titolo originale 君たちはどう生きるか, *Kimi-tachi wa dō ikiru ka*, Oscar 2024 come miglior film di animazione), ispirato al romanzo *E voi come vivrete* (Genzaburo Yoshino, 1937) e biografie come accade per *Si alza il vento* (2014, titolo originale 風立ちぬ, *Kaze tachinu*, Oscar 2014 come miglior film di animazione) in cui è raccontato un periodo della vita dell'ingegnere aeronautico giapponese Jirō Horikoshi, progettista durante la seconda guerra mondiale della caccia della marina imperiale.

Tra i suoi film più noti ci sono *Il mio vicino Totoro* (1988, titolo originale となりのトトロ, *Tonari no Totoro*), *Principessa Mononoke* (1997, titolo originale ものけ姫, *Mononoke-hime*), *La città incantata* (2001, titolo originale, 千と千尋の神隠し, *Sen to Chihirō no kamikakushi*) e *Il castello errante di Howl* (2004, titolo originale ハウルの動く城, *Hauru no ugoku shiro*). Tutti film che non solo hanno riscosso grande successo di pubblico e critica in Giappone, ma hanno anche ottenuto riconoscimenti internazionali.

La città incantata, in particolare, ha segnato un momento storico per lo Studio, vincendo l'Orso d'Oro al Festival di Berlino e l'Oscar per il miglior film d'animazione nel 2003. Questo successo ha consolidato la reputazione di Studio Ghibli come uno dei leader mondiali nell'animazione.

I film dello Studio Ghibli sono noti per il loro stile distintivo, caratterizzato da una grande attenzione ai dettagli visivi, con paesaggi mozzafiato, e una narrazione che spesso esplora temi complessi come l'ecologia, la crescita personale, la guerra e la pace.

Nonostante le voci di chiusura che hanno seguito la notizia del ritiro di Miyazaki nel 2013, lo Studio ha continuato a produrre film e progetti animati. Nel 2020, è stato annunciato che Miyazaki stesse lavorando su un nuovo film, *Il ragazzo e l'airone*, mantenendo quindi viva la tradizione di eccellenza e innovazione che ha sempre caratterizzato Studio Ghibli.

Rapporto con la musica

Nelle opere dello studio Ghibli la musica è una componente fondamentale. Essa non fa solo da sfondo alle scene ma ne determina il tono emotivo e narrativo. Compositore principale dello studio è Joe Hisaishi, pseudonimo di Mamoru Fujisawa, compositore, direttore d'orchestra e pianista. Nato a Nagano il 6 dicembre 1950, Hisaishi si laurea in composizione al Kunitachi College of Music di Tachikawa, Tokyo. Durante gli anni di studio è influenzato da vari stili musicali tra cui la musica minimalista di compositori come Philip Glass e Steve Reich e la tradizione musicale giapponese.

La collaborazione di Hisaishi con Hayao Miyazaki e lo Studio Ghibli inizia nel 1984 con il film *Nausicaä nella Valle del vento* (titolo originale 風の谷のナ

ウシカ *Kaze no tani no Naushika*). Da allora ha composto le colonne sonore per quasi tutti i 21 film prodotti dallo Studio.

Una delle caratteristiche distintive dello stile di Hisaishi è la capacità di creare melodie semplici ma estremamente evocative e memorabili. Viene spesso utilizzato anche un Leitmotiv descrittivo dei personaggi principali che viene ripreso e si evolve insieme al personaggio durante tutto il film. Questa semplicità di tipo concettuale, pensata appositamente per rimanere impressa e per smuovere il sentimento dello spettatore – quindi da non percepire come una banalità strutturale – è contrapposta a orchestrazioni ricche e complesse, che utilizzano un'ampia gamma di strumenti e tecniche per creare un suono pieno e avvolgente utilizzando, oltre all'orchestra sinfonica e al pianoforte, molti strumenti solisti anche provenienti da culture diverse; ed è proprio in questa diversità che risiede l'abilità di Hisaishi di combinare stili diversi, dalla musica classica alla musica etnica proveniente da un panorama mondiale, passando per il jazz, l'elettronica, la New-Age e il J-pop². Alcuni esempi si trovano in *Kiki consegna a domicilio* (1989, titolo originale 魔女の宅急便”, *Majo no takkyūbin*), dove insieme all'orchestra suona la fisarmonica, o in *Si alza il vento* con il tema è dato al mandolino, e ancora in *Porco rosso* dove tra le percussioni sono presenti nacchere e rullante.

Qui di seguito vengono analizzate alcune scene in cui è evidente la forte relazione strutturale tra narrazione, immagine e musica.

2. Analisi

2.1. *La città incantata*

La prima scena analizzata fa parte del film *La città Incantata* di Hayao Miyazaki. In questo spezzone, che è l'inizio della storia, si può notare una sequenza all'interno di un'auto in movimento; qui vengono introdotti tre personaggi: Chihiro, una bambina nonché la protagonista, e i suoi genitori con il padre alla guida. Il motivo del viaggio è il loro trasloco verso una nuova cittadina che sembrerebbe risultare antipatica alla bambina da subito. Mentre la madre prova a persuaderla con scarso successo, il padre frena e svolta per un vicolo un po' sospetto pensando che possa essere una scorciatoia verso la nuova abitazione. La scena si movimenta per colpa del sentiero accidentato che causa alla macchina notevoli sbalzi, tanto da far spaventare Chihiro nel sedile posteriore. L'azione scenica si interrompe con la frenata brusca dell'auto a ridosso di una galleria molto stretta, facente parte di una architettura di stile antico. La famiglia decide quindi, motivata dal padre, di scendere dalla macchina per dare un'occhiata.

² R.O. Rusli, *Hisaishi'd Away: An Analysis of Joe Hisaishi's Film Scoring Technique/The «Elemental» Symphony*, a thesis submitted to the faculty of Wesleyan University, Degree of Bachelor of Arts with Departmental Honors in Music, Middletown, Connecticut, April 2010.

La musica extradiegetica presente in tutta la scena si divide in due parti: una con un carattere tranquillo ma misterioso, l'altra molto più vivace. È interessante, tra le due parti, andare ad analizzare la prima.

Descrivendo musicalmente questo frammento si potrebbe dire molto: dello stile tonale esteso, dell'utilizzo di accordi per quarte o dei richiami alle scale pentatoniche. Quello che però è più affascinante è la resa musicale del brano inserito proprio in questa scena, cioè all'inizio del film in un contesto quotidiano.

Attraverso le sue scelte musicali, Joe Hisaishi crea un'atmosfera misteriosa, sospesa ed antica. Questo ha un effetto notevole sulla percezione della scena animata, che da un semplice trasloco diventa qualcosa di più: sembra quasi che la musica stia avvertendo gli spettatori dell'imminente viaggio dei protagonisti verso un nuovo mondo, magico e misterioso. I primi accordi iniziali sembrano proprio volerlo suggerire, attraverso dissonanze e un senso di sospensione. Anche la sequenza successiva riprende questa atmosfera attraverso una tessitura orchestrale molto sospesa, con solo una leggera e semplice linea melodica affidata al pianoforte che richiama una pentatonica. Questa melodia non è solo misteriosa, ma porta con sé anche sentimenti di desolazione, di paura e di tristezza, come ad avvertire che il viaggio che intraprenderà Chihiro non sarà per niente facile. Possiamo quindi considerare questo corto brano come un preludio all'intero film.

2.2. Il Castello errante di Howl

La seconda scena presa in esame fa riferimento ad uno dei forse più celebri film di Miyazaki: si tratta del *Castello errante di Howl* e lo spezzone è tratto dai primi momenti del lungometraggio. Sophie, la protagonista, sta camminando per le vie della città quando si imbatte in due gendarmi che, con fare rozzo, la invitano ad unirsi a loro; dopo alcune insistenze, e resistenze di Sophie, interviene un nuovo personaggio, Howl, che mediante i suoi poteri magici riesce a far dileguare, in modo alquanto buffo, i due soldati. Il ragazzo però avverte Sophie di essere inseguito da qualcuno e quindi invita la ragazza a fuggire insieme a lui. Losche figure nere con cappelli di paglia escono dai muri dei vicoli ed iniziano a rincorrere i due, e quando sembra che per Sophie e Howl non ci sia via di scampo, il ragazzo trae a sé la ragazza e balza in aria con un salto maestoso. I due si ritrovano a volteggiare sospesi sopra una piazza gremita di gente che balla ed iniziano a camminare nel vuoto. La scena si conclude con l'arrivo dei due su una balconata.

In questo caso ci troviamo davanti a un esempio di drammaturgia musicale che va in parallelo con le azioni sceniche. Infatti, ascoltando la musica di Hisaishi, si nota l'utilizzo di un solo elemento tematico che cambia influenzato da ciò che accade nel film. Le prime note sono dei pizzicati degli archi che vanno a esprimere la comicità dell'arrivo di Howl e dell'effetto della sua magia sulle guardie. Quando le cose si fanno più mosse tramite l'arrivo delle figure misteriose, il tema cambia colore mescolandosi con delle sonorità arabeggianti per far intuire il pericolo. Un crescendo aumenta la tensione scenica e il climax si fa attendere fino al balzo di Howl e Sophie con dei glissati di arpa e suoni percus-

sivi; tutta la tensione viene poi risolta quando i due iniziano a camminare in aria grazie all'arrivo di tutto l'impianto orchestrale che con immensa potenza esegue il tema. Quest'ultima sequenza è ornata dalla presenza di una scena di ballo sotto ai piedi dei protagonisti che si mescola molto bene col tema, visto l'utilizzo di un tempo di valzer. Un esempio perfetto di come, a partire da poco materiale, il compositore riesca a creare un'ottima coesione tra la musica e le immagini.

2.3. *Kiki – Consegne a domicilio*

La terza scena è uno spezzone del film, sempre diretto da Miyazaki, *Kiki – Consegne a domicilio*, uno dei primissimi dello Studio Ghibli. La scena rappresenta l'arrivo della nostra protagonista Kiki, una giovane apprendista strega, in una città con vista sul mare.

La musica è incentrata su due soggetti: il primo è la presenza di una zona balneare; il secondo è l'arrivo in volo di Kiki sulla sua scopa. Per il primo Hisaishi sfrutta l'utilizzo di strumenti abbastanza inusuali in un'orchestra, come la fisarmonica, le nacchere, il tamburello, il mandolino e la chitarra. Questo aiuta lo spettatore a catapultarsi immediatamente in un'atmosfera balneare e, pur essendo città di riferimento per la scenografia Stoccolma, la musica richiama molto un paesaggio mediterraneo italiano; difatti è noto l'amore per l'Italia da parte di Miyazaki e Hisaishi, che inseriscono molteplici riferimenti nei loro lavori, incluso un omaggio a Caproni³ con il lungometraggio *Si alza il vento*, trattato in seguito. Per il secondo soggetto, invece, il compositore opta per un utilizzo specifico di articolazioni, come il solo staccato dei fiati nel momento in cui si ha una panoramica completa della città con la protagonista in volo. È giusto anche notare come, appena Kiki si avvicina alla costa della città, l'orchestra si riempia inserendo anche la fisarmonica, quasi a sottolineare la sua entrata nel paesello marittimo. Anche il tema principale non è scelto a caso: la sua leggerezza e semplicità danno un senso di libertà e di sospensione, ma anche di fanciullezza e spensieratezza; sembra proprio che Hisaishi abbia raccolto tutti gli elementi scenici come in un canovaccio che fa da guida alla composizione drammaturgico-musicale.

2.4. *Si alza il vento*

Come penultimo esempio viene presa in considerazione una scena del film *Si alza il vento*, sempre diretto da Miyazaki e uno dei più recenti usciti in sala. La storia narra dello sviluppo del personaggio di Jirō Horikoshi, un progettista di aerei realmente esistito che ha brevettato i famosi Mitsubishi A6M Zero, gli aerei da caccia usati dalla marina giapponese nella seconda guerra mondiale.

³ Giovanni Battista Caproni (1886-1957) è stato un ingegnere aeronautico e imprenditore italiano, pioniere dell'aviazione. Fondatore della Caproni Aeronautica, progettò e costruì alcuni dei primi aeroplani italiani, contribuendo allo sviluppo dell'aviazione militare e civile nel XX secolo.

Lo spezzone di film che viene analizzato fa riferimento al primo incarico che il protagonista riceve come progettista presso una nota compagnia giapponese, la Mitsubishi. Si vede infatti Jirō disegnare e calcolare immaginando il risultato finale, un aereo che prende forma. Ma purtroppo, come un presagio, sembra che questo tentativo sia destinato a finire male.

L'idea geniale di Hisaishi è di trattare la musica in egual modo: infatti, sfruttando il processo di progettazione di Jirō, il compositore decide di optare per un brano dal richiamo minimale, che si costruisce grazie alle entrate consecutive degli strumenti. Nella prima frase musicale sono presenti solo due archi che suonano una parte di pedale con una certa ritmica molto semplice; poi si aggiunge un violino che esegue un ostinato più vario in termini di altezze; con la terza entrata le cose si complicano un po', in quanto altri due archi si affiancano ai precedenti strumenti e l'ostinato si fa più veloce; la quarta entrata è affidata a un oboe che ricalca alcune cellule ritmico-melodiche dell'ostinato. Dopo di che sentiamo un piccolo passaggio del pianoforte che ci connette ad una sezione di ripieno orchestrale (organico da camera); qui sono ripresi gli elementi sentiti precedentemente ma con una melodia che emerge dall'insieme. Questo momento musicale sembra inizialmente ispirare fiducia allo spettatore nel successo del progetto di Jirō, tuttavia un accordo dissonante ce ne anticipa l'insuccesso. Anche la coda finale sottolinea ciò, concludendo il brano in modo sospeso e indefinito.

2.5. La storia della Principessa Splendente

Per l'ultima scena presa in considerazione si fa riferimento al film di un altro regista dello Studio Ghibli, nonché co-fondatore dello stesso: Isao Takahata con *La storia della Principessa Splendente* (2013, titolo originale *かぐや姫の物語*, *Kaguya-hime no monogatari*), il suo ultimo lavoro.

Basato sull'antico racconto popolare giapponese *Taketori monogatari* (*Il racconto di un tagliabambù*), il film narra la vita di una ragazza alquanto particolare: un giorno un anziano tagliabambù trova dentro ad un fusto di bambù una bambina nata dalla pianta stessa. Decide così di portarla a casa da sua moglie, e siccome i due coniugi non hanno figli, concordano di prendersene cura. La bambina cresce più rapidamente degli altri neonati e diventa in poco tempo una ragazza, evento per il quale i suoi genitori decidono di chiamarla "Principessa". Un altro episodio che trascende la realtà avviene quando l'anziano padre trova dei meravigliosi vestiti e delle pepite d'oro dentro ad alcuni bambù; li capisce che sua figlia non è destinata a vivere tra i campi, ma tra gli sfarzi della capitale. Così tutta la famiglia si trasferisce e Principessa inizierà una nuova vita imparando le arti ed i costumi di una nobile damigella. La scena analizzata fa riferimento alle celebrazioni per il conferimento di un nuovo nome alla Principessa, che sarà chiamata Splendente. Secondo la tradizione la ragazza non può essere vista da nessuno, a eccezione dei genitori e dei servi; invece, durante la festa, alcuni ospiti si adirano con l'anziano padre a causa di questa clausura, e vorrebbero vederla. La Principessa Splendente sente tutto il dialogo e scappa attraverso il palazzo e molto oltre, fino a tornare alla sua vecchia abitazione in mezzo alla foresta.

Per questa scena inquietante è logico pensare ad una colonna sonora altrettanto drammatica: e Hisaishi non delude. Il brano presenta un accentuato utilizzo di dissonanze, un uso degli archi piuttosto esteso e un pianoforte trattato con ampi accordi che sono lasciati vibrare con il pedale armonico; inoltre c'è traccia di un piccolo frammento melodico emesso dai fiati, ma che non è in rilievo rispetto all'ambiente sonoro creato dagli altri strumenti. I tremolii con schizzi dinamici e gli accordi pianistici ci fanno partecipare al dolore e all'orrore che prova Principessa, mentre la melodia è soffusa di un sentimento di malinconia. Il compositore, però, non si limita a questo, e sfrutta al massimo le potenzialità del suono, fino ad annullarlo quando Principessa si inoltra nella foresta correndo e cadendo. Il silenzio che si percepisce è pesante e valorizza la tragicità della scena; in questo modo sembra molto più reale quello che sta accadendo, e quindi l'azione scenica risulta più espressiva. Ciò conferma quanto siano importanti il silenzio e le pause all'interno di una colonna sonora.

3. Conclusioni

Nel susseguirsi delle produzioni dello Studio è evidente la concomitanza e il parallelismo tra musica e immagine. Come visto, è proprio la grande capacità di Hisaishi di entrare nel vivo della scena sfruttando molteplici elementi musicali-narrativi, a creare una simbiosi con le opere di Miyazaki e Takahata. È affascinante notare come le musiche del compositore occupino una posizione di rilievo nel panorama cinematografico contemporaneo, grazie alle influenze di stili diversi assimilati durante la sua carriera, creando così un vero e proprio genere musicale. Per questo la musica di Hisaishi non è solo un accompagnamento sonoro passivo, ma una componente integrale della narrazione del film. Questo accade mantenendo il corretto equilibrio tra l'utilizzo della traccia sonora come guida emotiva per lo spettatore e come mezzo per arricchire l'atmosfera. La congiunzione tra uno stile narrativo così particolare e un altrettanto sfarzoso panorama sonoro, crea un mondo a sé stante, facendo dello Studio Ghibli uno dei più prestigiosi e amati studi di animazione al mondo.

Anna Nicolussi, Eleonora Spanu

Strumento di idillio e seduzione: l'arpa nella sua "epoca d'oro"

Tra il Settecento e l'Ottocento l'arpa si sviluppò dal punto di vista tecnologico diventando un solido strumento di grande popolarità presso un pubblico quasi esclusivamente femminile; questa diffusione, a sua volta, ne incoraggiò il perfezionamento da parte dei costruttori e l'esplorazione delle possibilità tecniche e timbriche da parte dei compositori. In questo scritto presentiamo rapidamente lo sviluppo organologico dello strumento e il processo teorico-compositivo che porterà ai primi esempi di scrittura idiomatica per arpa; e intendiamo sottolineare come questo percorso sia stato influenzato da un fenomeno sociale sviluppatosi in Francia, legato al luogo (il salotto) e al sesso destinato a suonarla: sono state infatti le donne di famiglie aristocratiche e borghesi, a cui la vita professionale è stata per secoli socialmente preclusa, che hanno portato l'arpa ad affermarsi, attraverso un lungo processo, come strumento solista di rilevante valore.

«È uno strumento che il capriccio ha reso di moda da qualche tempo ma che il buon gusto farà presto ad accantonare»¹. In questi termini si esprimeva un recensore londinese a proposito di un concerto dell'arpista francese Madame Delaval sul finire del Settecento. Da sempre l'arpa è uno strumento che suscita ammirazione e insieme timore, meraviglia e perplessità per la sua apparente semplicità e l'innegabile fascino barocco; ed è proprio tra il Settecento e l'Ottocento che visse una significativa evoluzione, diventando di grande popolarità soprattutto tra il pubblico femminile.

1. Dall'arpa rinascimentale all'arpa moderna

Sebbene le prove archeologiche dimostrino che l'arpa esiste a partire dal secondo millennio a.C., la sua forma odierna ha una vita molto recente.

Fino al Cinquecento l'arpa fu esclusivamente uno strumento diatonico, composto da una sola fila di corde la cui intonazione, stabilita dall'interprete

¹ J. Suchy-Pilalis, *The Mysterious Madame Delaval: Part I*, in «The American Harp Journal», vol. 22, n. 1 (2009), pp. 20-25:21. La traduzione, qui e oltre, è di Anna Nicolussi.

prima di ogni esecuzione, poteva essere modificata raramente e con tecniche particolari. Nel 1581 Vincenzo Galilei² presentò nel suo trattato *Dialogo della musica antica et della moderna* (Firenze, 1581) il primo esempio di *arpa a due ordini paralleli* o *arpa doppia*. La novità di quest'arpa consisteva nel possedere due file di corde: una intonata diatonicamente e una cromaticamente (equivalente ai tasti neri del pianoforte). Queste ultime potevano risultare parallele tra loro oppure poste in modo che ad una fila centrale diatonica se ne affiancasse per un tratto una seconda cromatica a sinistra (nella parte della cordiera solitamente dedicata alla mano destra) e nel tratto successivo (dedicato alla mano sinistra) una cordiera cromatica a destra. Nonostante introducesse la possibilità di eseguire cromatismi, questo tipo di cordiera risultò molto scomoda per gli esecutori, in quanto per poter eseguire una nota alterata le dita dovevano essere inserite all'interno della cordiera diatonica per poter, appunto, raggiungere quella cromatica.

A causa delle innumerevoli difficoltà esecutive, ben presto quest'arpa venne surclassata da quella *a tre ordini*, costituita da una cordiera centrale cromatica e due laterali diatoniche, affinché entrambe le mani avessero la possibilità di spostarsi ed eseguire cromatismi nell'intera cordiera e non solo in uno spazio circoscritto di due o tre ottave. Nel 1650, per poter risolvere le problematiche di esecuzione e costruzione date dalle innumerevoli corde presenti nell'arpa a tre ordini, venne costruito il primo modello di arpa che rappresenta in embrione le caratteristiche dell'arpa odierna: l'*arpa ad uncini*.

Gli uncini erano posti sul modiglione (traversa superiore dello strumento) e utilizzavano la mano sinistra per azionarli ed aumentare la tensione delle corde, alterandole di un semitono.

Nonostante presentasse notevoli vantaggi rispetto alle arpe precedenti, questo sistema non venne ancora ritenuto soddisfacente e fu così che durante i primi anni del Settecento il costruttore Jakob Hochbrucker (1673-1763) creò la prima arpa a pedali, chiamata *arpa a movimento semplice*. Costituita da un sistema di leve e tiranti, collocati nella colonna e nel modiglione, e da 7 pedali (uno per ogni nota della scala diatonica), posti ai lati della base dell'arpa, questo nuovo modello diede per la prima volta la possibilità agli esecutori di usare entrambe le mani e al tempo stesso eseguire cromatismi grazie all'azione sui pedali, per cui ciascuna corda poteva essere innalzata di un semitono, partendo dalla tonalità di base (accordata a corde vuote) di Mi bemolle.

² Vincenzo Galilei (ca. 1520-1591) fu compositore, teorico musicale e liutista italiano. Padre dell'astronomo e fisico Galileo Galilei e del liutista Michelangelo Galilei.

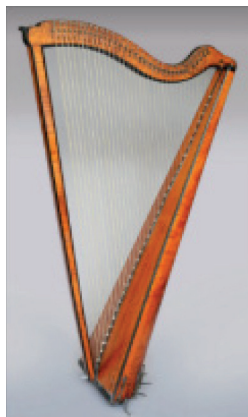


Fig. 1. Arpa a movimento semplice.

Durante gli anni successivi, a questo modello vennero apportate leggere migliorie dal punto di vista meccanico da due influenti esecutori e arpisti: Cousineau³ e Naderman⁴ spianarono la strada a Sébastien Erard⁵, colui che costruì la prima *arpa moderna a doppio movimento*, meccanicamente migliorata nel corso degli anni.

La nascita di quest'ultima, nel 1810, finalmente aprì le porte alla codifica di una scrittura prettamente arpistica; con la nuova caratteristica di poter eseguire cromatismi, brani in tutte le tonalità e innovative tecniche esecutive e compositive. La nuova arpa era composta da 47 corde, 7 pedali e tre inserti alla base in cui incastrarli, affinché non potessero cambiare fortuitamente, con accordatura di partenza in tonalità di DO_b (con tutti pedali nella tacca più alta); questa rivoluzionaria meccanica diede all'esecutore la possibilità di cambiare le alterazioni utilizzando entrambi i piedi e lasciando le due mani libere di muoversi per l'intera cordiera. La nascita dell'arpa di Erard con il nuovo meccanismo dei pedali a doppio movimento fornì agli esecutori la possibilità di creare raddoppi enarmonici su corde adiacenti, ampliando le possibilità virtuosistiche ed esecutive sull'arpa. Per esempio: l'arpista potrebbe impostare il pedale di LA nella posizione # e il pedale di SI in posizione b; in questo modo, le corde di quelle due note suoneranno la stessa altezza.

³ Georges Cousineau (1733-1799) fu arpista e costruttore.

⁴ François-Joseph Naderman (1781-1835) fu arpista e compositore del periodo classico.

⁵ Sébastien Érard (1752-1831) fu un cembalario e imprenditore francese di origini tedesche, che si specializzò nella costruzione di pianoforti, clavicembali e arpe.

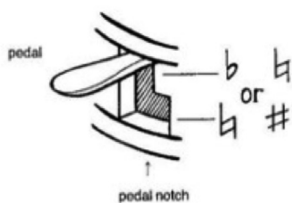


Fig. 2. Pedaliera a movimento semplice.

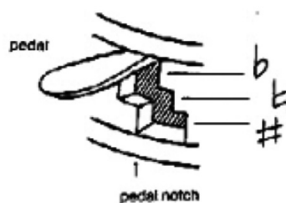


Fig. 3. Pedaliera a doppio movimento.

L'arpa di Erard è mantenuta fino ad oggi, seppur migliorata, grazie alla ditta costruttrice Salvi, creata dal successore di Erard, Victor Salvi, portando all'abbandono, quasi definitivo, delle precedenti arpe a movimento semplice, diatoniche e cromatiche.



Fig. 4. Arpa Erard.



Fig. 5. Arpa moderna Salvi dedicata a Victor Salvi.

2. Una scrittura incerta

Per molto tempo la scrittura per arpa non fu troppo differenziata da quella per le tastiere⁶, tanto che, ad eccezione di pochi lavori, spesso commissionati⁷, rimase quasi del tutto ignorata da quelli che consideriamo i grandi compositori

⁶ La concezione di quasi interscambiabilità fra arpa e tastiere affonda le sue radici nei primi trattati rinascimentali e si trascina almeno fino al XIX secolo, quando in alcuni casi arpa e pianoforte (e ancor prima clavicembalo, organo, o fortepiano) sono indicati nel frontespizio delle opere come ugualmente adatti a suonare la parte. F. Vernillat, *Harp Literature in France in the 18th Century*, in «The American Harp Journal», vol. 4 n. 3 (1974), pp. 6-21:9.

⁷ È il caso, ad esempio, del famosissimo *Concerto per flauto, arpa e orchestra*, K299 di Wolfgang Amadeus Mozart, composto nel 1778 per il duca de Guines e per sua figlia.

del Settecento⁸. A causa poi delle numerose modifiche organologiche apportate in questo periodo, con le quali dovevano vedersela in primo luogo gli esecutori, si può dire che la “moderna” scrittura idiomatica per l’arpa poté concretizzarsi solo dopo il primo decennio dell’Ottocento. Considerata uno strumento affascinante ma imperfetto, per tutta la prima metà del XVIII secolo, almeno in Francia, mantenne la sua funzione di sostegno alla voce (in particolare femminile), con la realizzazione di un accompagnamento appena sufficiente a scandire ritmo e armonia. Anche la sua comparsa nei ranghi dell’orchestra è limitata al teatro musicale e sempre, come vedremo più avanti, con connotazioni fortemente simboliche o scenografiche⁹.

La mancanza di una produzione di brani su misura per l’arpa solista è testimoniata anche da una delle personalità di spicco nella vita sociale parigina di quel tempo, Stéphanie Félicité du Crest, meglio conosciuta con il titolo nobiliare di Madame de Genlis (1746-1830). Drammaturga, autrice di novelle, racconti morali e saggi sull’educazione femminile, fu una musicista eclettica e si distinse in particolare per il suo talento nel suonare l’arpa¹⁰: nelle sue memorie lamenta che nella sua giovinezza «non si trovava nulla di stampato per l’arpa, ad eccezione di qualche brano senza senso di Gaiffre¹¹» e che gli arpisti si accontentavano «di suonare semplici arpeggi in accompagnamento alle *romances*» quando «i nuovi strumenti erano in grado di produrre musica molto più complessa». Si risolse dunque ad attingere a un repertorio già largamente affermato in Francia e, soprattutto, sviluppato in forme autonome, scovre dai modelli vocali a cui era rimasta legata per secoli: «iniziai a suonare pezzi per clavicembalo, e presto i più difficili, pezzi di Mondonville, Rameau, e poi Scarlatti, Alberti, Handel, etc.»¹².

⁸ Georg Friedrich Händel, oltre a impiegarla spesso nel teatro musicale, ci ha lasciato il ben noto Concerto in si bemolle maggiore, pubblicato nella raccolta di concerti op. 4 (1736). Emblematico dello stile galante è il *Solo für Harfe* di Carl Philipp Emanuel Bach (del 1762). Ludwig van Beethoven invece pubblicò solo le *6 variazioni su un tema svizzero per arpa* (1798).

⁹ Vale la pena notare che anche il Concerto di Händel apparve per la prima volta all’interno di una cornice allegorica, nello specifico un’ode, *Alexander’s Feast*, che «aveva come oggetto un confronto fra la musica degli antichi e quella dei Cristiani; il concerto per arpa fu eseguito al termine di un recitativo nel quale si descriveva l’abilità dell’antico musicista greco Timoteo nel suonare la lira [...]. Un concerto per organo fu invece eseguito per illustrare la bravura di santa Cecilia». A. Pasetti, *Storia dell’arpa in occidente*, Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 2021, p. 93.

¹⁰ Victor Hugo la nomina perfino ne *I miserabili*, tratteggiando brevemente la sua presunta permanenza tra il 1820 e il 1821 nel convento del Piccolo Picpus, dove poi si rifugeranno anche Jean Valjean e Cosette: «Sebbene vecchissima, suonava ancora l’arpa, assai bene» (libro II, capitolo VI).

¹¹ Francesizzazione di Georges-Adam Goepfert (ca.1727-ca.1809), arpista austriaco che, mediante una serie di concerti pubblici negli anni Cinquanta del Settecento, introdusse con successo il nuovo modello di arpa a pedali a Parigi e con il quale Madame de Genlis si approcciò allo studio dello strumento.

¹² S.-F. Du Crest Genlis, *Mémoires de Mme de Genlis sur la cour, la ville et les salons de Paris* (1852), citato in C. Luzzati, *Playing French Baroque Harpsichord Music on the Harp*, in «The American Harp Journal», vol. 28 no. 3 (2023), p. 37 e F. Vernillat, *Harp Literature in France in the 18th Century*, p. 6.

Con questi brani, inusuali per le aspettative dell'epoca, debuttò in concerto nel 1759, suonando su una moderna arpa a movimento semplice e dando inizio a un processo che oggi definiremmo "virale" e che nella storia dello strumento è senza eguali: l'interesse da parte di un pubblico più vasto, già timidamente avviato con l'attività concertistica di virtuosi provenienti dall'area tedesca, conobbe una decisa impennata con l'attività salottiera di Madame de Genlis (anche se, forse, non per i motivi che ci aspetteremmo) e poi un'ulteriore accelerazione quando anche la futura regina di Francia, Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena (1755-1793), la incluse tra i suoi passatempi preferiti e la studiò con costanza e passione fino all'inizio della Rivoluzione¹³. Questo fenomeno di espansione è concretamente ravvisabile nel sensibile incremento delle pubblicazioni a stampa (sonate, duetti, trascrizioni dal teatro musicale, ma soprattutto un numero incalcolabile di ariette e romanze che servivano ad allietare i momenti sociali nei salotti più facoltosi¹⁴); nel forte incoraggiamento alle giovani donne ad imparare lo strumento per aumentare il proprio prestigio sociale e il conseguente sovrappollamento di insegnanti di arpa (nel 1784 se ne contavano 58 nella sola Parigi)¹⁵; nella fioritura dei laboratori artigianali già citati che si dedicarono a perfezionare sempre di più la struttura lignea, la meccanica, le corde, gli elementi estetici.

3. Le donne arpiste: sante o seduttrici?

A partire da questo momento cominciano ad apparire stabilmente nel teatro musicale le arie *avec harpe obligée*. Assecondando lo spirito di recupero della classicità che contrassegnò sia il Rinascimento che l'Illuminismo, diversi compositori avevano già incluso l'arpa in organico con precise finalità rappresentative, come rimando agli idilli arcadici e al mondo pastorale, considerandola una diretta discendente della lira e della cetra con cui si accompagnavano figure mitologiche quali il cantore Orfeo¹⁶, il dio Apollo o

¹³ I suoi insegnanti erano tra i virtuosi più famosi dell'epoca: Philippe-Joseph Hinner (dal 1774 al 1781), Christian Hochbrücker (nipote del primo costruttore dell'arpa a pedali, fino al 1788) e Pierre Lagarde (fino al 1792). A. Fierens, *Marie-Antoinette et ses airs*, in «Bulletin de l'Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe» (2008), pp. 11-14:12.

¹⁴ È innegabile che, oggi come allora, un'arpa a pedali sia tra gli strumenti più costosi in circolazione, per via della meccanica raffinatissima e, secondariamente, delle decorazioni più sfarzose. Mike Baldwin, in un interessante articolo sui crimini connessi al furto di arpe nel XIX secolo, osserva che a Londra un'arpa a movimento semplice nel 1811 costava 84 ghinee (una a doppio movimento, almeno 120), più di quello che una famiglia di modesta estrazione guadagnava in un anno. M. Baldwin, *The Harp and Crime in Nineteenth-Century London*, in «The American Harp Journal», vol. 28 n. 2, 2022, pp. 9-14:9.

¹⁵ F. Vernillat, *Harp Literature in France in the 18th Century*, p. 18.

¹⁶ A partire dall'*Orfeo* di Claudio Monteverdi del 1607, arie affidate a questa figura mitologica e accompagnate con l'arpa si trovano anche, per citare solo i titoli più famosi, nell'*Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck del 1762 e nel dramma in musica *L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice* di Franz Joseph Haydn del 1791.

le Muse (in particolare Euterpe, musa della poesia lirica)¹⁷. Non si trattava dunque di una vera e propria integrazione nella tessitura orchestrale, dal momento che appariva in momenti circoscritti ricoprendo quella che, nel gergo drammaturgico, definiremmo una funzione “primaria” nell’organizzazione del materiale musicale¹⁸: il suono dell’arpa partecipava alla messa in scena quale musica diegetica, ossia come musica esistente all’interno del mondo rappresentato. Nella seconda metà del Settecento l’arpa mantiene ancora questo ruolo, in evidenza ma allo stesso tempo emarginato dalla compagine degli altri strumentisti; cambiano, però, i soggetti che si ritrova ad accompagnare.

Nel 1761, appena due anni dopo il debutto dell’allora tredicenne Madame de Genlis, andò in scena al teatro dell’Hotel de Bourgogne a Parigi *Les trois sultanes ou Soliman Second* di Charles-Simon Favart (1710-1792) in cui la protagonista Roxelane a un certo punto prende l’arpa da uno dei musicisti “turchi” che compongono l’orchestra sul palco e inizia a suonare, facendo così innamorare all’istante lo sdegnoso sultano Solimano II¹⁹. Quest’immagine, per noi oggi così spinosa e stereotipata, è emblematica non solo del modo in cui la società francese vedeva “l’altro”, lo straniero proveniente da terre esotiche, ma perfino di come vedeva le donne che suonavano l’arpa: come due piacevoli oggetti da esporre di fronte a un pubblico per farli ammirare²⁰.

Abbiamo detto che il debutto di Madame di Genlis scatenò un fenomeno per cui numerose fanciulle provenienti da famiglie agiate cominciarono a dedicarsi allo studio dell’arpa, costituendo di fatto la categoria predominante nella schiera di musicisti non professionisti: «la presenza di arpisti uomini *professionisti* si spiega facilmente col fatto che tutte le professioni erano occupate dagli uomini. La considerevole assenza di arpisti uomini *dilettanti*, invece, evidenzia quanto sentita fosse la femminilizzazione dello strumento»²¹. Questa improvvisa connotazione dell’arpa quale strumento “per le donne”, però, come ampiamente esplorato nell’articolo di Adelson e Letzter, non ha origine da una misteriosa, ancestrale inclinazione (basti pensare come, in tantissime fonti iconografiche, l’arpa e le sue varianti vengono

¹⁷ «Favourable to tenderness and sentiment». J. Nigro, *The Many Meanings of Mary Crawford’s Harp*, in «The American Harp Journal», vol. 28 no. 4 (2023), pp. 27-30:27.

¹⁸ Per una distinzione tra funzioni primarie e secondarie nel genere drammatico, si veda il capitolo dedicato alla teoria del “dramma assoluto” di Peter Szondi in G. Ruffin, *Un invito alla drammaturgia musicale*, e-book 2023, pp. 82-91.

¹⁹ La prima interprete di Roxelane fu la famosa attrice Marie Favart, che suonava personalmente l’arpa. R. Adelson, J. Letzter, “*For a Woman When She is Young and Beautiful*”. *The Harp in Eighteenth-Century France*, in «History/Herstory. Andere Musikgeschichten», Band 5 (2008), pp. 314-335:326.

²⁰ Simile, in epoca pre-romantica, è il caso dell’*Agnese* di Ferdinando Paër che andò in scena con grande successo a Parigi nel 1809: nella scena finale dell’opera, l’eroina eponima è in grado di guarire la follia del padre intonando un’aria che erano soliti cantare insieme, accompagnandosi, naturalmente, con l’arpa. J. Nigro, “*Favourable to tenderness and sentiment*”, p. 28.

²¹ R. Adelson, J. Letzter, “*For a Woman When She is Young and Beautiful*”, p. 315.

messe in mano, oltre a Orfeo, anche al biblico re Davide e al leggendario bardo Ossian, tutte figure maschili), ma ha molto a che vedere con lo stile compositivo in voga nel Settecento, la morale dell'epoca e in particolare la visione della donna e del suo ruolo nella società.

In primo luogo, essendo l'arpa a movimento semplice più piccola rispetto ai modelli di oggi, le sue corde calibrate a un livello di tensione più leggero, tale da permettere un'articolazione leggera, molto agile, le sue possibilità timbriche e dinamiche più raffinate rispetto al clavicembalo, essa si distinse ben presto per essere capace, più del clavicembalo, di rappresentare i sentimenti e le emozioni preferite dall'estetica dell'*Empfindsamkeit* o "stile della sensibilità" che andava di moda in tutta Europa²². Nell'*Encyclopédie* di Diderot, alla voce "arpa" viene detto che essa «possiede un suono dolce e armonioso, davvero toccante e adatto a esprimere la tenerezza e dolore più delle altre emozioni dell'animo»²³: sentimenti miti, composti, misurati, in cui le donne erano confinate dalle convenzioni e dall'etichetta di corte. Inoltre, la sua vocazione al ruolo secondario di sostegno della voce, con banali arpeggi e bassi albertini, ben si confaceva al ruolo sociale della donna a cui, nella maggior parte dei casi, non era permesso aspirare a una carriera solistica²⁴.

Tuttavia, la posizione assunta per suonare sembra essere in contraddizione con l'immagine di sobrietà appena descritta: le gambe leggermente divaricate per accogliere la cassa di risonanza e muovere i pedali, lo strumento appena appoggiato al corpo, le braccia libere di protendersi in avanti e di realizzare gesti morbidi e flessuosi. Allo stesso tempo, però, non si può dire che alterasse la compostezza (come gli strumenti ad arco) o l'espressione del volto (come gli strumenti a fiato), atteggiamenti considerati indecorosi per una donna dell'alta società. In poche parole, si trattava di una postura «in perfetto equilibrio tra conformismo e trasgressione»²⁵, che attirava l'attenzione del pubblico e, in particolare, degli uomini. Ben presto, l'immagine di una donna che suonava l'arpa tese ad assumere connotazioni sessuali, al punto che l'espressione «jouer de la harpe» nel 1765 cominciò ad assumere doppi sensi a dir poco maliziosi, andando a indicare qualcuno che pizzicava non le corde, bensì le parti intime di una donna²⁶. In aggiunta a questo, il fatto che alcune fra le arpiste più note del tempo – Madame de Genlis, la regina Maria Antonietta, Madame Favart, ma anche le più talentuose Anne-Marie Krumpholtz e Sophia Corri-Dusseck – fossero tacciate di vite matrimoniali non esattamente ineccepibili, consolidò, soprattutto in Inghilterra dove

²² H. Lane, "L'orage des passions". Expressing Emotion on the Eighteenth-Century French Single-Action Harp, in «The American Harp Journal», vol. 28 no. 1 (2021), pp. 29-34:31.

²³ D. Diderot, J. le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres* (Paris, 1751), citato in H. Lane, "L'orage des passions", p. 29.

²⁴ R. Adelson, J. Letzter, "For a Woman When She is Young and Beautiful", p. 320.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris 1765, citato in R. Adelson, J. Letzter, "For a Woman When She is Young and Beautiful", p. 325.

molti francesi ripararono durante la Rivoluzione, l'immagine della donna-arpista come di una sirena ammaliatrice²⁷, che si metteva in mostra allo scopo di accalappiare gli uomini²⁸.

Se da un lato, lo sguardo maschile ha storicamente spesso svilito le attività "femminili" e i loro prodotti, deprezzandoli al rango di passatempi forse piacevoli ma superficiali, insulsi e senza ambizioni, dall'altro bisogna però sottolineare che per oltre un secolo neanche gli arpisti uomini riuscirono a svincolarsi dall'ambiente salottiero in cui l'arpa era fiorita nel Settecento. Quelli di loro che componevano, fatta eccezione per rarissimi casi e per poche fortunate collaborazioni con le grandi personalità della storia della musica, si sono limitati a produrre una sfilza di temi con variazioni, fantasie su melodie d'opera, romanze, divertimenti che di ambizioso avevano solo la spettacolarità tecnica; da questo gli arpisti di fine Ottocento vollero fuggire a tutti i costi, creando un repertorio praticamente nuovo. Invece si può dire che la grande partecipazione femminile, per i più disparati motivi – che si trattasse di reale passione o di pigra adesione alle mode – ha dato continuità alla storia dello strumento, garantendo una produzione scritta che, seppure prosaica, ha contribuito all'evoluzione della tecnica e della tecnologia. In più, tra queste fila ben nutrite, non furono poche quelle che a loro volta decisero di dare alle stampe i loro sforzi compositivi. Solo in Francia troviamo: Marie-Elizabeth Cléry, apprezzata virtuosa a Parigi²⁹ e una delle arpiste della regina Maria Antonietta³⁰; Madame Delaval, che ebbe una produttiva carriera anche a Londra³¹; Zoe de la Rue, della quale si sa molto poco ma che ha lasciato brani dalle sonorità molto suggestive; Theresia Demar³², già proiettata verso lo stile romantico; e sicuramente molte altre di cui non ci è pervenuta nessuna opera.

²⁷ J. Nigro, "Favourable to tenderness and sentiment", p. 29.

²⁸ Un bell'esempio letterario di questa visione è sicuramente il personaggio di Mary Crawford in *Mansfield Park* di Jane Austen. Del suo talento nel suonare l'arpa, Austen evidenzia spesso l'aspetto manipolatorio di cui abbiamo appena accennato: «Una donna giovane, bella, vivace, con un'arpa elegante quanto lei stessa, ed entrambe poste davanti ad un'alta finestra aperta su un piccolo prato, circondato da siepi ricoperte dal ricco fogliame dell'estate, avrebbe conquistato il cuore di qualunque uomo» (cap. VII, corsivi di Anna Nicolussi). J. Nigro, "Favourable to tenderness and sentiment", p. 27).

²⁹ Era capace anche di eseguire all'arpa i concerti per tastiera di Johann Christian Bach, «con un gusto, una naturalezza e una precisione tali da guadagnarle i più entusiastici applausi». Da una recensione di Roze de Chantoiseau citata in F. Vernillat, *Harp Literature in France in the 18th Century*, p. 18.

³⁰ Alla stessa Maria Antonietta è attribuita una romanza (genere da lei preferito) che racchiude in sé tutta la sua preferenza per lo stile pastorale: *C'est mon ami*, su testo di Jean-Pierre Claris de Florian. In <https://www.youtube.com/watch?v=zFdW0gNcrwk> (ultima consultazione: 30/06/2024).

³¹ Per un esteso approfondimento sul decennio trascorso da Madame Delaval in terra inglese si veda l'articolo di Jessica Suchy-Pilalis: *The Mysterious Madame Delaval. Part I*, in «The American Harp Journal», vol. 22 no. 1 (2009), pp. 20-25.

³² Voce "Démars Thérèse", sito del Sophie Drinker Institut, <https://www.sophie-drinker-institut.de/demar-therese> (ultima consultazione: 30/06/2024).

Bibliografia

- Adelson R. & Letzter J.
2008 *"For a Woman When She is Young and Beautiful". The Harp in Eighteenth-Century France*, in «History/Herstory. Andere Musikgeschichten», Band 5, pp. 314-335.
- Baldwin, M.
2022 *The Harp and Crime in Nineteenth-Century London*, in «The American Harp Journal», vol. 28 n. 2, pp. 9-14.
- Bova L.
2008 *L'arpa moderna. La scrittura, la notazione, lo strumento e il repertorio dal '500 alla contemporaneità*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano.
- Fierens A.
2008 *Marie-Antoinette et ses airs*, in «Bulletin de l'Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe», pp. 11-14.
- Lane H.
2021 *"L'orage des passions". Expressing Emotion on the Eighteenth-Century French Single-Action Harp*, in «The American Harp Journal», vol. 28 n. 1, pp. 29-34.
- Launay F.
2006 *Les Compositrices en France au XIXe siècle*. Parigi, Editions Fayard, pp. 233-236.
- Luzzati C.
2023 *Playing French Baroque Harpsichord Music on the Harp*, in «The American Harp Journal», vol. 28 n. 3, p. 37.
- Mattioli G.M.
2022 *La famiglia Érard. Un percorso storico fra documenti e strumenti musicali*. Zecchini, Varese.
- Nigro J.
2023 *"Favourable to tenderness and sentiment". The Many Meanings of Mary Crawford's Harp*, in «The American Harp Journal», vol. 28 n. 4, pp. 27-30.
- Pasetti A.
2021 *Storia dell'arpa in occidente*. Ut Orpheus Edizioni S.r.l., Bologna.
- Pasetti A.
2008 *L'arpa*, L'Epos, Palermo.
- Rosen Ch.
1986 *Le forme-sonata*, Feltrinelli, Milano.
- Rosen Ch.
1982 *Lo stile classico. Haydn Mozart Beethoven*, Feltrinelli, Milano.
- Suchy-Pilalis J.
2009 *The Mysterious Madame Delaval: Part I*, in «The American Harp Journal», vol. 22 n. 1, pp. 20-25.

Vernillat F.
1974 *Harp Literature in France in the 18th Century*, in «The American Harp Journal», vol. 4 n. 3, pp. 6-21.

Sitografia

Tutti i siti sono stati verificati il 30 giugno 2024.

Storia dello strumento e delle forme:

<https://donnenellastoria.blog/2021/04/03/larpa-icona-delleseecuzione-femminile-nei-secoli/2/>
http://www3.unisi.it/ricerca/prog/musica/schede/forma_sonata.htm
<https://www.barenreiter.co.uk/prefaces/9790006533121.pdf>

Arpiste

Garvey Jackson, B.,
2001 *Cléry, Marie-Elizabeth*, in *Oxford Music Online*,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042947?rskey=pGgi6z&result=1>

Shaljean, B.
2001 *Delaval, Madame*, in *Oxford Music Online*,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042767?rskey=XVN53Y&result=1>

https://en.wikipedia.org/wiki/Sophia_Dussek
<https://furore-verlag.de/en/women-composer/zoe-de-la-ruée/>
<https://www.sophie-drinker-institut.de/demar-therese>
<https://musiqueclassique.forumpro.fr/t13050-therese-demar-1786-1856>

Materiale iconografico

Tutti i siti sono stati verificati il 10 Aprile 2024.

1. <https://thurau-harps.com/harps/jacob-hochbrucker/>
2. Rensch, Roslyn, *Harps and Harpists*, Indiana University Press, Bloomington 2017, p. 127.
3. Rensch, Roslyn. *Harps and Harpists*, Indiana University Press, Bloomington 2017, p. 128.
4. <http://www.conservatorio.sassari.it/arpa-erard-157/>
5. <https://www.salviharps.com/it/arpa/victoria-gold/>

Gianni Tamanini

Apophenia, Qabalah e Micromodi

Introduzione

Il presente contributo intende introdurre brevemente una inedita metodologia da me elaborata per trasporre in musica concetti extramusicali legati alla tradizione misterica occidentale.

Il sistema si basa sull'utilizzo delle mappe concettuali della *Qabalah*, così come sono state riadattate negli ultimi secoli nel contesto culturale occidentale non ebraico a partire dal pensiero dei filosofi neoplatonici rinascimentali. Per svolgere tale operazione ho elaborato una metodologia compositiva razionale e riproducibile, basata sull'utilizzo simbolico di strutture ed insiemi numerici. A tal fine ho trovato particolarmente efficace il sistema dei micromodi e dei prototipi accentuali sviluppato dal compositore argentino Francisco Kröpfl (1931-2021), con i micromodi successivamente ampliati da Pablo Cetta (1960). Tale approccio è applicabile sia alla musica strumentale sia a quella elettroacustica.

1. Kabbalah, Qabalah e Albero della Vita

1.1 Kabbalah

La definizione più evocativa di *Kabbalah* in cui mi sono imbattuto è quella che ne dà Sebastiano Fusco nella sua presentazione dello *Sepher Yetzirah*¹. Egli riprende la famosa massima del rabbino Rav² «se i giusti lo desiderano, possono

¹ *Sepher Yetzirah: Il Libro della Formazione – Istruzioni per creare mondi e realizzare il Golem*, a cura di S. Fusco, Edizioni Mediterranee, Roma 2020. È il testo fondante della *Kabbalah*, di cui sono giunte a noi diverse stesure e diverse versioni. Il testo più antico è stato scritto presumibilmente da un ebreo palestinese tra il secondo e il terzo secolo E.V. Cfr. G. Scholem, *Major trends in Jewish mysticism*, Schocken, New York 2011.

² Rabbi Rav, o Rava (ca. 280-352 E.V.) è stato uno dei più importanti *Amorain* babilonesi che hanno contribuito a definire gli insegnamenti della Torah.

creare un mondo»³. L'affermazione solleva in primis interrogativi su che tipo di mondo intenda. Un pianeta? Un mondo immaginativo?

Per Fusco la *Kabbalah* è una scienza sperimentale: essa mostra come, se si fanno certe cose, si ottengono certi risultati. È un manuale pratico che spiega come insegnare alla propria mente a manipolare certi simboli. Il “come” è riassunto nel titolo. *Sepher Yetzirah* è traducibile con *Libro della formazione*. L'uomo non può “creare”, non è sua prerogativa, può solo “formare”, esattamente come un vasaio (*yotzer*) può formare un vaso partendo da un blocco di argilla grezza.

Dobbiamo poi prendere in considerazione che la realtà arriva alla nostra coscienza attraverso la percezione. Le scienze umane e fisiologiche hanno ampiamente dimostrato tale punto. Anche la fisica contemporanea ha introdotto l'elemento di dubbio e ambiguità anche in quel “mondo razionalistico” di matrice positivista. In realtà tali principi sono molto più antichi.

Possiamo trovarne di analoghi, descritti in modo allegorico, nel succitato *Sepher Yetzirah* oppure nello *Zohar*. Invece che trattare di costruzione della realtà sociale, di percezione, o di misurabilità di un *quark*, gli autori dello *Sepher Yetzirah*, si riferiscono invece alla “formazione del mondo” in quanto, per usare il lessico contemporaneo, conseguenza dell'atto percettivo e della costruzione del senso.

Il termine “formazione” ha anche un altro significato, si riferisce al terzo dei quattro mondi descritti dai *kabbalisti* e dai *chassidici*, ossia:

1. *Atzilut* (emanazione);
2. *Beriah* (creazione);
3. *Yetzirah* (formazione);
4. *Assiyah* (azione).

Per comprendere meglio cosa rappresentino, possiamo, a mio parere, utilizzare l'analogia della realizzazione di un film.

1. *Atzilut* è il soggetto;
2. *Beriah* è la riproduzione e lo sviluppo;
3. *Yetzirah* è la lavorazione, le riprese, la post-produzione;
4. *Assiyah* rappresenta la proiezione del film.

Il film nella sua interezza è il Cosmo e il *Libro della Formazione* è un manuale di regia cinematografica e di fotografia, che spiega come plasmare la propria percezione per arrivare a congiungersi con il riflesso divino tramite la Sapienza e la Comprensione. È il mondo adatto ai “giusti”, ossia a coloro cui è stato concesso di essere veicolo di Dio (*Merkavah*).

Viene poi introdotto il definito come *galgal*, che potremmo descrivere usando il termine contemporaneo di “multiuniverso”. Questa sfera a undici dimensioni contiene infiniti piani-sezione, ognuno rappresentante un universo alternativo ovvero un mondo come quello a cui si riferiva Rabbi Rav. Lo *Sepher Yetzirah* descrive pertanto come definire tale universo attraverso un sistema di simboli

³ *Sepher Yetzirah*, 2020, p.5.

legati alle lettere dell'alfabeto ebraico, e come trasferire la nostra consapevolezza in esso alterando il nostro sistema percettivo. La formazione del nuovo mondo può diventare anche qualcosa di esteriore ben visibile in *Assiyah*: è il *Golem*. Vi sono molte leggende e tradizioni che lo raffigurano in svariati modi. Ciò nonostante, secondo Scholem, in riferimento alla tradizione kabbalistica, può essere semplicemente definito come una “forma pensiero” su cui meditare per percorrere i sentieri dell'Albero della Vita⁴.

1.2 Qabalah e Albero della Vita

In questa sede non è tuttavia mia intenzione usare come strumento la *Kabbalah* ebraica. Più adatta al mio scopo è invece la *Qabalah*, con la “Q” invece che la lettera “K”⁵. Con il termine *Qabalah* definisco la *Kabbalah* ebraica come è stata rielaborata da Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) in modo sincretico con il neoplatonismo occidentale, e che è stata successivamente integrata con elementi di cosmologie sumeriche, egiziane, e gnostiche⁶ diventando così il fulcro attorno cui ruota la tradizione misterica occidentale degli ultimi secoli. La sua immagine più rappresentativa è l'Albero della Vita:

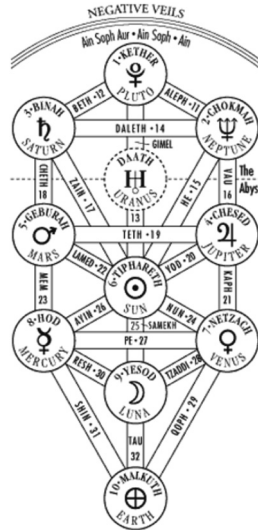


Fig 1. Albero della Vita, in una delle sue rielaborazioni più comuni di fine '800.

⁴ Citato in S. Fusco, *Introduzione*, in *Sepher Yetzirah*, 2020, pp. 9-16.

⁵ Lon Milo DuQuette sottolinea più volte nei suoi testi che a partire da fine '800 è divenuta consuetudine utilizzare tale distinzione terminologica (cfr. L.M. DuQuette, *The chicken qabalah of Rabbi lamed Ben Clifford*, Weiner, Newburyport 2021).

⁶ A seguito del “Revival celtico” alcuni gruppi esoterici l'hanno usata anche come mappa concettuale per interpretare le cosmologie anche delle culture celtiche, slave, norrene, ecc.

L'Albero è costituito da 10 *Sephiroth* (emanazioni) e da 22 *Cineroth* (sentieri) che le collegano. Secondo Scholem, le *Sephiroth* sono i dieci nomi più comuni di Dio che nel loro insieme formano un unico grande Nome⁷. Esse sono rappresentate da lettere dell'alfabeto ebraico a cui a loro volta è associato un numero. Nello *Sepher Yetzirah* è scritto che sono le «32 Vie mirabili di Sapienza»⁸ su cui viene strutturato l'Universo attraverso i tre registri: Numero, Lettera, e Parola. Diventa quindi possibile usare questi tre libri o registri non solo per conoscere ed entrare in comunione con il riflesso divino, ma anche per avere un contatto con le singole Vie e con le loro caratteristiche planetarie oppure elementari (si veda l'opera di Raimondo Lullo⁹).

Uno degli strumenti per ottenere siffatto risultato è quello di utilizzare i numeri e le lettere associati alle Vie in modo combinatorio. Il primo filosofo nel mondo cristiano occidentale a sviluppare tale aspetto è stato lo spagnolo Abraham Abulafia (1240-1291) con la sua *ars combinandi*, grazie alla quale ha elaborato un sistema di matematica mistica¹⁰. Così diventa possibile combinare i vari elementi per formare qualcosa di nuovo che possa essere realizzato nel Regno dell'Azione (*Assiya / Malkuth*), rendendolo parzialmente accessibile anche a chi non è iniziato. In tal modo si può contribuire alla “metamorfosi” della persona. Si tratta di quella trasformazione così ben raffigurata da Albrecht Dürer (1471-1528) nell'incisione *Melencolia I*, realizzata con la collaborazione di Willibald Pirckheimer, e che implicitamente riprende l'*Oratio* di Giovanni Pico della Mirandola.



Fig 2. Albrecht Dürer – *Melencolia I* (1514).

⁷ Cfr. G. Scholem, *Major trends in Jewish mysticism*, Schocken, New York 2011.

⁸ *Sepher Yetzirah*, 2020, p. 23.

⁹ Cfr. F.A. Yates, *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*, Einaudi, Milano 2002.

¹⁰ *Ibidem*.

È possibile interpretare l'opera come un Golem *kabbalistico*. A partire dal "camaleonte" raffigurato in alto a sinistra è possibile ricostruire l'intero significato dell'opera e della sua simbologia legata alla metamorfosi. Viene in tal modo traslitterato da un medium ad un altro il famoso passaggio di Pico, in cui il camaleonte viene comparato all'uomo. Così come il piccolo animale è in grado di cambiare colore, anche l'uomo è in grado di trasformarsi per elevarsi alla divinità¹¹:

Se infatti vediamo un essere umano che, del tutto dedito al ventre, striscia per terra, quello che abbiamo davanti agli occhi è un arbusto, non un uomo.

Se ne vediamo uno che è ridotto a brancolare come un cieco tra le effimere illusioni dell'immaginazione, proprio come tra i miraggi di Calipso, e che, sedotto dalle loro lusinghe carezzevoli, è schiavo dei sensi, stiamo osservando una bestia, non un uomo.

Se invece ti capiterà di incontrare un uomo capace di discernere ogni cosa secondo la retta ragione dei filosofi, veneralo: è una creatura celeste, non terrena.

Se vedi un puro contemplatore, noncurante del corpo, tutto ritirato nei penetrali della sua mente, questi non è una creatura terrena e neppure celeste: è un essere divino di più alto rango, avvolto nella carne umana.¹²

Non è sufficiente la Conoscenza razionale (*Daath*) che usiamo per affrontare la vita quotidiana governata da *Chronos*. Bisogna comprenderla dapprima nel tempo di *Kairos*¹³ grazie alla Sapienza (*Chokmah*) ed essere Sapienti grazie alla Comprensione (*Binah*), ed essere quindi Sapienti in ogni momento.

Non c'è divisione tra dentro di noi e fuori di noi. Il prodotto dell'immaginazione si fonde con quello che c'è all'esterno: se conosci te stesso, conosci l'infinito.

Secondo Paracelso l'uso dell'immaginazione è fondamentale per la crescita interiore. Che cos'è un'immagine (*imago*) se non l'immaginazione in sé e di per sé? L'operazione immaginifica di Dürer contribuisce come la folgorante illuminazione di un *koan* nello scorgere in *Yetzirah* quella matassa che porta alla Comprensione, portando così la persona ad un contatto con una emanazione di uno dei nomi di Dio.

Il mio quesito di partenza diventa ora più chiaro. Come si può trasporre l'operazione di Dürer e Pirckheimer in musica?

¹¹ Cfr. Z. Gershman, *Dürer's Enigma. A Kabbalistic Revelation in Melencolia § I*, «Aries», 18(2), 2018, pp. 217–257, <https://doi.org/10.1163/15700593-01802003> (ultima consultazione 15/09/2024).

¹² G. Pico della Mirandola, *La dignità dell'uomo*, Einaudi, Milano 2021, p. 43.

¹³ Viene ripresa la concezione classica di tempo. *Chronos* rinvia al tempo misurabile, il tempo divisibile e computabile, mentre *Kairos* rappresenta un aspetto qualitativo. È il tempo favorevole per una particolare azione (il tempo della semina o il tempo sacro per un determinato rito), un momento a cui viene associato uno stato di coscienza differente da quello ordinario.

2. Corrispondenze ed Apophenia

Sin dai primi sviluppi delle *Kabbalah* ebraica, uno dei suoi intenti è stato quello di trovare i significati nascosti all'interno dei testi sacri, utilizzando le combinazioni numeriche derivanti dalle lettere ebraiche. Vi sono due approcci fondanti, ossia il *Maaseh Bereshit* e il *Maaseh Merkavah*. Il primo è basato sul primo capitolo del libro della Genesi e il secondo è basato sul primo capitolo del libro di Ezechiele, visto quest'ultimo come ispirazione per l'ascesa lungo l'Albero della Vita. Il significato esoterico delle scritture viene rivelato attraverso tre principali tecniche:

1. *Gematria*: ogni lettera ebraica ha un numero associato ad essa. È possibile dunque trovare collegamenti tra parole con lo stesso totale numerico, associarle ad altri simboli, e così via. Tali operazioni devono dare dei "lampi di ispirazione" che portano a un momento di realizzazione, oppure una "illuminazione" che porta ad una comunione con l'emanazione del riflesso divino.

2. *Notariqon*: si tratta di lavorare con gli acronimi. Le lettere che costituiscono una parola sono dunque degli acronimi che rimandano a qualcos'altro di occulto.

3. *Temurah*: ogni lettera è cifrata, e applicando un criterio, è possibile trasportarla a qualcos'altro. Ad esempio, utilizzando l'alfabeto italiano, la lettera A può essere una Z, la B una V, ecc.

Nel corso dei secoli tale visione è stata ampliata in modo sincretico per arrivare al suo culmine in Inghilterra con lo sviluppo della *Golden Dawn* di Samuel L. MacGregor Mathers (1854-1918) e con il suo *Liber 777* successivamente rielaborato e pubblicato da Aleister Crowley (1875-1947)¹⁴. Esso è formato da corrispondenze numeriche e simboliche tratte dalle più svariate culture a cui vengono associate le «mirabili Vie» dell'Albero *qabalistico*. Esse si prestano pertanto per essere usate per operazioni "trasformative" come illustrato precedentemente.

Il fisico quantistico e mistico inglese Peter J. Carroll (1953) ha ipotizzato che tali operazioni associative di corrispondenze vengano svolte sotto l'egida di *Apophenia*¹⁵.

¹⁴ A. Crowley, *777 and Other Qabalistic Writings of Aleister Crowley*, Redwheel, New York 1973.

¹⁵ P.J. Carroll, *Epoch*, Arcanorium College, Bristol 2014.

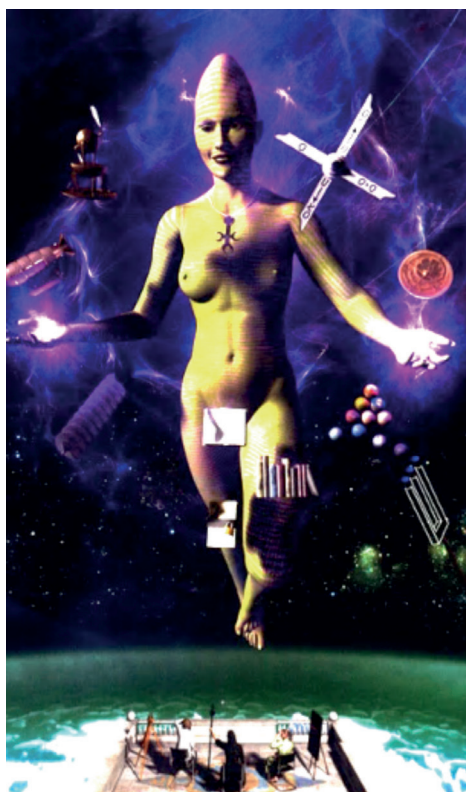


Fig 3. Matt Kaybyrn – *Apophenia* (2014)¹⁶

Essa significa percepire connessioni inusuali tra differenti fenomeni. Tale azione implica un atto creativo, o meglio, “formativo”. Va usata in modo ponderato e sempre in modo scettico. Se funziona, i risultati sono geniali, se non funziona e i risultati sono folli, si chiama *Pareidolia*, e se invece diventa ossessiva si chiama psicosi. Per Carrol essa presiede ad ogni intuizione scientifica e artistica.

Prima di poter procedere all’operatività *qabalistica* come tratteggiata nel corso del presente capitolo, e applicarla all’ambito musicale, abbiamo bisogno di una teoria musicale e di un metodo compositivo basato sull’utilizzo di sequenze numeriche. A tal fine ho trovato particolarmente utile il metodo creato dal compositore argentino Francisco Kröpfl poiché oltre alla parte “numerica” ha sviluppato un sistema di categorizzazioni su base fenomenologica.

Nel prossimo capitolo lo descriverò brevemente per poi passare ad una dimostrazione pratica.

¹⁶ Ivi, p. 69.

3. Francisco Kröpfl e il Metodo dei Micromodi

Francisco Kröpfl (1931-2021) è stato un compositore e didatta argentino tra i più importanti della sua generazione. Avviato alla musica fin dalla più giovane età, iniziò a studiare pianoforte a sei anni e, da adolescente, iniziò a dedicarsi al jazz e alla musica contemporanea, con particolare riferimento alla seconda Scuola di Vienna. Fu allievo e poi collaboratore di Juan Carlos Paz (1897-1972). Nel 1958, Kröpfl fondò l'*Estudio de Fonología Musical* a Buenos Aires. Dal 1967 al 1982 diresse vari laboratori, tra cui il *Laboratorio de Música Electrónica* della scuola sperimentale di composizione CLAEM, diretta da Alberto Ginastera. Durante questo periodo ebbe contatti con le principali figure dell'epoca. Studiò brevemente con Pierre Boulez e Bruno Maderna, incontrò tra gli altri Luigi Nono e Umberto Eco, e collaborò per un periodo con Mario Davidowsky. Kröpfl compose numerose opere, soprattutto per pianoforte, per ensemble, ed elettroacustiche, ricevendo importanti riconoscimenti internazionali, tra cui il premio alla carriera del *Festival di Bruges* e la *Guggenheim Fellowship*.

Il suo lavoro di ricerca è incentrato sulla gestione del tempo e della percezione musicale applicati in ambito formale. Schematizzando e semplificando, possiamo affermare che la sua metodologia sia compositiva che analitica è basata su:

- Gestione delle altezze: affidata alla teoria dei *pitch-class set* di Milton Babbitt e Allen Forte.
- Principi cadenziali di tensione/rilascio e risolutività/sospensività: viene utilizzata la teoria di Leonard Meyer e ridefinita utilizzando gli strumenti della Gestalt.
- Gestione della forma: riprende e sviluppa il lavoro di Karlheinz Stockhausen e quello di Joseph Schillinger in chiave fenomenologica e gestaltica.

3.1 La pitch-class set theory

Per la gestione delle altezze Kröpfl utilizza come punto di riferimento alcuni concetti fondamentali della *pitch-class set theory* di Milton Babbitt e alcune tecniche elaborate successivamente da Allen Forte.

Le singole note vengono denominate *pitch-class* ossia classi di altezze, le ottonon vengono considerate e le alterazioni vengono trattate in modo enarmonico. Le note musicali vengono numerate cromaticamente da do a si, partendo da 0 (do) per arrivare a 11 (si).

Ad esempio, le tre note do, do#, re, costituiscono l'insieme (0, 1, 2) che viene identificato con il numero di Forte 3-1. Il primo numero (il numero cardinale 3), identifica il numero delle classi di altezza contenute nell'insieme, mentre il secondo (il numero ordinale 1), rappresenta il valore arbitrario usato per distinguere l'insieme dagli altri analoghi di tre elementi.

Gli insiemi possono essere lavorati in molti modi¹⁷. A titolo esemplificativo, ne illustrerò ora due tra quelli più comuni:

¹⁷ Per una trattazione introduttiva, ma completa, si rimanda a S. Pasticci, *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM», II, 1, 1995, pp. 1-111.

– Trasposizione di un insieme di classi di altezze. Si ottiene addizionando in modulo 12 un numero intero “n” a ciascun elemento di un insieme A, ossia $T_n(A)$. Ad esempio la trasposizione con $n=11$ di $A:[2,3,4]$ (re, re#, mi) è $2+11=13-12=1$; $3+11=14-12=2$; $4+11=15-12=3$. Otteniamo pertanto $T_{11}(A):[1, 2, 3]$, ossia do#, re, re#. La forma normale è $[0,1,2]$, che in questo caso è uguale a quella primaria (012).

– L’inversione di un insieme di classi di altezze. Si ottiene sostituendo ciascun elemento b di un insieme A con il suo inverso b’ in modulo 12, ossia $I(A)$. Ad esempio l’inverso dell’insieme $A:[0,1,2]$ è: $12-0=12-12=0$; $12-1=11$; $12-2=10$. Abbiamo pertanto $I(A):[0,10,11]$ che corrisponde al suo ordine normale, e, alla forma primaria rimane (012).

3.2 Il Metodo dei Micromodi

Kröpfl ha dimostrato che le strutture delle altezze delle note di molte opere di Arnold Schönberg e Anton Webern possono essere ridotte ad insiemi di tre note¹⁸. Ad esempio, l’op. 24 di Schönberg può essere ridotta all’esacordo (012345) con vettore intervallare [5 4 3 2 1 0], e all’esacordo (012357) con vettore intervallare [3 4 2 2 3 1]. Entrambi possono essere ulteriormente ridotti ad insiemi di tre note, il primo diventa un 3-1 e il secondo un 3-1 collegato per gradi congiunti a un 3-6. Kröpfl chiamerà queste strutture minime “micromodi”. Il compositore ha quindi dimostrato che nonostante tale semplificazione i principi cardine della composizione vengono non solo mantenuti ma ancor più messi in evidenza.

Il termine “micromodo” deriva da “micro” poiché esso è il gruppo minimo di altezze (3) di un insieme di *pitch class*. “Modo” invece è un riferimento a Schillinger, che utilizza tale termine per riferirsi alla permutabilità interna agli esacordi dodecafonici.

Kröpfl non si è tuttavia limitato ad utilizzare gli insiemi di tre note per scopi di analisi, ma anche a sviluppare un metodo compositivo basato su di essi. L’approccio è però fenomenologico e non solamente legato alla teoria degli insiemi. I micromodi sono stati poi ulteriormente classificati e ordinati in base a studi condotti da lui e collaboratori in ambito della psicologia della percezione.

I micromodi si suddividono in tre gruppi in base alla loro struttura interna ossia i “micromodi minori” (con asse una 2m), “maggiori” (2M) e quelli costruiti per sovrapposizione di terza

Riprendo qui di seguito (Tab. 1) lo schema come proposto da Marcela Pavia nel testo *La estructura de la música atonal: dos enfoques*¹⁹.

¹⁸ F. Monjeau, *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2021, pp. 67sgg.

¹⁹ M. Pavia, *La estructura de la música atonal: dos enfoques*, 1998, «CODEXXI. Revista De La Comunicación Musical», 1, 1998, p. 202.

Forte			Kröpf
Numero di Forte	Classi d'altezze	Vettore intervallare	Denominazione
3-1	[0, 1, 2]	(2 1 0 0 0 0)	minore 1 (m1) <i>do-do#-re</i>
3-2	[0, 1, 3]	(1 1 1 0 0 0)	m2 <i>do-do#-re#</i>
3-3	[0, 1, 4]	(1 0 1 1 0 0)	m3 <i>do-do#-mi</i>
3-4	[0, 1, 5]	(1 0 0 1 1 0)	m4 <i>do-do#-fa</i>
3-5	[0, 1, 6]	(1 0 0 0 1 1)	m5 <i>do-do#-fa#</i>
3-6	[0, 2, 4]	(0 2 0 1 0 0)	Maggiore 1 (M1) <i>do-re-mi</i>
3-7	[0, 2, 5]	(0 1 1 0 1 0)	M2 <i>do-re-fa</i>
3-8	[0, 2, 6]	(0 1 0 1 0 1)	M3 <i>do-re-fa#</i>
3-9	[0, 2, 7]	(0 1 0 0 2 0)	M4 <i>do-re-sol</i>
3-10	[0, 3, 6]	(0 0 2 0 0 1)	Diminuito <i>do-mib-solb</i>
3-11	[0, 3, 7]	(0 0 1 1 1 0)	Maggiore/minore <i>do-mib-sol</i>
3-12	[0, 4, 8]	(0 0 0 3 0 0)	Aumentato <i>do-mi-sol#</i>

Tab. 1. Schema dei micromodi secondo Marcela Pavia.

Basandosi su di essi il compositore ha sviluppato un metodo di gestione delle altezze fondato sui meccanismi di risoluzione e di sospensione e sul rapporto combinatorio degli insiemi di tre note avvicinandosi così alla teoria di Forte²⁰. In tale sede, per ragioni di spazio, non è possibile introdurre in modo più approfondito la metodologia del compositore argentino.

3.3 Prototipi Accentuali

L'articolazione interna dei singoli oggetti sonori dipende dai punti e dalle curve di tensione applicate ai vari parametri²¹ e dalle strutture accentuali utiliz-

²⁰ Per una trattazione completa si rimanda a M. Pavia, *La estructura de la música atonal: dos enfoques*, 1998.

²¹ I parametri considerati sono: ampiezza (livello, dinamica, involuppi, transienti), spettrali (densità dei componenti, granulosità, altezza, registro con i suoi tratti caratteristici).

zate. A livello di funzione formale si possono equiparare alle cadenze del sistema tonale, e vanno associati ai concetti di ridondanza (convergenza parametrica) e ambiguità (divergenza parametrica). Schönberg ha però suggerito che i fattori basilari che organizzano il divenire musicale sono i meccanismi della percezione, e non tanto le convenzioni astratte prestabilite culturalmente. La percezione è la chiave di tutto il processo sintattico.

Le cadenze possono essere ridotte a curve di direzionalità e di tensione, e a loro volta ricondotte a delle categorie minime che Kröpfl chiama “prototipi accentuali”. Essi sono le unità strutturali che permettono di organizzare i diversi livelli di sintassi musicale sull’opposizione sospensività-risolutività. Tutta l’organizzazione musicale è basata sulla funzione cadenziale. Nella musica tonale si relaziona con il contrasto dissonanza-consonanza. L’intervallo dissonante è tensivo, quello consonante è distensivo, e le loro funzioni sono sospensive-risolutive.

I prototipi possono essere categorizzati in microstrutture schematizzate con i simboli della nomenclatura della prosodia greca (ossia: accento debole \cup , forte $-$, più forte \swarrow , pausa $|$). I modelli base sono tre:

1. Risolutivo (anacrusico): debole-forte $\cup -$.
2. Sospensivo (tetico): forte-debole $- \cup$ (in linea di massima la porzione finale debole, ossia la desinenza, crea sospensività).
3. Sospensivo a tre elementi (anacrusico): debole-forte-debole $\cup - \cup$ (è la forma “palindroma” descritta da Messiaen).

A partire da essi Kröpfl e poi María del Carmen Aguilar (1945) ne hanno ricavati altri sette più elaborati e hanno costruito una teoria e metodologia basata sul loro utilizzo in modo combinatorio, sempre in relazione agli studi condotti in ambito di psicologia della percezione²².

4. Applicazione della teoria qabalistica

Dopo aver illustrato il *framework* di riferimento, vorrei tornare alla mia domanda di ricerca. Com’è possibile effettuare in musica un’operazione simbolica analoga a quella di Dürer?

Vi sono innumerevoli possibilità. Negli ultimi sei anni di lavoro compositivo mi sono soffermato su due di esse, che vorrei ora introdurre brevemente.

4.1 Applicazione di sequenze numeriche ai “micromodi” e “prototipi accentuali”

Se volessi ad esempio portare in musica l’idea di ricchezza e potere, partirei dal termine ebraico *abd* (*dba*) che significa “orso” ma anche forza e potere. Vediamo nel dettaglio le tre lettere da cui è formata tale parola:

²² M. Del Carmen Aguilar, *Propuesta para una metodología de análisis rítmico por Francisco Kröpfl*, Instituto Nacional de Musicología de Buenos Aires, Buenos Aires 1986.

– d (daleth (numero 4, totale delle lettere 434), significa “porta”. Rappresenta tradizionalmente il pianeta Venere. Nell’Albero della Vita collega *Chokmah* e *Binah*.

– b beth (2 e 412), “casa” e pianeta Mercurio. Collega *Kether* con *Binah*.

– a aleph (1 e 111), “bue” simbolo di ricchezza e forza. Rappresenta il pneuma, per DuQuette è l’ingrediente attivo che rende sacro lo Spirito Santo. Non è associato ad alcun pianeta²³. Collega *Kether* con *Chokmah*.

Bisogna poi prestare attenzione al fatto che la parola letta al contrario, ossia da sinistra verso destra diventa dba (ABD) che significa “rovina”. In altre parole “porta casa bue” ha valore positivo mentre “bue casa porta” negativo.

Queste sole tre lettere ci hanno fornito una grande varietà di materiale su cui lavorare. È possibile utilizzarle su tre livelli:

1. retorico / semiotico: trasmissione del significato desiderato;
2. “seriale”: utilizzo delle combinazioni numeriche per costruire i prototipi accentuali da applicare a tutti i parametri;
3. Ispirazione: durante l’atto compositivo è possibile attingere alla spiritualità *qabalistica*, percorrendo il *Cineroth* di riferimento dell’Albero della Vita.

Facciamo ora un esempio semplice. Ipotizziamo di voler realizzare un brano per strumento e supporto fisso con struttura A – B – A’ – B’.

Seguendo i tre livelli potremmo impostarlo come segue:

1. Retorico. “A” rappresenta abd “porto a casa un bue” e “B” dba “un bue esce fuori casa”. All’interno del nastro costruirò una serie di oggetti sonori per richiamare queste idee. Potrei in qualche modo riprendere le teorie di Pierre Schaeffer per capire meglio come e fino a quale punto vorrei richiamare i suoni di riferimento²⁴. Anche con lo strumento musicale potrò cercare queste sonorità nonostante i suoi limiti intrinseci.

2. “Seriale”. Seguendo la metodologia di Kröpfl è possibile suddividere la sintassi globale delle strutture musicali su più livelli a partire dal macro verso il micro, ossia: periodo, frasi, componenti della frase, numero di elementi della frase, e prototipi accentuali.

Assegniamo ad a il valore accentuale \swarrow , a b il valore $-$, e a d l’accento debole \cup . I numeri degli elementi della frase seguono il valore numerico delle lettere (1 – 2 – 4) e poi come numero degli elementi globali, il valore totale della parola che descrive la lettera (111 – 412 – 434). Prendiamo poi questi ultimi numeri e li suddiviso in sequenze basandomi sui “quadrati magici planetari” con le tecniche della Temurah, oppure basandoci sulle corrispondenze del già-citato *Liber 777*. Possiamo pertanto costruire la seguente struttura sintattica (Tab. 2):

²³ In realtà per alcune tradizioni recenti *Kether* è associato a Plutone e *Chokmah* a Nettuno.

²⁴ Cfr. P. Schaeffer, C. North, J. Dack, *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*, University of California Press, Oakland 2017.

Frase						
<u>/</u>	-	U				
Componenti della frase						
- U <u>/</u>	- U <u>/</u>	- U	U - U	- U <u>/</u>	U -	U - U
Numero elementi globali per membro frase ²⁵						
111	412 / 5 * 2	434 / 11 * 4				
Assegno il numero di elementi per ciascuna porzione ²⁶						
1 5 10...5	1 3 4 5...3	7 4 2 ... 3	3...2...4	3...1 4	2...2 2	3...1...1
- U <u>/</u>	U <u>/</u>	U-	UU	- .. U <u>/</u>	U-	UU

Tab. 2. Esempio di struttura formale con i prototipi accentuali

La stessa procedura e tabella viene ripetuta utilizzando criteri analoghi per i parametri di ampiezza (livello, dinamica, involuppi, transienti), e spettrali (densità dei componenti, granulosità, altezza, registro con i suoi tratti caratteristici, durata).

A livello di altezza sia per lo strumento sia per il nastro assegniamo ad ogni prototipo un micromodo differente a cui attribuiamo una funzione sospensiva/risolutiva. È possibile, ad esempio, considerare i micromodi minori come “U” mentre i Maggiori come “-”. Ovviamente tale operazione deve essere eseguita in modo contestualizzato.

Possiamo poi lasciare la gestione dei collegamenti tra micromodi al gusto del compositore.

Le trasposizioni e le permutazioni dei micromodi, nonché le variazioni seguiranno i principi della *Temurah*.

Abbiamo in tal modo definito e prestabilito in modo rigoroso e dettagliato le strutture sintattiche e formali, i meccanismi di tensione/rilascio, e molte delle caratteristiche e dei parametri degli oggetti sonori. Si può ora procedere alla stesura della composizione.

3. **Inspirazione.** Se dal punto di vista personale il compositore è interessato al percorso qabalistico, per poter effettuare l’operazione simbolica in modo ancora più efficace, dovrebbe prima e durante l’atto compositivo ripercorrere il sentiero a cui si rifanno le lettere ebraiche utilizzate. Per una trattazione concisa dell’argomento si rimanda al testo *Practical Qabalah Magick* di David Rankine e Sorita d’Este²⁷.

²⁵ Per comodità in tale sede viene suddiviso uniformemente.

²⁶ In grassetto gli elementi con accento forte. Per brevità non ho riportato le sequenze dei “quadrati di magia planetaria” a cui si riferiscono

²⁷ D. Rankine, S. D’Este, *Practical qabalah magick: Working the Magick of the Practical Qabalah and the Tree of Life in the Western Mystery Tradition*, Avalonia, London 2009.

Utilizzando l'approccio descritto nel presente capitolo, nel 2023 ho realizzato la composizione elettroacustica *Dialogós 2023. Omaggio a F. Kröpfl e a J.G.A. Sabogal* per sistema Dolby Atmos 5.1.4. Le sequenze numeriche originarie non sono state prese dall'alfabeto ebraico, ma dai primi paragrafi del poema *Dialogós Sibilinos* del pittore cileno José Sabogal²⁸. Durante la fase di revisione, ho però modificato in base al mio gusto personale alcune variazioni del materiale tematico che erano state inizialmente calcolate in modo rigoroso.

Sempre con gli stessi principi ho realizzato nel 2022 la composizione *Multi-verse: WBRN*, per violino e supporto fisso su 4 canali. Le sequenze numeriche e i gesti musicali sono stati calcolati sulla prima frase della prima Bagatella del *Quartetto* di Webern op. 9 del 1913.

4.2 L'ispirazione

Come accennato poc'anzi, l'“ispirazione” può essere solamente uno dei tanti componenti del processo compositivo. Nell'esempio precedente era complementare alla parte metodologica rigorosamente strutturata. È tuttavia possibile porla al centro dell'intero processo.

Utilizzo il termine “ispirazione” secondo l'accezione del filosofo e mistico austriaco Rudolf Steiner (1861-1925). L'“ispirazione” è l'ottenimento nella propria immaginazione dell'idea platonica di un oggetto in sé e di per sé, attraverso il superamento di ogni *bias* cognitivo ed *epochè* fenomenologica.

Vi sono diversi strumenti che possono essere utilizzati a tale fine. Nel mio percorso personale non ho voluto utilizzare quelli proposti dal succitato Steiner ma ho preferito addentrarmi nella tradizione misterica occidentale.

Sin dal Rinascimento italiano troviamo un elemento ricorrente a livello rituale: il cerchio. Esso è stato ed è utilizzato come uno strumento teurgico che definisce lo spazio in cui avvengono la preghiera, la meditazione e gli atti che il praticante compie per rapportarsi con le forze invisibili. Con tale forma viene proclamato l'equilibrio della sua opera, poiché tutti i punti della circonferenza sono equidistanti dal centro. Il cerchio con la sua circonferenza oltre a racchiudere il praticante, dà anche un limite, è la limitazione di “colui che compie la grande opera”: non vaga più senza scopo alcuno nel mondo²⁹. Il cerchio, con la ritualità associata, è, incidentalmente, da intendersi anche come uno degli strumenti utili per il processo di Ispirazione.

All'interno dei miei studi ho analizzato diversi cerchi rituali realizzati con simboli, immagini e profumi, ma mai composti da suoni. Nella mia composizione elettroacustica del 2019 *AD_23. Omaggio a John Dee, Karlheinz*

²⁸ J. G. Alegría Sabogal, *Diálogos Sibilinos*, 2022. Completare il riferimento bibliografico (editore, luogo)

²⁹ Per ulteriori approfondimenti si rimanda al *Heptameron*, il libro attribuito da Trithemius e Agrippa a Pietro d'Abano.

Stockhausen e a mio padre per acusmonium a 16.2 canali, ho voluto pertanto realizzarne uno.

Per poter ottenere una maggiore varietà sonora, ho preferito tuttavia portare in musica non un semplice cerchio ma una forma più complessa. Ho utilizzato, seppure in modo improprio, il *Sigillum Dei Aemeth* così come giunto a noi attraverso lo statista e filosofo inglese John Dee (1537-1608).



Fig 4. *Sigillum Dei Aemeth*.

Ho considerato le figure del glifo come traiettorie di oggetti sonori e le ho definite nello spazio-tempo. Per fare ciò ho trasposto le figure su più diagrammi cartesiani, calcolando le coordinate in modo tale che fossero compatibili con i software che ho usato per la spazializzazione.



Fig 5. Struttura bidimensionale del movimento degli oggetti nello spazio.

All'interno della mia composizione vi sono quindi nove *layer* di oggetti sonori che si muovono seguendo le traiettorie in figura. Per brevità, in tale sede, ho riportato solo la rappresentazione bidimensionale. I diffusori dell'*acusmonium* sono distribuiti lungo tre piani prospettici, secondo ulteriori criteri ricavati dal sigillo.

L'ascoltatore è posizionato al centro dell'orchestra di altoparlanti, in modo che possa sentire gli oggetti sonori muoversi attorno a sé disegnando nello spazio le linee del glifo.

Una volta realizzato il “cerchio”, mi sono posto all'interno dell'*acusmonium*: utilizzando le procedure tradizionalmente associate alla *Cineroth* dell'Albero della Vita n. 23 m (*mem*), da cui il titolo del brano, ho raccolto l'ispirazione che ne derivava e ho composto il materiale tematico che ha poi completato il brano.

Conclusioni

Alla base della mia ricerca vi è l'idea che la musica non debba essere solamente una forma di intrattenimento, ma che essa debba recuperare il valore della sua sacralità. Come il Golem/Camaleonte di Dürer e Pico, la musica deve divenire uno strumento trasformativo per l'uomo.

Per il mio percorso personale è fondamentale trovare un'idea extra-musicale forte che guidi il processo compositivo, che deve essere a sua volta sostenuta da una metodologia oggettiva e riproducibile in senso popperiano. A tal fine, ho scelto di basarmi sulla *Qabalah* occidentale e di utilizzare il metodo compositivo di Francisco Kröpfel.

La mia ricerca si concentra dunque sulla costruzione di un Golem vivente “formato” non solo da pensiero immaginativo, ma anche da suoni in *Assiyah*, e che soprattutto contribuisca a creare un «mondo a misura dei giusti», così come ben illustrato nello *Sepher Yetzirah*.

Bibliografia

- Aguilar, M.d.C.
1986 *Propuesta para una metodología de análisis rítmico por Francisco Kröpfl*, Instituto Nacional de Musicología de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Carroll, P.J.
2014 *Epoch*, Arcanorium College, Bristol.
- Crowley, A.
1973 *777 and Other Qabalistic Writings of Aleister Crowley*, Redwheel, New York.
- Della Mirandola, G.P.
2021 *La dignità dell'uomo*, Einaudi, Milano.
- DuQuette, L.M.
2021 *The chicken qabalah of Rabbi lamed Ben Clifford*, Weiner, Newburyport.
- Fusco S. (a cura di)
2020 *Sepher Yetzirah: Il Libro della Formazione – Istruzioni per creare mondi e realizzare il Golem*, Edizioni Mediterranee, Roma.
- Gershman, Z.
2018 *Dürer's Enigma. A Kabbalistic Revelation in Melencolia § I*, «Aries», 18 (2), pp. 217–257, <https://doi.org/10.1163/15700593-01802003> (ultima consultazione 15/09/2024).
- Monjeau, F.
2021 *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires.
- Pasticci, S.
1995 *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM», II, 1, 1995, pp. 1–111.
- Pavía, M.
1998 *La estructura de la música atonal: dos enfoques*, 1998, «CODEXXI. Revista De La Comunicación Musical», 1, pp. 199-214.
- Rankine, D., D'Este S.
2009 *Practical qabalah magick: Working the Magick of the Practical Qabalah and the Tree of Life in the Western Mystery Tradition*, Avalonia, London.
- Schaeffer, P., North, C., Dack, J.
2017 *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*, University of California Press, Oakland.
- Scholem, G.
2011 *Major trends in Jewish mysticism*, Schocken, New York.
- Yates, F.A.
2002 *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*, Einaudi, Milano.

Boris Savoldelli

Voce creativa ed elettronica.

*Riflessioni sull'espressione vocale improvvisata
e le nuove tecnologie*

L'improvvisazione vocale

Il breve articolo che segue non ha la pretesa di essere esaustivo di un argomento certamente stimolante e di grande interesse. Intende, piuttosto, gettare un primo seme per quella che spero potrà diventare una prima voce di un dibattito ben più complesso ed articolato.

La voce, intesa come strumento, offre possibilità uniche per l'improvvisazione. Può esprimersi sia attraverso la melodia convenzionale sia attraverso la libera improvvisazione. La voce umana è uno strumento estremamente versatile, capace di produrre una vasta gamma di suoni e timbri. In ambito improvvisativo, l'emissione vocale può esplorare territori sonori sconosciuti, combinando tecniche tradizionali ed innovative. Derek Bailey, indimenticato chitarrista, divulgatore, pensatore e tra i principali rappresentanti della scuola europea dell'improvvisazione non idiomatica, nel suo libro *Improvvisazione. Sua natura e pratica in musica* afferma che l'improvvisazione è essenzialmente non accademica, suggerendo che questa pratica sfugge alle rigide classificazioni teoriche. La voce, in questo senso, è particolarmente adatta all'improvvisazione, poiché può muoversi liberamente tra diversi registri e modalità espressive. L'improvvisazione vocale, inoltre, può integrarsi con altri strumenti e con l'elettronica, ampliando ulteriormente le sue possibilità creative.

La voce umana è uno degli strumenti più antichi e versatili mai conosciuti. La sua ricchezza di suoni – dai toni puri e limpidi alle distorsioni più estreme – la rende particolarmente adatta all'improvvisazione. Le possibilità timbriche del processo di fonazione sono quasi illimitate, potendo spaziare dai suoni armonici dei canti diplofonici, tipici della tradizione mongola, ai vocalizzi sperimentali dell'avanguardia contemporanea. Questa versatilità ha portato numerosi artisti a esplorare la voce come strumento primario di espressione, sfidando continuamente i confini delle convenzioni musicali.

L'esecuzione spontanea vocale si distingue per la sua capacità di esprimere un'ampia gamma di emozioni e stati d'animo. Questa forma di espressione è profondamente legata all'identità e alla personalità dell'artista, che può modulare il proprio strumento in modo unico e irripetibile. L'improvvisazione vocale consente

di esplorare una varietà di stili e tecniche che, solo per citarne alcuni, spaziano dal canto gregoriano al *jazz scat*, dal *rap freestyle* alla musica elettronica sperimentale.

Inoltre, la performance improvvisativa vocale rappresenta una modalità di espressione che sfida le convenzioni e la rigidità della teoria musicale tradizionale. Ad oggi è ampiamente condivisa l'idea che l'improvvisazione libera favorisca l'intuizione e l'esperienza diretta.

Il canto improvvisato, quindi, può essere visto come un atto di creazione spontanea, in cui l'artista si immerge completamente nel momento presente. Questo immergersi nel presente richiama il concetto filosofico di "presenza", intesa come una forma di esistenza autentica e pienamente consapevole, in contrasto con la "non-presenza" o distrazione della vita quotidiana.

La filosofia dell'improvvisazione vocale si basa su alcuni principi fondamentali: la spontaneità; la libertà espressiva; l'interazione immediata con l'ambiente sonoro e la continua esplorazione delle possibilità timbriche e ritmiche. Questo approccio consente di creare musica che è al contempo effimera e unica, caratterizzata da una forte componente emozionale e da un alto grado di imprevedibilità. Il cantante/improvvisatore, da sempre alla ricerca del significato ultimo delle cose, trova nell'espressione vocale spontanea un parallelo nella sua ricerca di una verità che non può essere catturata in forme fisse e definitive, ma che emerge solo attraverso il continuo divenire del pensiero e dell'azione.

Le tecniche di improvvisazione vocale possono variare notevolmente a seconda del contesto musicale e delle influenze culturali. Senza pretesa di completezza, alcune delle tecniche più comuni includono:

Scat Singing: questa tecnica, tipica del jazz, prevede l'uso di sillabe e suoni onomatopeici senza senso per creare linee melodiche e ritmiche improvvisate. Artisti come Ella Fitzgerald e Louis Armstrong, ma anche Mark Murphy e Mel Tormé, per citarne alcuni tra i più influenti, hanno reso celebre questa pratica, dimostrando la capacità della voce di seguire e rispondere a strutture armoniche predefinite ed anche, talvolta, estremamente complesse.

Overtone Singing: conosciuto anche come canto armonico, questa tecnica permette al cantante di produrre due o più note simultaneamente (in realtà attraverso lo sfruttamento dei suoni vocali armonici). È una pratica diffusa in varie culture, tra cui quella mongola e tibetana, e viene spesso utilizzata per creare effetti sonori suggestivi e meditativi.

Vocal Fry: questa tecnica prevede l'uso di una frequenza vocale molto bassa e gutturale. Spesso associata a generi musicali estremi come il *death metal*, il *vocal fry* può essere utilizzato in contesti improvvisativi per aggiungere una dimensione ruvida e intensa alla performance.

Beatboxing: originariamente parte della cultura *hip-hop*, il *beatboxing* implica l'uso della voce per imitare suoni di percussioni e strumenti elettronici. Questa tecnica può essere incorporata all'improvvisazione vocale per creare ritmi complessi e *textures* sonore.

Uso dei Microtoni: alcuni cantanti sperimentali esplorano l'uso dei microtoni, cioè intervalli musicali più piccoli del semitono. Questo approccio può creare effetti dissonanti e alieni, ampliando ulteriormente le possibilità espressive della voce.

Un ulteriore aspetto cruciale della performance improvvisativa vocale è la sua capacità di interagire con altri strumenti. In un contesto di ensemble, la voce può assumere diversi ruoli, dalla melodia principale al supporto ritmico o armonico. Questa flessibilità permette una grande varietà di interazioni musicali, che possono essere tanto competitive quanto collaborative. Ad esempio, nella musica jazz, il cantante può dialogare con i solisti strumentali, rispondendo alle loro frasi (*call & response*) e contribuendo alla costruzione collettiva del brano. Nel *free jazz*, l'espressione vocale improvvisata può rompere completamente le convenzioni melodiche e ritmiche, creando un tessuto sonoro denso e imprevedibile. Nella musica contemporanea, la voce può essere utilizzata come elemento percussivo, ritmico o addirittura come generatore di suoni astratti, interagendo con strumenti acustici ed elettronici in modi innovativi.

Il canto improvvisativo non è confinato alla musica, ma può interagire con altre forme d'arte, creando performance interdisciplinari che sfidano le categorizzazioni tradizionali. Artisti come Meredith Monk e Diamanda Galas, per esempio, hanno esplorato le connessioni tra musica, teatro, danza e poesia, utilizzando la voce come strumento centrale di queste espressioni artistiche. In questi contesti, la vocalità spontanea diventa un mezzo per esplorare temi profondi e universali, come la natura dell'identità, la memoria, la spiritualità, la sofferenza e la condizione umana. La voce, con la sua capacità di esprimere emozioni e significati complessi, si presta particolarmente bene a questo tipo di esplorazione interdisciplinare, creando opere che sono allo stesso tempo intime e universali. Questo richiamo alla dimensione universale attraverso l'improvvisazione ricorda, a mio avviso, il concetto hegeliano di "Spirito Assoluto", in cui l'arte diventa una manifestazione sensibile dello spirito umano in grado di trascendere le singolarità e riflettere l'intero complesso della realtà umana e in cui il canto improvvisativo, attraverso la sua interazione con altre forme d'arte, crea un'esperienza artistica che trascende le categorizzazioni tradizionali e permette una riflessione profonda sulla condizione umana.

Insomma, l'espressione vocale libera non è solo una pratica musicale, ma un vero e proprio fenomeno culturale e filosofico, capace di mettere in discussione i confini tra il suono e il significato, tra l'effimero e l'eterno, tra il particolare e l'universale. La performance vocale improvvisata invita l'artista e l'ascoltatore a un viaggio senza mappe predefinite, in cui ogni suono è una scoperta e ogni momento una possibilità di rivelazione. La voce, con la sua incredibile capacità di adattamento e trasformazione, rimane uno degli strumenti più potenti per questa esplorazione continua e infinita del mondo sonoro e del sé.

L'impatto delle nuove tecnologie sull'improvvisazione musicale

Le nuove tecnologie hanno rivoluzionato il mondo della musica, offrendo strumenti e possibilità inedite per l'improvvisazione. L'elettronica, in particolare, ha permesso di espandere i confini timbrici e dinamici della musica, introducendo nuovi suoni ed effetti. Questa interazione tra il canto improvvisativo e la tecnologia si presenta come un campo ancora in gran parte inesplorato, ma ricco di potenzialità. Possiamo sostenere che, ad oggi, non esiste una teoria generale o largamente accettata sull'improvvisazione, e questo è particolarmente vero quando si considerano le nuove tecnologie. Gli strumenti elettronici e digitali possono essere utilizzati in modo proattivo, diventando essi stessi parte integrante della performance improvvisativa. Attraverso algoritmi e software avanzati, è possibile manipolare in tempo reale il suono della voce, creando effetti e *textures* che arricchiscono l'esecuzione e ampliano le sue possibilità espressive.

Come ben sappiamo, la rivoluzione tecnologica nella musica ha radici profonde, che risalgono ai primi esperimenti con l'elettronica e le tecnologie digitali. Dagli anni '50 in poi, l'avvento del sintetizzatore e del nastro magnetico ha aperto nuove frontiere per la creazione musicale. Pionieri come Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Luciano Berio e, in tempi più recenti e in ambito di sintesi e manipolazione vocale, Trevor Wishart, hanno esplorato le possibilità offerte da questi nuovi strumenti, creando opere che hanno sfidato le convenzioni della musica tradizionale e anticipato il dialogo tra uomo e macchina nell'arte.

Negli anni '70 e '80, l'introduzione di sintetizzatori più accessibili, come il Moog e il Roland TR-808, ha reso possibile l'integrazione della tecnologia nella musica popolare. Band come Kraftwerk e artisti come Brian Eno, Jean-Michel Jarre e Vangelis, hanno utilizzato questi strumenti per creare sonorità innovative, che hanno influenzato profondamente generi come il pop, il rock e la musica elettronica, contribuendo così a ridefinire i confini della creatività musicale.

Con l'avvento del computer e del software musicale negli anni '90 e 2000, le possibilità creative si sono ulteriormente espanse. Programmi come *Max/MSP*, *Pro Tools* e *Ableton Live* hanno permesso ai musicisti di manipolare il suono con una precisione e una flessibilità senza precedenti. Questa evoluzione ha portato alla nascita di nuovi generi musicali e nuovi artisti come, tra gli altri, Aphex Twin, The Chemical Brothers, Autechre, Nine Inch Nails, Deadmau5 e Skrillex, che esplorano le possibilità creative offerte dalla manipolazione digitale, aprendo così nuovi orizzonti per l'improvvisazione musicale.

L'improvvisazione vocale, in particolare, ha beneficiato enormemente delle nuove tecnologie. Strumenti come le *loop station* e i pedali di effetti hanno permesso ai cantanti di creare strati sonori complessi e di manipolare la propria voce in tempo reale. Questo ha aperto nuove possibilità espressive e ha permesso la creazione di performance uniche e irripetibili, in cui la voce umana si fonde in modo armonioso con il potenziale creativo della tecnologia.

La tecnologia, in questo contesto, può essere vista sia come un mezzo che come un fine. Da un lato, gli strumenti elettronici e digitali offrono nuovi mezzi

per esprimere la creatività musicale, permettendo ai musicisti di esplorare suoni e *textures* che altrimenti sarebbero inaccessibili. Dall'altro lato, la tecnologia stessa può diventare un oggetto di esplorazione artistica, con i musicisti che sperimentano con algoritmi, software e hardware per creare nuove forme di espressione e per ampliare il concetto di performance improvvisativa.

Questo solleva anche questioni etiche e filosofiche sulla relazione tra l'uomo e la macchina nell'arte. L'improvvisazione musicale è tradizionalmente vista come un'attività profondamente umana, legata all'intuizione, all'emozione e all'esperienza personale. Tuttavia, l'introduzione della tecnologia sfida questa visione, suggerendo che anche le macchine possono partecipare al processo creativo in modo significativo, dando vita a un dialogo nuovo e profondo tra l'artista umano e le possibilità offerte dai nuovi dispositivi elettronici.

Una delle aree certamente più interessanti e innovative dell'interazione tra voce e tecnologia è la manipolazione vocale in tempo reale. Utilizzando strumenti come le *loop station*, il *delay*, il reverbero, il *pitch shifter* – solo per citare i principali macro algoritmi – e i *controller* audio 3D, i cantanti possono creare performance dinamiche e complesse, che si evolvono e cambiano continuamente in risposta alle loro intenzioni artistiche e alle interazioni con l'ambiente sonoro circostante.

La *loop station* permette ai cantanti di registrare e riprodurre frammenti della propria voce in tempo reale, creando strati sonori complessi e *texture* polifoniche che aggiungono profondità e ricchezza all'interpretazione improvvisativa. Il *delay* e il reverbero, invece, permettono di manipolare la spazialità e la temporalità del suono vocale, creando effetti sonori suggestivi e immersivi che amplificano l'esperienza emotiva e sensoriale dell'ascoltatore. Il *pitch shifter*, infine, può modificare la frequenza/altezza delle note cantate senza cambiare la loro durata, creando una varietà di trattamenti audio decisamente non convenzionali.

Un'altra area di grande interesse è l'uso degli algoritmi e del software per l'improvvisazione musicale. Programmi avanzati come *Max/MSP* e *SuperCollider*, ma anche pedali *harmonizer* programmabili come l'Eventide H90, consentono ai musicisti di creare algoritmi personalizzati per la manipolazione del suono, offrendo possibilità creative praticamente illimitate. Questo approccio permette di esplorare nuove forme di espressione artistica, che combinano l'intuizione umana con la precisione e la flessibilità della tecnologia digitale.

Per chiudere, credo fermamente che la relazione tra voce, improvvisazione e nuove tecnologie stia aprendo nuovi orizzonti creativi nel mondo della musica contemporanea. In tal senso mi sento di dire che l'espressione vocale improvvisata, da anni in costante evoluzione, sarà sempre più spinta ad evolversi anche grazie all'interazione dinamica tra la tradizione e l'innovazione. Le nuove tecnologie non solo ampliano le possibilità espressive della voce umana, ma offrono anche un terreno fertile per esplorare le frontiere dell'arte sonora e della performance musicale. Questo dialogo tra l'uomo e la tecnologia promette di continuare a ispirare e a sfidare gli artisti, promuovendo la discussione sull'identità, la creatività e il desiderio di cambiamento ed esplorazione nel contesto sempre mutevole del mondo musicale contemporaneo.

Bibliografia essenziale

- Gentilucci A.
1972 *Introduzione alla musica elettronica*, Feltrinelli, Milano.
- Smith L.
1981 *Note sulla natura della musica*, Nistri-Lischi Editori, Pisa.
- Crowther B., Pinfold M.
1997 *Singing Jazz. The singers and their styles*, Miller Freeman Books, San Francisco.
- Bailey D.
2010 *Improvvisazione. Sua natura e pratica in musica*, Edizioni ETS, Pisa.
- Fronzi G.
2013 *Electrosound. Storia ed estetica della musica elettroacustica*, EDT, Torino.
- Fewell G.
2014 *Lo Spirito della musica creativa*, Auditorium Edizioni, Milano.
- Tonelli C.
2020 *Voices Found. Free Jazz and Singing*, Routledge, New York.
- Baumann F.
2023 *Embodied Human-Computer Interaction in Vocal Music Performance*, Springer, Berlin.

Annalisa Mazzolari

La “saggezza improvvisativa”: un dialogo tra musica e filosofia

Introduzione

L'improvvisazione musicale si esprime in molteplici contesti, dalle esibizioni collettive alle lezioni di strumento jazz, fino alla musica barocca. Essa può emergere anche quando un'esecuzione si discosta dal previsto, trasformando un errore in un'opportunità creativa. Si tratta di un'arte che scaturisce dall'interazione di fattori interni ed esterni, rendendo ogni performance dal vivo un evento irripetibile e ricco di possibilità espressive. Proprio per questa sua natura distintiva, ci si potrebbe interrogare se l'improvvisazione debba essere considerata non solo come un insieme di abilità specifiche dell'ambito musicale, ma come un vero e proprio atteggiamento mentale o una 'virtù' applicabile anche nella vita quotidiana. Questo articolo si prefigge l'obiettivo di spiegare cosa intendiamo per “virtù dell'improvvisazione”; per farlo, verrà tracciato un parallelismo tra l'esperienza estetico musicale e quella filosofico-etica, nello specifico dell'etica delle virtù.

Improvvisazione ed enattivismo

Prima di addentrarsi nell'ambito filosofico-etico della questione, è necessario comprendere cosa intendiamo esattamente per improvvisazione musicale.

In diversi esempi di letteratura musicologica e psicologica contemporanea, l'improvvisazione viene descritta come esperienza cognitiva inquadrata in una teoria incarnata ed enattivista (Sparti 2005; Torrance e Schumann 2018), in cui i musicisti sono abituati a rispondere rapidamente a stimoli esterni, creando qualcosa di nuovo e significativo per loro stessi e il contesto in cui suonano.

Cosa si intende per *enattivismo*? L'approccio enattivo sostiene che la cognizione umana non sia limitata ai processi nella mente; quest'ultima è vista come

un sistema cervello-corpo che non è mai isolato dal suo ambiente (Gallagher 2005). L'improvvisazione musicale si presenta come dominio ideale per indagare come la mente interagisca con l'ambiente circostante (van der Schyff et al., 2022) e la maniera in cui le azioni possano emergere senza premeditazione, sviluppandosi in una negoziazione in tempo reale con gli altri (Torrance e Schumann 2018).

Gli improvvisatori non sono da considerarsi difatti agenti disinteressati, bensì “costruttori di identità” espressive e personali, coinvolti in un percorso di continua esplorazione del loro approccio musicale. Improvvisare non è sinonimo di essere impreparati o di suonare senza regole: l'improvvisazione funziona proprio perché vi è una profonda comprensione e conoscenza delle norme musicali. Contro gli autori che vogliono attribuire l'abilità di un improvvisatore musicale esperto ad una mera attività automatica e priva di riflessione (Dreyfus 2005), si sostiene l'idea che la conoscenza necessaria ad un musicista per essere un improvvisatore debba essere acquisita attraverso un processo lento e impegnativo di studio e pratica nel corso di anni, che non si annulla nel momento stesso della performance. Ciò che sembra essere peculiare da un punto di vista neuroscientifico (Torrance e Schumann 2018) è che l'improvvisazione rappresenta la perfetta combinazione di processi cognitivi lenti e manuali da un lato, e, dall'altro, processi veloci e automatici. In altre parole, il fatto che sia, per definizione, *spontanea*, non offre di per sé alcuna ragione per credere che le abilità che la rendono possibile derivino solo da sistemi cognitivi automatici; la spontaneità può dipendere da un lungo e impegnativo esercizio e pratica.

Cosa fa la differenza tra l'improvvisazione, la composizione e la mera esecuzione? Ciò che è di fatto peculiare dell'improvvisazione – in contrapposizione alla semplice riproduzione di un brano musicale –, è che, oltre alla conoscenza musicale, l'improvvisatore aggiunge e crea qualcosa di nuovo, scoprendo insieme una forma personale di espressività ed identità: componendo istantaneamente, il musicista sperimenta la propria creatività, esponendo e scoprendo allo stesso tempo non solo l'abilità di esprimere sentimenti ed emozioni, ma anche la capacità di esprimerli in un modo che permetta l'emergere di una personalità individuale (Forlè, 2019).

Fornendo un'analisi enattiva e sistematica, è possibile inquadrare l'improvvisazione non solo nel suo aspetto tecnico, legata ad uno specifico genere o contesto musicale, ma piuttosto come modo di approcciarsi alla musica, che coinvolge la scoperta del sé in relazione con l'ambiente e gli altri, in un continuo processo di apprendimento ed evoluzione delle nostre abilità cognitive e comunicative.

Ciò che sosterrò ora è che l'improvvisazione potrebbe guidare anche le decisioni quotidiane, spingendo l'individuo a compiere una scelta morale sempre libera e deliberata.

Cosa significa essere virtuosi?

La filosofia morale ruota attorno alla risoluzione di questioni riguardanti la natura dei doveri e delle obbligazioni morali. In questo contesto, due teorie etiche dominanti hanno tradizionalmente prevalso: la deontologia e il consequenzialismo.

La *deontologia* si concentra sui doveri, le regole e i principi che guidano l'azione morale, mentre il *consequenzialismo* si focalizza sugli esiti o le conseguenze delle azioni, suggerendo che la moralità di un'azione sia determinata dall'utilità che essa produce. La deontologia e il consequenzialismo sono spesso considerate "etiche della terza persona" (Campodonico, Croce and Vaccarezza 2017), poiché approcciano la moralità da una prospettiva esterna e impersonale. Si preoccupano delle azioni esteriori degli individui, conformandosi a regole o massimizzando il bene complessivo, senza dare molta importanza alle motivazioni personali, alle emozioni o al carattere morale di chi compie le azioni.

In contrasto con entrambe, l'*etica della virtù* introduce un approccio più personale alla moralità, sottolineando l'importanza del carattere, delle emozioni e delle motivazioni interne dell'agente morale. L'etica della virtù critica l'enfasi sulle regole della deontologia e l'approccio basato sui risultati del consequenzialismo, sostenendo che esse trascurano elementi cruciali della vita umana, come lo sviluppo di buone abitudini o le emozioni. L'etica della virtù è spesso descritta perciò come "etica della prima persona" (Campodonico, Croce and Vaccarezza 2017), proprio perché considera le questioni morali dalla prospettiva dell'individuo che cerca di vivere una vita buona e appagante, radicata in virtù personali e nelle emozioni.

Aristotele, padre di questo approccio filosofico, nella sua *Etica Nicomachea* descrive le virtù come un aspetto eccellente del carattere di una persona, una disposizione profondamente radicata che si estende completamente all'interno di chi la possiede. La coltivazione delle virtù, secondo Aristotele, richiede in particolar modo l'esercizio della *phronesis* o saggezza pratica.

La virtù della saggezza pratica

La virtù da sola non è sufficiente per l'azione etica; la saggezza pratica è necessaria per raggiungere obiettivi morali. La famosa citazione di Aristotele, «la virtù rende giusto il fine, la saggezza pratica i mezzi per raggiungerlo» (EN 1144a7-8), evidenzia la natura complementare della virtù e della *phronesis*. La virtù guida l'individuo verso il corretto fine morale, mentre la *phronesis* fornisce i mezzi per conseguirlo, assicurando che siano prese le decisioni giuste nelle situazioni specifiche.

La saggezza pratica è perciò definita come la capacità di scegliere il bene adattandosi a situazioni diverse, attraverso una disposizione che modella profondamente l'identità di una persona.

Uno degli elementi chiave della saggezza pratica è la sua *adattabilità*. Essa consente a una persona di rispondere in modo appropriato sia alle situazioni familiari che a quelle nuove, utilizzando una disposizione razionale ed emotiva sviluppata attraverso anni di pratica. Questa abilità profondamente radicata definisce il carattere morale di una persona e permette un'applicazione spontanea quando sono richieste decisioni morali. Essenzialmente, la saggezza pratica non è qualcosa che si può insegnare facilmente attraverso l'istruzione; deve essere acquisita tramite esperienza e pratica nel tempo. Un individuo diventa più abile nel riconoscere gli aspetti moralmente significativi delle situazioni attraverso incontri ripetuti, specialmente nelle prime fasi di apprendimento, dove la guida di insegnanti, tutori o modelli gioca un ruolo cruciale. Durante questa fase iniziale, esempi esterni e mentori forniscono il quadro necessario per comprendere cosa costituisce una buona decisione, e man mano che l'individuo progredisce, prove ed errori diventano essenziali, poiché commettere errori è una parte naturale dello sviluppo morale. Queste esperienze aiutano a raffinare le capacità decisionali e le risposte emotive, permettendo all'individuo di sviluppare fiducia in sé. Col tempo, diventa capace di prendere decisioni morali in modo sempre più indipendente, continuando a imparare dagli errori del passato e migliorando costantemente.

Questo processo iterativo di apprendimento dagli altri e dalle proprie esperienze aumenta la capacità di vivere bene e perseguire la felicità, riconoscendo che nessuno è perfetto nel prendere decisioni morali.

***Phronesis* ed improvvisazione**

Abbiamo già constatato come l'improvvisazione non nasca dal nulla, né venga eseguita senza preparazione. Essa viene eseguita come risposta a ciò che è stato precedentemente eseguito, acquisito e migliorato attraverso anni di pratica, ed è orientata verso un obiettivo, cioè fare musica, di fatto un'attività "buona" e piacevole. Allo stesso modo, l'attività della *phronesis* può essere vista come una creazione estemporanea, poiché «non deduce, ma interpreta, determina, e dunque è sempre di fronte a nuovi casi in cui deve scoprire, in un certo senso inventare, l'azione che realizza il fine» (Vaccarezza 2012, 245. Corsivo aggiunto). La creatività così intesa è ancorata nelle esperienze passate che necessitano dello slancio di un nuovo movimento verso l'ignoto per rinnovarsi, per incorporare nuove situazioni, per essere modellate su circostanze diverse, imprevedibili e non ancora codificate.

Quali sono perciò le caratteristiche unificanti della *phronesis* e dell'improvvisazione?

Sia la *phronesis* che l'improvvisazione comportano il passaggio da una pratica procedurale e basata su regole a una forma di padronanza più aperta, flessibile e riflessiva. La nozione di persona virtuosa di Aristotele, che utilizza la *phronesis* per agire in modo appropriato in una determinata situazione, enfatizza la

capacità di bilanciare le esperienze passate con l'apertura a nuove circostanze. Questa adattabilità è fondamentale sia per il processo decisionale etico che per l'improvvisazione musicale.

Il processo di sviluppo di questa competenza etica rispecchia lo sviluppo delle abilità improvvisative nella musica: un novizio segue un percorso che va dall'apprendimento di tratti o regole discrete al raggiungimento dell'autonomia e della flessibilità di un agente morale maturo. Allo stesso modo, un improvvisatore impara a seguire regole e schemi musicali fino a raggiungere un livello di attivazione quasi automatica, che consente risposte spontanee e creative in nuovi contesti musicali.

Questo processo mette in evidenza l'importanza della pratica, dell'esperienza e della riflessione sia nello sviluppo morale che in quello artistico.

Un'altra caratteristica che unisce l'improvvisazione e la saggezza pratica è il ruolo giocato dalle emozioni e dalla razionalità: nell'etica delle virtù, la saggezza è coinvolta affettivamente, assumendo una visione integrativa delle emozioni e della ragione che sono considerate come lavoranti in sinergia (De Caro, Vaccarezza e Niccoli 2018, 5).

L'etica delle virtù contemporanea riconosce l'integrazione delle emozioni e della ragione, supportata specialmente dalle scienze cognitive (De Caro and Marraffa 2015), ma già la filosofia aristotelica sottolineava questa sinergia, sostenendo che l'intelligenza da sola non è sufficiente per acquisire le virtù; è necessario anche addestrare adeguatamente le emozioni. Ad esempio, emozioni come la rabbia e la paura possono essere appropriate quando vengono vissute in modo proporzionato alla situazione.

La virtù a questo punto emerge quando un individuo agisce con una connessione emotiva autentica con gli altri, piuttosto che seguire semplicemente le regole. Allo stesso modo, si potrebbe affermare che il "semplice" musicista suona senza manifestare una disposizione autentica alla collaborazione o all'altruismo, seguendo passivamente le regole della performance, senza davvero sentire il *groove* imprevedibile di una situazione, e così, non improvvisa correttamente. Il musicista improvvisatore, d'altro canto, è sinceramente coinvolto, emotivamente e razionalmente, in ciò che sta facendo, improvvisando la propria storia in una connessione genuina con sé stesso e con gli altri.

La musica per una vita "felice" e virtuosa

Quando esercito le virtù miro a un'idea di felicità e di benessere; ma come posso rendermi conto di aver raggiunto questo stesso ideale, visto che la sua definizione non è universale? In che modo l'etica delle virtù concepisce nello specifico l'*eudaimonia* o benessere, che rappresenta il bene umano più alto?

La felicità o *eudaimonia* è un continuo processo, piuttosto che uno stato; è un percorso continuo di crescita personale e di fioritura, che non raggiunge mai la

sua forma perfetta (poiché è impossibile per tutti essere moralmente perfetti), ma continua a migliorare, attraverso i progressi e gli errori per mostrare una versione di sé stessi al meglio delle proprie capacità. A proposito di errori e imperfezione, l'improvvisazione stessa insegna che gli errori sono momenti preziosi per la creatività, e ciò che conta non è il motivo per cui vengono fatti, ma il modo in cui si decide di reagire ad essi. Se faccio del male a un amico perché ho avuto una giornata storta e quindi perdo momentaneamente il "saggio equilibrio" che mi dice come dovrei comportarmi correttamente, l'improvvisazione mi dirà che quella situazione dovrebbe essere un'occasione per chiedere perdono e rendere la mia amicizia ancora più forte, invece di ignorare quello che è successo e quindi aver fatto un torto a una persona che mi è vicina. Non è la singola azione cattiva o buona a fare la persona cattiva o buona, ma l'approccio generale alla vita, che può essere prevalentemente orientato verso cattive o buone intenzioni, «perché una rondine non fa un'estate, né un giorno; e così pure un giorno, o un breve tempo, non fa un uomo beato e felice» (EN I, capitolo 7).

Aristotele aggiunge che quando una cosa è ben eseguita non deve essere vista come meramente utile, poiché ha un suo equilibrio, una sua proporzione e una sua armonia – proprietà che rendono un artefatto non solo vantaggioso ma *kalón*, bello. Lo stesso accade per una persona virtuosa; quando sceglie di agire in modo virtuoso, lo fa anche per amore della bellezza (EN, 1120a23-4), perché l'equilibrio armonioso che raggiunge è esso stesso parte di ciò che fa funzionare al meglio un'azione. Essere belli, nobili o fini è intrinseco all'essere giusti, buoni e quindi felici.

L'improvvisazione musicale illumina il concetto in modo molto chiaro: i musicisti improvvisano in gruppo con l'unico scopo di fare musica insieme, come abbiamo detto, e questo è ciò che di conseguenza li porta ad aprirsi all'imprevedibilità, alla meraviglia e alla curiosità, in un costante rispetto reciproco e in un attento ascolto.

La bellezza, in questo senso, è ciò che porta i musicisti a sentirsi bene mentre si esibiscono; non è un concetto strettamente legato a proporzioni o consonanze perfette, ma piuttosto a ciò che fa sentire qualcuno al posto giusto nel momento giusto, contento di essere lì a suonare, di condividere emozioni con gli altri nella massima libertà di espressione.

La musica ha il potere di amplificare le proprie emozioni, di esprimere pensieri in un linguaggio unico, universale, comprensibile da tutti; per questo permette a ciascuno di comunicare e identificarsi così facilmente in quelle vibrazioni sonore che penetrano fisicamente e psicologicamente. Certo, questo non significa che la musica sia sempre buona per definizione, ma creare musica insieme significa suonarla con buone intenzioni, altrimenti sarebbe impossibile esibirsi con altri senza collaborazione e interconnessione.

La bellezza si trova in ogni cosa, e l'arte è ciò che può aiutarci a riconoscerla meglio, poiché è la fonte primaria di stupore o meraviglia, disprezzo o disgusto, emozioni che in qualche modo colpiscono immediatamente la nostra per-

cezione. Coniugare un'educazione artistica con un'educazione etica porterebbe l'uomo a conoscere una dimensione pratica ed affettiva che ci appartiene e ci definisce più di quanto siamo soliti pensare.

La mia ultima proposta, quindi, sarebbe quella di insegnare l'improvvisazione come modello formale, nel suo senso etico, partendo da uno strumento musicale. A mio avviso, non è necessario che uno studente diventi un vero e proprio musicista, ma che possa sperimentare, giocare e ascoltare per sviluppare capacità percettive e creative, e inoltre per comprendere l'importanza di suonare in sintonia con una dimensione espressiva, aperta all'incontro con l'altro e alla meravigliosa imprevedibilità della vita.

Conclusioni

Ho voluto dimostrare come l'improvvisazione musicale e la saggezza pratica siano esercizi che funzionano allo stesso modo, dalla fase della loro acquisizione, attraverso processi di studio e pratica, fino alla loro applicazione, assimilata nell'atteggiamento abituale di una persona ma sempre aperta a integrare i cambiamenti. Grazie a questa analogia, oserei combinare l'aspetto etico della *phronesis* e la connotazione estetica dell'improvvisazione con l'espressione unica della "saggezza improvvisativa", concepita come la capacità di sapere cosa fare e come reagire in relazione a situazioni imprevedibili, in accordo con il proprio carattere. In particolare, ho sottolineato il ruolo trasversale dell'improvvisazione per chiarire il suo parallelismo con la saggezza etica, trovando il punto di incontro; tuttavia, il mio scopo finale è quello di mantenere il suo originario significato artistico non per escluderlo da un resoconto etico ma, al contrario, per valorizzare quest'ultimo con un'ulteriore consapevolezza dell'importanza dell'arte nell'educazione.

Ma è dunque possibile concepire l'improvvisazione come una virtù?

Ho mostrato come il medesimo processo razionale-affettivo si verifichi sia nell'esercizio della virtù della saggezza pratica che nell'improvvisazione; l'individuo sembra agire spontaneamente, ma la spontaneità può dipendere da un lungo e faticoso esercizio di ragionamento, che si aggiunge ad una continua scoperta e costruzione del proprio carattere, fino a che la *phronesis* o improvvisazione diventano parte del nostro approccio generale alla vita morale o al modo di suonare.

Essere un "saggio improvvisatore" significa sapere cosa è giusto fare in una situazione, non tenendo a portata di mano tutto lo scibile umano (cosa impossibile), ma affidandosi ad una consapevolezza che deriva da una combinazione di esperienza precedente e attenzione alle situazioni imprevedibili. La "saggezza improvvisativa" permette di percepire e anticipare ciò che accade nella continua tensione tra passato e futuro; l'improvvisatore saggio acquisisce quelle abilità o virtù che non sono semplici abitudini o riflessi

incondizionati, ma implicano la sua libertà di scegliere di metterle in pratica, in una dimensione temporale presente estesa contemporaneamente al passato e alle possibilità del futuro. Il passato dà la responsabilità e la memoria del cammino percorso, mentre il futuro dà l'orizzonte verso cui si orientano le proprie azioni, non nel futuro prossimo, ma in quella prospettiva costruttiva di ciò che una persona vorrebbe essere (De Caro, Vaccarezza e Niccoli 2018, 90).

A mio avviso, l'elemento che unifica l'improvvisazione con la *phronesis* aristotelica è proprio lo spazio temporale in cui opera l'agente, la tensione intermedia in cui una persona può liberamente "giocare". In altre parole, suggerisco che il punto in cui si incontrano è il concetto della creatività umana.

Con la parola "creatività" non si intende l'atto di trasformare idee fantasiose in realtà, ma la capacità umana di produrre qualcosa che sia allo stesso tempo nuovo e, in qualche modo, appropriato per un determinato contesto (McPherson e Limb 2013). Da un punto di vista neuroscientifico, la natura neurologica della creatività è qualcosa di misterioso e non misurabile, a causa del suo carattere inedito, imprevedibile e incontrollabile; tuttavia, i meccanismi che la fanno emergere stanno diventando sempre più al centro di molti studi, dal momento che la creatività viene rivalutata come una capacità che contraddistingue l'essere umano in quanto tale, e non una prerogativa di una sola categoria di persone (ad esempio, gli artisti).

Mi sento di sostenere questa linea di pensiero (McPherson e Limb 2013), sostenendo che la creatività è qualcosa che appartiene a tutti, che emerge nell'istante in cui, di fronte a situazioni più o meno complesse, l'individuo si affida alla sua esperienza e alla sua personalità (con un occhio a "ciò che è stato") per produrre qualcosa di nuovo ("ciò che non è ancora stato") e unico.

Ma come può la creatività essere utile a un individuo per condurre una vita virtuosa? I processi che danno forma all'atto creativo sono proprio quelli dell'improvvisazione che, come abbiamo visto, è assimilabile alla virtù della *phronesis*; l'individuo che agisce verso l'altro e verso gli eventi esterni in modo creativo, prendendo le situazioni date e incastrandole in qualcosa di piacevole, potrebbe essere considerato un individuo virtuoso, un agente sempre consapevole del passato e delle sue potenzialità ma che guarda al futuro per *giocare* nel momento presente.

Anche se non è detto che la creatività abbia luogo solo nei domini dell'arte, questi ultimi sono sempre aree caratterizzate da un'enorme creatività. «In un certo senso, gli artisti sono esperti di creatività, altamente addestrati nelle competenze necessarie per attivare stati mentali creativi. [...] Per lo sviluppo di un modello prototipico per lo studio della creatività, alcune caratteristiche del comportamento artistico sono più adatte a essere esaminate di altre» (McPherson e Limb 2013, 3). Proprio per questo, ho voluto suggerire come un'educazione artistica fornirebbe un'interessante visione dell'etica delle virtù

e del tipo di approccio all'ignoto di cui l'etica contemporanea ha così disperatamente bisogno; in primo luogo, perché mirerebbe ad una comprensione meno ingenua delle interrelazioni tra sistemi cognitivi lenti e veloci (dato che essere creativi richiede sia la riflessività che il coinvolgimento emotivo). In secondo luogo, perché la creatività emerge quando una persona comprende che la sua libertà di espressione inizia dal rispetto di quella degli altri; il singolo non è in grado di arricchire la sua esperienza da solo, lo scontro con l'alterità è necessario per la creazione di novità. Infine, ritengo che per essere veramente creativa, una persona debba sempre relazionarsi con gli altri nella loro *unicità*, essendo aperta al confronto; l'improvvisazione musicale, in questo senso, ci insegna che il primo passo per raggiungere l'armonia è l'ascolto, sia di sé stessi che dell'altro.

Bibliografia

- Campondonico A., Croce M., Vaccarezza M.S.
2018 *Etica delle virtù. Un'introduzione*, Carocci, Roma.
- Cataldi S. (2011), *Viaggio Nel Jazz. Dalle Origini Allo Swing*, Editori Riuniti, Roma.
- Ciaunica A.
2015 *Basic Forms of Pre-Reflective Self-Consciousness: A Developmental Perspective in Pre-Reflective Consciousness- Sartre And Contemporary Philosophy of Mind*, Miguens S., Preyer G., Morando C.B. (eds.), Routledge, London, 422-438.
- De Caro M., Vaccarezza M.S., Niccoli A.
2018 *Phronesis as Ethical Expertise: Naturalism of Second Nature and the Unity of Virtue*. «Journal of Value Inquiry» 52, 287-305.
- Dreyfus H.
2005 *Expertise in Real World Contexts*, «Organization Studies» 26, 779-792.
- Forlè F.
2019 *From the Embodied Self to the Embodied Person. On the Constitution of One's Own Personal Expressive Style*, «HUMANA.MENTE Journal of Philosophical Studies, Studies» 36, 100-120.
- Gallagher S.
2014 *The Narrative Alternative to Theory of Mind in Radical Enactivism: Intentionality, Phenomenology and Narrative*, Menary R. (ed.), John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 223-29.
- Gallagher S.
2011 *Narrative Competency and The Massive Hermeneutical Background in Hermeneutics and Education*, Fairfield P.(ed.), State University of New York Press, Albany, 21-38.
- Greene J.
2014 *Beyond Point-and-Shoot Morality: Why Cognitive (Neuro)Science Matters for Ethics in Ethics, An International Journal of Social, Political, and Legal Philosophy*, Driver J.L., Rosati C.S. (eds.), The University of Chicago Press, Chicago, 695-726.

- Greene J.
2003 *From Neural 'Is' To Moral 'Ought': What Are the Moral Implications of Neuroscientific Moral Psychology?*. *Nature Reviews Neuroscience* 4, 846-850.
- Greene J, Haidt J.
2002 *How (And Where) Does Moral Judgment Work?*. *Trends in Cognitive Science* Volume 6, Issue 12, 517-523.
- Hagberg G.L.
2008 *Jazz Improvisation and Ethical Interaction: A Sketch of The Connections in Art and Ethical Criticism*, Garry L. Hagberg (ed.), Blackwell Publishing, Hoboken, 259-285.
- Høffding S., Schiavio A.
2019 *Exploratory Expertise and The Dual Intentionality of Music-Making*. *Phenomenology and the Cognitive Science* 20, 811-829.
- Høffding S., Kristian M.
2015 *Framing A Phenomenological Interview: What, Why and How*, «Phenomenology and the Cognitive Sciences» 15 (4).
- Høffding S., Satne G.
2019 *Interactive Expertise in Solo and Joint Musical Performance*, «Synthese» 198, 427-445.
- Hursthouse R., Pettigrove G.
2018 *Virtue Ethics*, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Zalta E.N. (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/ethics-virtue/> (ultima consultazione: 01/03/2025).
- Kraut R. (2018), *Aristotle's Ethics*, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Zalta E.N. (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/aristotle-ethics/> (ultima consultazione: 01/03/2025).
- Krueger J.
2010 *Doing Things with Music*, «Phenomenology and the Cognitive Sciences» 10, 1-22.
- McPherson M., Limb C.
2013 *Difficulties in The Neuroscience of Creativity: Jazz Improvisation and The Scientific Method*, «Annals of the New York Academy of Sciences» 1303 (1).
- Schiavio A., Jaegher H.
2017 *Participatory Sense-Making in Joint Musical Practice in The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*, Lesaffre M., Maes P-J., Leman M. (eds.), Routledge, New York, Chapter 3.
- Schiavio A., Høffding S.
2015 *Playing Together Without Communicating? A Pre-Reflective and Enactive Account of Joint Musical Performance*, «Musicae Scientiae» 19, 366-388.
- Sparti D.
2005 *Suoni Inauditi*, Il Mulino, Bologna.
- Torrance S., Schumann F.
2018 *The Spur of The Moment: What Jazz Improvisation Tells Cognitive Science*, «AI & Society» 34, 251-268.

Vaccarezza M.S.

2012 *La Phronesis-Prudentia Fra Traditio Ed Inventio*, «Philosophical news» 5, 2.

Zahavi D.

2015 *You, Me, and We: The Sharing of Emotional Experiences*, «Journal of Consciousness Studies» 22, 1-2.

Giuseppe Romeo

Il come prima del cosa.

*Come la concettualizzazione del sentimento influenza
l'ascolto*

Abstract

Per mostrare che l'esperienza musicale non si riduce al solo giudizio estetico, ma è invece inclusa in un orizzonte più ampio, l'articolo esplorerà l'influenza che la concettualizzazione del sentimento ha sull'atteggiamento di ascolto. Ciò verrà fatto prendendo in considerazione gli ultimi studi e statistiche di ascolto al fine di comprendere l'atteggiamento dell'ascoltatore medio nei confronti della musica e di mettere in relazione queste caratteristiche con il modello esplicativo dell'emozione più diffuso oggi. Tali risultati saranno poi paragonati all'atteggiamento romantico per sottolineare come, da un diverso concetto di sentimento, possa derivare una modalità di ascolto opposta. Infine, si daranno degli accenni di prospettive alternative con lo scopo di proporre una sintesi dei due quadri presentati.

Se ci venisse chiesto in quali momenti siamo a contatto con la musica, le prime memorie che ci verrebbero in mente riguarderebbero probabilmente un karaoke improvvisato sotto la doccia, una sessione di pulizie domestiche ritmata dal proprio brano pop preferito, oppure un tragitto da casa al lavoro reso meno noioso da qualche nuovo singolo appena rilasciato. Di qualsiasi genere si tratti, oggi la musica è diventata una presenza quasi costante in gran parte delle attività quotidiane, sia private che collettive. Se invece venisse chiesto di immaginare un possibile ascoltatore del XIX secolo, le situazioni che verrebbero alla mente sarebbero radicalmente diverse. L'immagine stereotipata di un ascoltatore di quell'epoca traccia probabilmente i contorni di un individuo seduto, intensamente concentrato, magari con gli occhi chiusi al fine di separarsi da ciò che lo circonda e dedicare più attenzione possibile alle note udite. Non sono solo le condizioni materiali a cambiare, i luoghi, gli strumenti, le sonorità o la frequenza con cui era possibile ascoltare della musica. Ciò che divide le due forme di ascolto è qualcosa di diverso e per certi versi più profondo delle differenze socio-culturali del tempo. Ad essere mutato è l'atteggiamento stesso che abbiamo nei confronti della musica.

Oggi la musica è considerata principalmente come un mezzo, e questa strumentalità si declina in diverse modalità specifiche.

Il primo aspetto da definire è la relazione fra il soggetto, cioè l'individuo ascoltante, e il suo oggetto, il pezzo musicale ascoltato. Di questi due poli, il soggetto è quello che ha la prevalenza rispetto al secondo, nel senso che l'oggetto è caratterizzato dall'essere finalizzato al soggetto. Questo rapporto è gerarchico e strumentale, e ciò perché l'agente è interessato e mira alla soddisfazione di un suo bisogno.

Questa relazione tra le due parti emerge dalle ultime ricerche scientifiche sul campo. In uno studio¹, dopo una rivisitazione critica di gran parte della letteratura sul tema, sono state individuate tre categorie che definiscono i modi più comuni di utilizzo della musica da parte della popolazione, calcolate sulla base di dati ottenuti da questionari sottoposti ad un gruppo di volontari.

La prima funzione è far sviluppare una migliore consapevolezza di sé. In questo ambito sono incluse situazioni personali ed intime, dove l'individuo si concentra su di sé e sulle proprie emozioni. La musica è utilizzata anche per trovare una dimensione diversa dall'attuale, spesso difficile, dove rifugiarsi per trovare un momento di conforto. Ancora, essa si rivela uno strumento valido per rintracciare un senso esistenziale che talvolta è sentito mancare.

La seconda categoria riguarda la capacità della musica di stimolare stati d'animo. L'ascolto si declina qui come passatempo ed intrattenimento, come mezzo per rilassarsi oppure come strumento per modificare il proprio stato emotivo, al fine di suscitare emozioni diverse da quelle attuali, di mutare quelle negative in alcune più positive. Per corroborare la categorizzazione proposta in questo studio possono essere consultati i dati del report del 2023 della IFPI². In cima alla sezione delle statistiche dedicate ai momenti quotidiani in cui più spesso si ascolta musica si trovano gli spostamenti in macchina o con i mezzi pubblici, seguiti dai momenti di pausa e relax, dalle faccende domestiche e dalla navigazione online. Qui in particolar modo è facile rintracciare quella modalità strumentale di ascolto. Dato che l'attenzione, in molte di quelle situazioni, non è rivolta alla musica in sé ma all'attività in corso di svolgimento, l'ascolto non può che essere passivo e superficiale. Nelle altre circostanze l'individuo cerca una melodia al fine di stimolare in sé la risposta emotiva desiderata, quasi come fosse un farmaco che modifica il proprio stato corporeo. Questa dinamica ricorda molto la medicalizzazione del dolore, tema sviluppato da Byung-Chul Han³, cioè la riduzione degli stati emotivi ad eventi puramente materiali o fisiologici, da gestire quindi tramite farmaci e analgesici, dimenticando completamente l'orizzonte del significato.

¹ T. Schäfer, P. Sedlmeier, C. Städtler, D. Huron, *The psychological functions of music listening*, «Frontiers of Psychology», IV, art. n. 511, Aug 2013.

² IFPI (2023), *Engaging with Music*, disponibile a https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2023/12/IFPI-Engaging-With-Music-2023_full-report.pdf

³ Byung-chul Han, *Palliativgesellschaft Schmerz heute*, Msb Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft Mbh, Berlin, 2020; tr. it di S. Aglan-Buttazzi, *La società senza dolore*, Einaudi, Torino, 2021.

Infine, l'ultima categoria riguarda la funzione collettiva della musica, che include le circostanze in cui il suono facilita la socializzazione, quando permette di sentirsi parte di una specifica comunità e di riconoscersi nei valori portanti di un gruppo. Rispetto alle prime due categorie, la terza è quella che risulta meno frequente.

Sarebbe interessante notare, poi, che in questo studio alcune caratteristiche della prima categoria potrebbero essere ricondotte alla seconda, dimostrando così che quella della modulazione emotiva è oggi la funzione più comune della musica. Il fatto che le prime due descrivano contesti quotidiani che ricorrono più spesso è interessante perché quella lista rivela che la musica è un fenomeno vissuto principalmente in solitario⁴ e che riguarda primariamente la sfera privata. Si delinea un utilizzo "egocentrico" della musica, centrato sul soggetto ascoltante più che sul contenuto ascoltato.

Una seconda dimensione della modalità strumentale di ascolto riguarda la pluralità di significati che vengono associati alla musica. Tra le quattro funzioni principali della musica pop individuate da Simon Frith⁵ compaiono la costruzione di un senso di identità e la percezione del possesso del brano musicale. La possibilità che la musica offre di plasmare un'identità facente riferimento ad un intero stile di vita è un fenomeno specifico della musica pop. L'individuo vede rappresentati, negli elementi musicali, dei valori in cui si riconosce. Questo processo identificativo è facilitato da tutto un insieme di elementi extramusicali che inquadrano il fenomeno musicale in un contesto sociale molto più ampio. Il genere della musica pop è un fenomeno socio-semiotico⁶, che mescola insieme ai caratteri musicali elementi visivi e narrativi. Il brano pop, che diventa così un'entità polidimensionale, non è più analizzabile nei termini tradizionali di autonomia dell'esperienza estetica, definita dalla esclusività dei caratteri musicali e dall'esclusione di ogni elemento extramusicale. La possibilità di "possedere" un brano specifico, nel modo del cd o della propria playlist, rinforza questo senso di identità. L'individuo usa la musica come uno strumento di affermazione per rendere espliciti, nel contesto sociale, alcuni aspetti della propria personalità e del ruolo che intende impersonare, della comunità di cui si sente parte. La musica è, in tal senso, un vestito che viene indossato e che, come portare una camicia ha un significato diverso da una felpa col cappuccio, dice qualcosa su chi chi lo porta.

Un altro aspetto della questione, che deve essere definito meglio, è l'utilizzo della musica come forma di intrattenimento, che gioca un ruolo sempre più rilevante. Lo dimostrano i dati già citati della IFPI, che ha rilevato che il tempo medio di ascolto musicale è di 20,7 ore settimanali, divise fra otto generi diversi. Dal momento che il livello delle conoscenze teoriche in

⁴ T. Schäfer, *The Goals and Effects of Music Listening and Their Relationship to the Strength of Music Preference*, «PloS ONE», XI, art. n. 3, Mar 2017.

⁵ Simon Frith, *Towards an aesthetic of popular music*, in *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Ashgate 2007, Farnham, pp 257-273.

⁶ L. Spaziantè, *Sociosemiotica del pop*, Carocci, Roma, 2007, pp. 35-38.

campo musicale è in media molto basso, e date le circostanze più comuni di ascolto esposte prima, bisogna dedurre che un ascolto così diffuso non è segno di una conoscenza tecnica nel campo, e quindi di un apprezzamento delle caratteristiche specifiche di ciò che viene ascoltato, quanto invece del suo valore di svago e passatempo. Anche la varietà di generi non deriva da un genuino apprezzamento interculturale, che in ogni caso avviene spesso per stereotipi, ma più dal bisogno di costante novità, necessaria per essere distratti e divertiti. Dato questo carattere inconsapevole e leggero dell'ascolto, non si può negare che si tratti di un consumo del prodotto. Questa caratteristica si inserisce nel generale rapporto tra ascoltatore e oggetto musicale, che vede l'ultimo finalizzato al primo.

Tutti questi elementi sono accomunati dalla passività del soggetto rispetto a ciò che sta ascoltando, che è un'ulteriore declinazione della strumentalità della musica. Partendo ancora una volta dai dati IFPI, è utile rilevare in tal proposito che quasi la metà di ciò che viene ascoltato non è scelto in modo attivo, cioè che non è l'ascoltatore a scegliere cosa ascoltare, ma viene proposto dalla specifica piattaforma di ascolto o dall'ambiente in cui l'individuo si trova. Questo dato conferma i precedenti, soprattutto quelli che si riferiscono alle circostanze più comuni di ascolto. Mentre si è in auto o si fanno i lavori domestici, non è tanto importante cosa si ascolta, quanto l'aver qualcosa da ascoltare che accompagni l'attività. Siccome il contenuto del brano è inessenziale al fine di questo tipo di ascolto, il suo valore viene tralasciato. È indifferente quindi il genere che viene riprodotto, in quanto il contenuto e il suo significato passano in secondo piano. Anche la musica impegnata può essere ridotta a distrazione dal momento che è la modalità d'ascolto a determinare il modo in cui è vissuto l'oggetto musicale. Il valore dell'oggetto può emergere solo se l'atteggiamento nei suoi confronti è adeguato.

Un'altra forma di passività è quella relativa alla modulazione emotiva. Questo modo di esperire la musica implica la concezione dell'oggetto musicale come un elemento che influisce sull'organismo. Al fine di suscitare un nuovo stato d'animo, per l'individuo è sufficiente lasciare agire questa "pillola" senza la necessità di intraprendere una qualsiasi azione. Questa dinamica è quella tipica della relazione strumentale, in cui è il mezzo a dover essere utilizzato al fine di mantenere il soggetto centrato in sé.

Ricapitolando, l'atteggiamento contemporaneo più comune nei confronti della musica è di tipo "egocentrico", cioè caratterizzato dalla preminenza dell'ascoltatore rispetto a ciò che è ascoltato. L'utilizzo della musica è sempre sottoposto ad un altro obiettivo, e il più comune risulta essere la mutazione dello stato d'animo. L'oggetto musicale è consumato, nel senso che moltissimi minuti di musica sono ascoltati quotidianamente, quantità che rende impossibile un ascolto attento e presente, confermato dalle circostanze quotidiane più comuni in cui viene riprodotta della musica. Infine, rispetto all'istanza musicale il soggetto è fondamentalmente passivo, sia nel senso che non ascolta in modo attivo, sia che si aspetta di esserne influenzato senza bisogno di nessuna attività da parte sua.

Questi elementi sono in qualche modo riconducibili al modello concettuale che descrive l'emozione. I modelli oggi più diffusi sono, naturalmente, di carattere scientifico e generalmente sono divisi in tre categorie principali: le teorie psicologiche, neurologiche e cognitive. Le prime affermano che le emozioni sono generate da alcuni cambiamenti dello stato corporeo, quelle neurologiche che sia l'attività cerebrale a determinare le risposte emotive, mentre le cognitive includono nel processo della creazione dell'emozione, oltre che i processi puramente fisiologici, anche alcuni riguardanti la sfera del pensiero, consapevole o meno.

Indipendentemente da quale sia il sistema che origina le emozioni nel corpo, la tendenza generale è quella di ridurle a processi biologici, che sarebbero quindi il vero volto di ciò che è vissuto come paura, gioia, ecc. Se questo è vero, e si tiene in considerazione anche il fatto che le emozioni sono state ulteriormente decomposte in risposte ormonali, non deve stupire che l'individuo, il quale considera le proprie emozioni come risposte ad eventi esterni, utilizzi anche la musica come un "evento esterno" al fine di indurre una risposta emotiva specifica.

È un risultato inevitabile anche il porre il soggetto quale polo privilegiato. Infatti, se si considera l'emozione come una rielaborazione fisiologica degli stimoli esterni, è evidente come questi ultimi non abbiano valore di per sé, ma solo in relazione all'effetto che essi provocano. Stando così le cose, le caratteristiche specifiche dell'oggetto perdono ogni valore, e rimane solo il soggetto quale momento finale del processo.

Infine, dal momento che l'emozione è considerata l'effetto di un processo biologico, e che quindi accade indipendentemente dalla consapevolezza dell'individuo, anche la passività può essere giustificata con questo modello. Essendo un processo quasi meccanico, non richiede nessun intervento attivo da parte del soggetto.

Per dare un esempio diverso dell'influenza che la concettualizzazione dell'emozione ha sulla modalità di ascolto, si può brevemente prendere il caso, molto distante dal contesto contemporaneo in ogni senso, dell'ascolto nel diciannovesimo secolo. L'esempio filosofico paradigmatico per quanto riguarda la filosofia della musica di quell'epoca è Schopenhauer⁷, il quale definì la musica come vera metafisica. Senza riportare tutta la teoria estetica del filosofo tedesco, basti ricordare che l'arte in genere è la rappresentazione dell'idea, in senso platonico, delle cose. È la rivelazione dell'essenza di una categoria intera di oggetti, non quindi di una singola istanza, ma di ciò che accomuna tutti i singoli elementi di tale insieme. La musica è certamente una delle Arti, ma ha una peculiarità che la pone al vertice rispetto alle sue sorelle, pittura e poesia. Infatti, in quanto costituita da puri suoni, la musica non ha nulla in comune con ciò che rappresenta, cioè con l'essenza del sentimento. Se la pittura, per esempio, può rappresentare la paura grazie all'imitazione delle espressioni che la esprimono, e la poesia lo

⁷ Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, tr. it. e cura di G. Brianese, Einaudi, Torino, 2013.

fa sfruttando la funzione semantica del linguaggio, non è chiaro come dei suoni possano rappresentarla con la medesima accuratezza, loro che con la materia, i colori e le forme non hanno nulla in comune. Per risolvere la questione, il filosofo afferma che bisogna rintracciare quell'elemento comune al sentimento e alla musica, precedente alla loro determinazione nell'una e nell'altra. La musica non imita, per esempio, la paura quale fenomeno, ma attinge direttamente da quell'elemento primo che è l'origine stessa, la causa prima, della paura. Questo piano di realtà è, nella metafisica schopenhaueriana, la Volontà, che è la sostanza originaria che costituisce tutte le cose. Per fare una metafora, Beethoven non è Mozart, ma hanno indubbiamente qualcosa in comune, e per trovare ciò che li rende simili bisogna risalire al livello precedente alla differenziazione, cioè alla loro essenza, che in questo caso corrisponde al loro essere uomini. La musica quindi non attinge dall'idea, che è già una prima determinazione della Volontà, ma prende i suoi contenuti dal livello precedente, da quello stato della Volontà che deve ancora manifestarsi in una forma determinata. Si giustifica allora l'affermazione che definisce la musica come la vera metafisica, in quanto è la conoscenza diretta della Volontà, non mediata nemmeno dai concetti.

Questa proposta estetica può essere compresa appieno solo se viene specificato anche il significato che il sentimento riveste in questa teoria. Il sentimento si oppone alla conoscenza razionale come contraddittorio, cioè quale insieme dei contenuti della coscienza che non sono concettuali o astratti. La conoscenza razionale si definisce per la sua forma concettuale, mentre il sentimento è l'intuizione immediata e concreta. Volendo usare un lessico successivo per spiegare questa nozione, si potrebbe dire che il sentimento è l'immediato fenomenologico, cioè un modo in cui l'essere si rivela. Schopenhauer porta come esempi di sentimento tanto quello di piacere, quello religioso e morale, di ripugnanza e di amore, quanto il sentimento della verità geometrica, che è il sentire la correttezza di una dimostrazione, un vero e proprio percepire la verità di un teorema. Bisogna abbandonare il modo in cui si utilizza abitualmente tale parola oggi, che ha un significato che si risolve nelle sensazioni corporee, e includere in essa tutti i contenuti manifesti ed immediati della coscienza. Il sentimento viene definito anche come conoscenza concreta in virtù di questo suo essere un puro dato che appare, rivolto tanto al sentimento corporeo quanto agli oggetti stessi. La percezione di un vaso, nel lessico schopenhaueriano, si direbbe "il sentimento del vaso", che è il sentire il vaso stesso. Il sentimento quindi ha un valore gnoseologico, in quanto attesta un modo di essere della realtà, in modo però diretto ed immediato, e quindi più "vero" rispetto a quel metodo di conoscenza della realtà che si muove tramite i concetti e l'astrazione. Considerando insieme questa nozione specifica di sentimento e quella della musica, si può comprendere perché Schopenhauer considerasse l'arte musicale come la più alta forma di conoscenza, la vera metafisica.

Dare un significato così profondo alle percezioni influenza inevitabilmente il proprio comportamento. Rimanendo nel caso specifico dell'ascolto musicale, l'individuo tenderà ad essere più introspettivo, a concentrarsi di più su ciò che nel proprio intimo è suscitato dalla musica, in quanto ha un valore conoscitivo

vero e proprio. È una esplorazione del proprio sentire, che equivale ad un'indagine della realtà. Si chiuderanno allora gli occhi durante l'ascolto, per non farsi distrarre da tutto ciò che non è musica. L'audizione sarà attiva, l'individuo cercherà di cogliere tutti gli elementi che compongono il brano, di insinuarsi fra le armonie per scioglierne il profondo significato. In questi momenti, il proprio Io è lasciato da parte per poter rivolgersi totalmente verso l'oggetto musicale, vissuto come un'entità concreta da esplorare per scoprire una nuova verità, che si pone come fine dell'attività auditiva, all'inverso di come accade oggi.

Per concludere, si potrebbe chiedere se sia possibile costruire un modello che soddisfi le pretese di scientificità che sono richieste oggi e al contempo dia il giusto spazio al più profondo significato del sentimento. Per mettere in luce solo qualche aspetto problematico del primo approccio, si può far notare che nelle ricerche portate avanti utilizzando i questionari, le alternative proposte come risposte nemmeno includevano la possibilità di un ascolto musicale che fosse centrato sulla musica in sé e sull'esperienza estetica che l'accompagna. Questa "dimenticanza" può essere considerata una traccia che conferma la considerazione della musica come mezzo. D'altronde, fenomeni di questo tipo sono indubbiamente molto complessi e sono influenzati da moltissimi fattori il cui preciso riconoscimento e isolamento in laboratorio può essere impossibile, e un atto di approssimazione e astrazione è quindi spesso necessario. Un'altra forma di astrazione è ritenere che l'uomo sia un semplice elaboratore di stimoli che computa una risposta a partire da una sollecitazione. Se così fosse, non si spiegherebbe l'estrema variabilità delle risposte, emotive o comportamentali, di persone diverse rispetto allo stesso dato di partenza. Al fine di dare una spiegazione razionale della varietà delle risposte è necessario introdurre in questi modelli un elemento di attività da parte del soggetto.

Dall'altra sponda, un approccio radicalmente metafisico a questo genere di temi è oggi difficile da sostenere. Un primo ostacolo, allo stesso modo del precedente, è la complessità intrinseca di questi fenomeni, che non possono essere ridotti ad un unico tipo di variabili. Entrano in gioco fattori biologici, culturali e concettuali, e per questo una prospettiva unilaterale si rivelerà sempre insufficiente. Poi, un'altra difficoltà sta nella conciliazione della proposta schopenhaueriana, che è l'esempio preso qui in considerazione, ma potrebbe essere esteso ad ogni prospettiva analoga, con il modello scientifico di oggi, dal momento che non ci sono punti di contatto e usano concettualizzazioni e categorie per molti versi incompatibili.

Un primo passo verso una visione globale del fenomeno dell'emotività umana è stato intrapreso dai modelli cognitivi che hanno integrato nelle loro spiegazioni anche un fattore attivo di elaborazione, il quale unisce il pensiero all'emotività⁸. Queste teorie sostengono che non esistono dei veri e propri universali emotivi, ma che l'insieme delle emozioni fondamentali sia determinato da un

⁸ K. Oatley, P.N. Johnson-Laird, *Cognitive approaches to emotions*, «Trends in Cognitive Sciences», XVIII, art. n. 3, Mar 2014.

processo di costruzione collettiva e sociale, a conferma di quanto il fattore concettuale abbia influenza sulla valutazione soggettiva dell'emozione. Sartre, nella sua opera *L'essere e il nulla*⁹, nella sezione dedicata all'antropologia, analizza con grande perizia l'influenza del pensiero sul mondo emotivo, tanto da non riuscire a separare i due momenti. È anche interessante notare che Sartre è concorde con le teorie cognitive per quanto riguarda la possibilità che l'elaborazione cognitiva non sia conscia. Il grande vantaggio della prospettiva sartriana è la possibilità di analizzare il fenomeno del sentimento non come reazione fisiologica, ma al livello del loro significato. A sua volta, ogni episodio emotivo non è mai isolato, ma è sempre in relazione con la totalità della propria personalità. Data questa relazione della parte con il tutto, si salva la possibilità dell'analisi semantica del sentimento e viene conservato il profondo significato vissuto in prima persona tenendo contemporaneamente in vista il risvolto fisiologico. Un esempio proveniente da un altro campo può essere dato dagli articoli di Wieck, che presentano la nozione di ambiente attivato¹⁰, cioè di un ambiente le cui parti sono dotate di significato per il singolo, e che a loro volta sono il risultato di un'attività attivante di altri agenti. Questa nozione, fondata su quella di significato e del suo valore per l'azione, è l'applicazione pratico-operativa del modello sartriano, per quanto sia poco probabile che lo psicologo conoscesse le teorie antropologiche del filosofo francese.

Il fenomeno musicale dimostra così la sua ricchezza, che non si riduce solamente alla questione estetica, ma pervade ogni parte di questo tipo di esperienza. Questo articolo ha provato a dare uno spunto per degli approfondimenti futuri mettendo in evidenza come l'esperienza musicale non si riduca al giudizio estetico, ma cominci già dal semplice atteggiamento con cui ci si pone all'ascolto.

⁹ J.P. Sartre, *L'essere e il nulla*, tr. it. di G. del Bo, F. Fergnani, M. Lazzari (a cura di), Il Saggiatore, Milano, 2023.

¹⁰ K.E. Weick, *Enacted sensemaking in crisis situations*, «Journal of Management studies», XXV, n. 4, Jul 1988.

Leonardo Vaccari, Giovanna Michieletto

Note di Filosofia: appunti di un viaggio di consulenza filosofica in Conservatorio

Abstract

La Consulenza Filosofica è un campo di ricerca e lavoro di recente sviluppo e fioritura: un esercizio condiviso del pensiero e del linguaggio che permette di disvelare possibilità impensate, coltivare un atteggiamento critico e instaurare un processo di co-costruzione delle idee. Nell'ambito del tirocinio del Master di II livello di consulenza filosofica dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Leonardo Vaccari e Giovanna Michieletto hanno realizzato il progetto "Note di filosofia: laboratori di pratiche filosofiche o sportello di consulenza filosofica" presso il Conservatorio di Musica "A. Pedrollo" di Vicenza, portando per la prima volta questa disciplina all'interno di un istituto di Alta Formazione Musicale in Italia. Questo elaborato è un resoconto dell'esperienza vissuta insieme, che unisce alla narrazione delle attività svolte l'analisi di una serie di temi di speculazione filosofica, considerati in questo particolare contesto sperimentale: dalla fenomenologia esistenziale ai *gender studies*, dalle pratiche di cura al senso del limite, fino allo statuto concettuale della consulenza filosofica stessa.

Introduzione (L.V.)

Qual è la differenza tra cinesi (κίνησις) e prassi (πρᾶξις)? Ripercorrendo le mosse teoretiche di Franco Volpi¹, in merito all'influenza del pensiero di Aristotele in Heidegger, riconosciamo nel primo caso un movimento strumentale al raggiungimento di uno scopo estrinseco, lo spostamento da un punto d'inizio a un punto d'arrivo; nel secondo caso, un'azione autotelica, che dispiega il proprio fine intrinseco durante tutto il proprio svolgimento².

¹ Cfr. F. Volpi, *La «riabilitazione» della δύναμις e dell'ἐνέργεια in Heidegger*, in «Aquinas», vol. XXXIII, n. 1, 1990, pp. 3-28.

² Cfr. *ivi*, pp. 9-11.

È a questa seconda accezione che Heidegger riconduce l'esistenza umana³, interpretandola come «prassi originaria»⁴ e come «motilità la cui attualità consiste nell'essere possibilità»⁵.

Similmente, una πράξις, o meglio una serie di πράξεις, è stato il “viaggio” realizzato con la collega Giovanna Michieletto per gli studenti e le studentesse del Conservatorio di Musica “A. Pedrollo” di Vicenza nel progetto “Note di filosofia: laboratorio di pratiche filosofiche di gruppo e sportello di consulenza filosofica individuale”⁶: un percorso straripante di possibilità e di iniziative, in cui abbiamo portato la consulenza filosofica per la prima volta all'interno di un Conservatorio di Musica in Italia in quanto tirocinanti del Master di II livello in Consulenza Filosofica dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

Le fonti di ispirazione per orientare costantemente il nostro lavoro sono state moltissime: dal dialogo socratico di Kristof Van Rossem ai laboratori *Philosophy for Children* di Pierpaolo Casarin, dall'approccio critico-argomentativo ed ermeneutico di Donata Romizi allo studio di Petra Von Morstein, dagli insegnamenti pratici e teorici di Annalisa Rossi a tutti gli autori e le autrici che

³ Il concetto heideggeriano di riferimento è il *Dasein*, ovvero l'Esserci, la cui analitica esistenziale costituisce il fulcro dell'indagine filosofica di Martin Heidegger in *Essere e tempo*: «Questo ente, che noi stessi sempre siamo e che fra l'altro ha quella possibilità d'essere che consiste nel porre il problema [il problema del senso dell'essere, N.d.A.], lo designiamo col termine di Esserci [*Dasein*]». M. Heidegger, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 2020, p. 19 (ed. or. *Sein und Zeit, (Erste Hälfte)*, «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», 8, 1927, pp. 1-438).

⁴ Volpi, *La «riabilitazione» della δύναμις e dell'ἐνέργεια in Heidegger*, 1990, p. 10.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Gli incontri sia dei laboratori sia dello sportello hanno avuto cadenza settimanale da novembre 2023 ad aprile 2024 presso la sede del Conservatorio di Musica “A. Pedrollo” di Vicenza in Contrà San Domenico 33. I laboratori, a conduzione condivisa con Michieletto, si tenevano sempre il giovedì mattina con una durata di circa due ore; le consulenze individuali dello sportello, tenute solo da me, duravano invece circa un'ora o un'ora e mezza a incontro, in un primo periodo il venerdì mattina, poi il lunedì pomeriggio. Tutte le attività sono state a partecipazione libera. La scelta della dicitura “laboratorio di pratiche filosofiche” come sottotitolo del progetto ha voluto denotare la sperimentazione seguita nei metodi e nei contenuti della parte collettiva: da una prima fase, tra novembre e dicembre 2023, in cui abbiamo proposto laboratori con format eterogenei ma a sé stanti, al periodo tra gennaio e aprile 2024, in cui abbiamo pensato a dei cicli tematici. Questa disponibilità alla variazione non ha precluso il delinearci di una struttura comune per ogni incontro: una micro-attività “rompighiaccio”, un'attività-pretesto (la lettura condivisa di un albo illustrato o di un testo poetico o filosofico, la stesura di una mappa concettuale o di una lista di parole, un gioco di tipo socratico, un momento creativo di scrittura o espressione artistica, l'ascolto di un brano musicale, ecc.), lo spazio per la discussione vera e propria, spesso a partire da una o più domande scaturite dall'esperienza appena vissuta, e un momento di restituzione, di feedback, condiviso verbalmente o scritto su un foglio e portato a casa. Di altro genere, inferiore per durata, la traccia tipica della consulenza individuale allo sportello: a partire da una questione presentata dal consultante o dalla consultante, il colloquio prevedeva generalmente un'alternanza tra domande poste da me nel ruolo di consulente, silenzi, risposte e racconti di esperienze, momenti di riassunto e scelta della “finestra” da aprire, in modo tale che alla fine di ogni incontro si potesse ripercorrere un tragitto che andasse dalla domanda iniziale al punto finale dell'incontro, solitamente un'altra domanda da cui ripartire all'appuntamento successivo.

abbiamo affrontato nei nostri studi in filosofia, come Heidegger, Wittgenstein e Nietzsche, e ai temi per i quali sentivamo un'urgenza esistenziale, come le questioni di genere e il rapporto con l'infanzia.

Il seguente elaborato vuole tenere traccia di alcune tappe di questo viaggio, che per me in modo particolare è stato anche un *nostos* (νόστος⁷), un viaggio di ritorno, in un certo senso: si tratta di tappe concettuali, come il contenuto di alcune attività svolte insieme e il loro significato in un quadro speculativo più ampio, tappe fisiche, come i luoghi che abbiamo visitato e frequentato, ma anche tappe 'spirituali', considerando gli effetti che le pratiche filosofiche hanno provocato in noi e in chi ha preso parte al progetto. Nel raccontarle abbiamo cercato di mantenere una prospettiva fenomenologica, un'attenzione meta-riflessiva e un riguardo per le domande scaturite, prima che per le risposte, con il loro potenziale generativo di indagine, scompiglio e pensiero.

1. Musica ed esistenza (L.V.)

Durante la nostra residenza filosofica, il primo modo in cui la filosofia pratica ha incontrato la particolarità musicale, in senso ontologico più che cronologico, è stato nella sua dimensione integrale e integrata, ossia quella esistenziale. La questione è emersa con forza già durante uno dei primi laboratori grazie alle domande dei partecipanti: l'attività infatti era strutturata a partire dall'ascolto di un brano di Sonny Rollins⁸ e dalla lettura di alcuni versi di William Blake⁹, a cui è seguita la formulazione di alcuni quesiti come: "Può l'eternità essere espressa in musica?", "Un brano musicale può racchiudere una vita?".

Tralasciando il fatto che il laboratorio si sia incentrato poi su un dibattito molto acceso sulla differenza tra infinito ed eternità, significativo è l'interesse per la relazione tra musica come esperienza estetica, concettuale (e lavorativa) e le proprie vite, considerate nella loro interezza. Si fa strada in questo modo uno dei temi più cruciali e complessi affrontati dall'estetica musicale ma anche da fenomenologia e filosofia politica durante il secolo scorso, ovvero il legame tra essere-nella-musica¹⁰

⁷ Sono stato studente di pianoforte al Conservatorio di Vicenza per dodici anni.

⁸ S. Rollins, *I'm an Old Cowhand*, in *Way Out West (with bonus track)*, Original Jazz Classic, 1957. Il brano è presentato in relazione alle riflessioni di Pierre Hadot sui processi di creazione del sé in A.I. Davidson, *Gli esercizi spirituali della musica. Improvvisazione e creazione*, Mimesis, Milano 2020, p. 41.

⁹ È lo stesso Pierre Hadot che cita Blake: «Vedere un Mondo in un granello di sabbia / E un Cielo in un fiore selvatico / Tenere l'infinito nel cavo della mano / E l'Eternità in un'ora». Cfr. P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Einaudi, Torino 2005, pp. 190-191 (ed. or. *Exercices spirituels et philosophie antique*, A. Michel, Parigi 2002).

¹⁰ Cfr. E. Matassi, *Linguaggio, musica e tecnica in Günther Anders*, «MicroMega. Almanacco di filosofia», n. 5, 2002, p. 90. Essere-nella-musica è la situazione di ascolto e immersione nella musica. Per Günther Anders in particolare il riferimento è la musica classica cosiddetta "colta" occidentale, ma in questa sede si intende l'esperienza dell'ascolto musicale in senso lato, anche durante l'esecuzione.

e essere-nel-mondo¹¹, articolato dal filosofo tedesco Günther Anders. Storicamente a tale questione si associa una prospettiva che pone queste due categorie in opposizione, tra loro incommensurabili rispetto al tempo e al linguaggio, pur nella loro complementarità¹².

Come spiega Elio Matassi, commentando le *Indagini filosofiche sulle situazioni musicali*¹³ di Anders: «Il tempo musicale è un tempo, per così dire, sospeso, bloccato, ritmico, strutturato ciclicamente e che non potrà in alcun modo essere assimilato alla datità dell'essere-per-la-morte»¹⁴. Rispetto al carattere mortale e caduco dell'esistenza umana, l'esperienza musicale costituisce una via di fuga, un'elevazione nel suo attingere anche solo per un attimo all'eternità. Tale elevazione è però anche un'enclave¹⁵, un'occlusione, una netta separazione. All'interno del nostro progetto, la consulenza filosofica ha rappresentato forse un'occasione di riconfigurazione di questi presupposti, offrendo l'opportunità di un'apertura, di una messa in relazione tra musica ed esistenza, che,

¹¹ Cfr. M. Heidegger, *Essere e Tempo*, 2020, pp. 73-162. Con l'espressione essere-nel-mondo Heidegger esprime il carattere situato dell'esistenza umana e la sua modalità di abitare il mondo: l'essere umano è assegnato a un'indeterminatezza non riconducibile a categorie ontiche a priori, né deducibile da aspettative quotidiane o schemi scientifici, ma nasce e vive in una condizione situata nel tempo e nello spazio, venendo costituito da una rete di rapporti intrinseci e di vincoli pratici, etici, linguistici e cosmologici che apre alcune possibilità esistenziali e ne preclude altre.

¹² Cfr. E. Matassi, *Linguaggio, musica e tecnica in Günther Anders*, 2002, p. 90. Per il pensiero romantico, ripreso da Anders, la musica non è riducibile agli schemi generalistici del linguaggio, di cui viola i presupposti come linguaggio-comunicazione. Similmente, la musica è un'arte che può intervenire sulla qualità del tessuto del tempo, privando la morte della sua distruttività e attingendo per un attimo un'eternità che si manifesta e dilegua dentro il tempo stesso. La considerazione filosofica sul rapporto essere-nella-musica ed essere-nel-mondo fa da premessa alla più tarda distinzione tra linguaggio del superlativo, quello della musica classica, e linguaggio del comparativo, quello asettico della pubblicità in cui la società capitalistica è immersa e a cui siamo rimessi in ogni aspetto della nostra esistenza in un mondo post-moderno. Il primo diventa una alternativa qualitativamente superiore e salvifica rispetto alla decadenza del secondo. Cfr. G. Anders, *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, vol. I, L. Dallapiccola (trad. it.), Bollati Boringhieri, Torino 2003 (ed. or. *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, Band I, C.H. Beck, München 1956); Id., *L'uomo è antiquato. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, vol. II, M.A. Mori (trad. it.), Bollati Boringhieri, Torino 2003 (ed. or. *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, Band II, C.H. Beck, München 1980).

¹³ G. Anders, *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen*, in *Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente*, R. Ellensohn (a cura di), C.H. Beck, München 2017.

¹⁴ E. Matassi, *Linguaggio, musica e tecnica in Günther Anders*, 2002, p. 90. Il concetto di essere-per-la-morte è approfondito dal filosofo Heidegger, di cui Anders fu allievo e studioso critico, nel capitolo primo della seconda sezione di *Essere e Tempo*, in particolare nei paragrafi 50-53, e vuole esprimere la condizione intrinsecamente mortale dell'esistenza. L'essere mortali è costitutivo dell'uomo non in senso biologistico, ma esistenziale; è una condizione che ci apre possibilità future e fa tutt'uno con la vita. Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, 2020, pp. 299-319.

¹⁵ *Ibidem*.

con un'immagine topologica, potremmo considerare un "doppio movimento"¹⁶ filosofico: passare dalla *musikalische Situation* all'esistente ordinario e viceversa dall'esperienza quotidiana alla specificità del *ludus musicae*, costituendo un circolo virtuoso di risignificazione reciproca. In altri termini, esplicitare quanto l'esperienza ordinaria possa dirci rispetto all'esecuzione o l'ascolto della musica e quanto l'esperienza musicale possa aiutare a comprendere a sua volta alcuni problemi dell'esistenza.

A tal proposito, degno di nota è stato il laboratorio dedicato ai "superpoteri", un esempio di interazione tra partitura musicale e realtà: dopo aver stilato insieme una lista di indicazioni di agogica musicale (Allegro, Vivace, Giocoso, Lento, Grave ecc.), abbiamo richiesto ai partecipanti di sceglierne uno e di immaginare di farne una proprio caratteristica, anche soprannaturale, con cui poter modificare il reale a proprio piacimento. Ad esempio l'aggettivo «scorrevole», scelto dal pianista jazz Federico¹⁷, è stato approfondito nel suo significato in ambito esecutivo, come scorrevolezza tra pensiero e mani allo strumento. Trasferito nel quotidiano, il termine ha acquisito nuove sfumature semantiche, venendo inteso dapprima in senso "attivo", come il sapersi muovere agilmente tra situazioni diverse di propria sponte, poi in senso "passivo", come il riuscire a preservare una certa distanza dalle cose.

Si è delineata così un'attitudine, della scorrevolezza o fluidità, che ha il vantaggio di non lasciarsi influenzare troppo dalle circostanze esterne, preservando una sorta di autonomia personale, ma che presenta allo stesso tempo il rischio di incedere in un distacco, senza mai un vero attrito che la possa scalfire. «Probabilmente non esiste una scorrevolezza senza conseguenze», dichiara lo stesso Federico alla fine della discussione. È stato certamente un esercizio di fantasia, uno sforzo cognitivo che abbiamo cercato di cogliere nel suo potenziale conoscitivo ed ermeneutico, oltre che ludico: da un lato arricchire una singola indicazione agogica con una varietà impensata di significato, da poter applicare non solo al contesto della prassi musicale ma anche a quello esistenziale, dall'altro sfruttare una semplice prescrizione esecutiva per riflettere su aspetti comportamentali ed etici più complessi.

A più riprese ho esperito altre dinamiche di questo tipo anche nello sportello di consulenza filosofica individuale. Riporto il caso del percorso realizzato insieme al consultante Antonio, clarinettista: il tema di fondo è stato il disagio, sotto svariati aspetti. Anche in questo caso quello che abbiamo cercato di fare è, più che un singolo movimento filosofico, una serie di spostamenti tra diversi livelli di pensiero ed esperienza, descrivendo una specie di fenomenologia del disagio: da

¹⁶ Il rimando è a una nota figura filosofica kierkegaardiana, anche se molto distante da questo contesto: il doppio movimento della fede, ovvero della rassegnazione e della fede autentica, descritto da S. Kierkegaard in *Timore e tremore*, Rizzoli, Milano 1972 (ed. or. S. Kierkegaard, *Frygt og Bævenz*, C.A. Reitzel, Copenhagen 1843).

¹⁷ Federico, come tutti gli altri nomi propri dei consultanti e delle consultanti citati in questo elaborato, è un nome di fantasia per tutelare la privacy degli studenti e delle studentesse del Conservatorio che hanno preso parte al progetto.

quello sperimentato durante alcune prove di musica d'insieme a quello incontrato di fronte a una partitura di musica contemporanea, rievocato durante un esercizio di lettura di un testo filosofico¹⁸, e quello provato talvolta nei momenti felici, come un tarlo nell'orecchio che gli ricorda la sua condizione privilegiata. Proprio questo lavoro costantemente a cavallo tra concettuale ed esperienziale ha introdotto una nuova tipologia di disagio: quello vissuto e attraversato durante la consulenza stessa, da cui però far fiorire una pratica di cura di sé¹⁹.

2. Questioni di genere (L.V.)

Dei molteplici esempi che hanno testimoniato la circolarità tra esperienza musicale ed esistenziale ordinaria descritta in precedenza, uno dei più emblematici ha riguardato le questioni di genere, affrontate durante il mese di marzo 2024. La decisione di dedicare un intero mese delle attività laboratoriali a questo tema è stata presa di comune accordo da me e Michieletto sulla base dell'interesse condiviso per questo campo di ricerca e anche dopo le vicende dell'omicidio di Giulia Cecchettin²⁰ il 27 novembre 2023, che hanno scosso l'opinione pubblica e parimenti toccato profondamente la nostra sensibilità individuale.

Nel primo incontro abbiamo agito “a carte scoperte”, perché volevamo capire cosa sapessero i partecipanti di questo ambito e come si posizionassero a riguardo, avviando il laboratorio con una mappa concettuale alla lavagna che raccogliesse tutte le parole da associare all'espressione “questioni di genere”. Ne è emerso un quadro variegato e sentito, dalla differenza salariale alla piramide della misoginia, dal linguaggio all'educazione, dalla sigla LGBTQIA+²¹ al femminismo. Tuttavia il lavoro si è concentrato proprio sul termine “genere”, indagando in particolare la differenza semantica rispetto a “sesso” e soffermandosi sulla domanda: “Cosa sono il maschile e il femminile?”, sorta dalla comunità di ricerca.

¹⁸ Il frammento *Del leggere e scrivere da Così parlò Zarathustra* di Nietzsche. Cfr. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 2018, pp. 40-41 (ed. or. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, KSA 4, Fritsch, Leipzig 1883-1885). Le parole che usa Antonio in merito alla lettura di Nietzsche, equiparata a quella di un brano di musica contemporanea, sono state: «Mi sento in un campo aperto e provo disagio perché non capisco cosa voglia dire l'autore».

¹⁹ La cura di cui si fa menzione è da intendersi non in senso terapeutico, ma in quanto strategia di cura di sé nell'orizzonte filosofico foucaultiano: una serie di pratiche di conoscenza di sé declinata primariamente come mosse di tipo fenomenologico. Cfr. P.A. Rovatti, *La filosofia può curare?*, Raffaello Cortina, Milano 2006, pp. 63-69.

²⁰ Cfr. AdnKronos, *Giulia Cecchettin, omicidio “crudele e premeditato”: chiuse le indagini, Turetta rischia l'ergastolo*, GMC S.A.P.A. di G.P. Marra, Roma 16/05/2024, <https://www.adnkronos.com/cronaca/giulia-cecchettin-omicidio-chiuse-indagini-filippo-turetta_2x-wOnk0n1lMo53zlmZC2Sk> (ultima consultazione 25/05/2024).

²¹ Acronimo usato per indicare l'insieme delle minoranze sessuali, ovvero persone non aderenti allo standard binario cis e eterosessuale. Cfr. Enciclopedia Treccani, *LGBT*, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/lgbt/>> (ultima consultazione 30/05/2024).

Tale questione si è mostrata in tutta la sua complessità, con il sostare incerto del discorso sulla relazione tra determinazione del genere e influsso culturale e sul ruolo della biologia moderna rispetto ai concetti di maschile e femminile. Si è trattato di un'incursione in un ambito molto vasto ed è stato presto chiaro come non fossero sufficienti gli strumenti euristici a disposizione per pervenire a un sapere definitivo: fortunatamente non è questo il compito della consulenza filosofica e il disagio e l'inquietudine provocati dal confronto con questo limite sono stati da noi colti come un'opportunità per introdurre un'altra domanda, all'inizio del secondo incontro, che portasse a calare la questione della differenza tra maschile e femminile all'interno della musica e facesse in modo che ciascuno potesse fare riferimento al proprio vissuto di musicista.

La domanda che abbiamo posto al gruppo di ricerca è stata: "Come suonaresti se fossi del sesso (biologico) opposto?". L'attività prevedeva di prendersi qualche minuto per rispondere per iscritto alla richiesta di questa sorta di esperimento mentale su un foglio da tenere per sé. Durante la fase di discussione, a seguito di un breve scambio sulle difficoltà incontrate nell'esercizio, sono state raccolte alcune impressioni sulle diversità di esperienze tra musicisti e musiciste nella performance musicale con pubblico. Marta, cornista, introduce il tema dello sguardo: «Mi sentirei più libera mentre suono se non avessi tutti gli occhi puntati su di me in quanto donna», a cui seguono considerazioni del gruppo su cosa fare di fronte a questo disagio: impedire la visione del o della *performer* con tendaggi e separé come nelle cosiddette audizioni "cieche"²² anche nei concerti oppure, al contrario, non rinunciare alla presentificazione dei corpi come parte essenziale di uno spettacolo musicale e investire nell'educazione del pubblico, ovvero nell'educazione, se possibile, del suo sguardo?

All'interno di questo dilemma, si inserisce l'intervento di Federico, che rovescia il punto di vista: la differenza di esperienza dello sguardo non risiede a suo avviso in un problema del pubblico, bensì nel modo di rapportarsi a esso dell'artista. Non conterebbe perciò il suo sesso o genere, ma il suo carattere. Ma da cosa dipende il carattere di una persona? La formazione del carattere non è intrecciata con le questioni di genere?

La discussione poi è proseguita nell'incontro successivo e nell'appuntamento finale del ciclo, improntato sul commento filosofico a un corto animato²³, ma è stato interessante notare come già al termine di questo laboratorio le convinzioni della comunità di ricerca fossero turbate: stavamo ancora parlando di sesso o abbiamo sempre parlato di genere, anche durante lo svolgimento dell'esercizio? Qual è il legame tra natura e cultura nella formazione del carattere? Esistono il maschile e il femminile? Da una tematica generale e ramificata come le questioni

²² Si tratta di audizioni in cui non si riconosce il genere del candidato o della candidata per via di un oggetto che ne copre la visione alla commissione giudicante. Cfr. C. Goldin, C. Rouse, *Orchestrating Impartiality: The Impact of Blind Auditions on Female Musicians*, National Bureau of Economic Research, Cambridge (MA) 1997.

²³ K. Lester, *Purl*, Pixar Animation Studios, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=B6uuIHpFkuo&ab_channel=Pixar> (ultima consultazione 26/05/2024).

di genere, che tange molti ambiti dell'esistenza, quali cultura, natura, società, sessualità, ecc., ci siamo addentrati in una situazione particolare, quella musicale, per interrogarci sulla differenza tra maschile e femminile e poi fare ritorno in un certo senso all'esistenziale, con una consapevolezza diversa. L'evento musicale considerato nella sua dimensione interpersonale e performativa, ma anche psicologica, è divenuto un dispositivo concettuale ed emotivo attraverso cui considerare e scuotere l'esistente ordinario, fino a metterlo in discussione integralmente: una relazione, un movimento filosofico che non vuole obnubilare la specificità della musica rispetto all'esistente extra musicale, chiamato appunto ordinario, ma dischiuderne i confini ricollocandola nel "mondo della vita"²⁴.

3. Cura e libertà (L.V.)

Da approfondimenti come quello sulle questioni di genere e da vicende come quella di Antonio siamo entrati in contatto con nuove prospettive, stimoli e idee riguardo alla didattica e agli ambienti di lavoro del mondo dello spettacolo, ma anche con ostacoli, difficoltà e aspetti dolorosi.

È stato anche il caso di Elisabetta, chitarrista. Giunta allo sportello con una questione precisa, visibilmente scossa dopo una lezione, mi dice: «Non riesco a esprimere le emozioni quando suono.», dopo che le è stato fatto notare per l'ennesima volta dai docenti di prassi esecutiva. Analizziamo in particolare due parole: "emozioni" ed "esprimere". «Ti capita in altre situazioni di sperimentare questo tipo di sensazione?», le chiedo. Scandagliando altri possibili contesti e attingendo al suo vissuto, quello che è divenuto chiaro è il ruolo della paura come forza paralizzante: nello specifico, la paura di provare emozioni di cui non si ha il controllo e che possono far male. Tornando alla situazione musicale, la paura diviene quella di suonare nel modo che ritiene giusto, perché il suo "giusto" potrebbe non coincidere con il "giusto" del suo maestro di strumento e questa preoccupazione impedisce al portato emotivo associato alla sua interpretazione della musica di venire fuori. Con Elisabetta non abbiamo avuto altri incontri, ma già con questo primo tentativo di risposta abbiamo raggiunto un livello del discorso particolarmente profondo e, auspicabilmente, autentico. Ma qual è il ruolo che la consulenza filosofica può avere in uno scenario di questo tipo? Può assolvere una funzione di cura? In che modo? Domande di tale portata scuotono la figura del consulente filosofico o della consulente filosofica *in toto*, chiamando in causa tanto le norme deontologiche quanto la sua ragion d'essere.

Per provare a rispondere e per ricercare delle coordinate comportamentali, la lezione di Pier Aldo Rovatti è senz'altro preziosa: la consulenza filosofica risulta essere impattata da aspettative sociali che relegano il/la consulente a ennesimo

²⁴ Cfr. E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 2015, pp.131-204 (ed. or. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, in *Husserliana*, VI, Nijhoff, Den Haag 1954).

funzionario della cultura terapeutica, il/la consultante a soggetto malato da guarire e questo insieme di pratiche a surrogato della psicoterapia²⁵. Come consulenti occorre perciò effettuare una contromanovra che permetta di ricavarci uno spazio di distanza da sé, ovvero un gesto di libertà con cui poter trasformare sé stessi, scollandoci da immagini precostituite, e incontrare l'altro, al di fuori dalla bolla della propria soggettività²⁶.

Nel caso particolare del nostro progetto, ai processi di medicalizzazione che investono il mondo del *counselling* si sono sommati quelli di aziendalizzazione del Conservatorio, come delle altre università²⁷, per cui la formazione di giovani musicisti è spesso incentrata prevalentemente sulla costruzione della loro carriera individuale o sulla reiterazione acritica di una ritualità, per quanto culturalmente alta ed esteticamente valida. Con uno sguardo divergente tra la decostruzione della soggettività e la costruzione di una collettività, si può intravedere nella nostra esperienza di consulenza filosofica un'ulteriore pratica di libertà collettivamente intesa: nel "doppio movimento" filosofico tra musica ed esistenza sopra descritto c'è l'eco di una premura, o meglio di una cura, nel riconoscere l'altro come essere umano, prima che musicista e prima che studente o studentessa, in un ambiente che talvolta li considera solo come tali, con l'apertura di possibilità esistenziali, tanto positive quanto spaesanti, che questo comporta. Alcune parole di Heidegger potrebbero illuminare questo sforzo: «Ciò che l'uomo è, ovvero, nel linguaggio tradizionale della metafisica, l'«essenza» dell'uomo, riposa nella sua e-sistenza»²⁸.

4. Sguardi (G.M.)

Mentre sfoglio gli appunti di questo viaggio di consulenza filosofica in Conservatorio, spuntano dal mio quaderno alcuni foglietti. Contengono delle domande, scritte con pennarelli di vari colori, in diverse grafie e in spazi diversi del foglio: alcune sono perfettamente al centro, altre in alto allineate a sinistra; alcuni foglietti sono stati usati in orizzontale, altri in verticale. Provo a riportarmi indietro nel tempo e cerco di ricordare chi ha annotato ognuna di quelle domande, immagino quali pensieri e quali sensazioni abbiano vissuto mentre scrivevano.

- Come cambia il nostro rapporto con il passato?
- Cosa ci spinge a pensare?
- Di cosa adori parlare senza fermarti?
- Che cos'è (per te) l'amore?

²⁵ Cfr. P.A. Rovatti, *La filosofia può curare*, 2006, pp. 19-40.

²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 78-79.

²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 50-51.

²⁸ M. Heidegger, *Lettera sull'umanismo*, Adelphi, Milano 2021, p. 48 (ed. or *Über den Humanismus*, Klostermann, Frankfurt am Main 1946).

- Bisogna avere coraggio per esitare?
- Che cosa vuol significare “voler bene” a qualcuno / qualcosa?
- Cosa rende un’amicizia la migliore?

Sono i quesiti autentici da cui è iniziato un preciso laboratorio filosofico, in cui il gruppo si è frammentato in “coppie di dialogo”: queste hanno tentato di rispondere socraticamente²⁹ in tempi ristretti, prima di scambiarsi le domande e formare nuove coppie. Il proprio punto interrogativo si arricchiva così di punti di vista di volta in volta diversi e si apriva a interpretazioni nuove, per poi essere ceduto nell’atto di accogliere il punto interrogativo altrui, solitamente non meno difficile e sfidante.

Se c’è qualcosa che ha unito l’esperienza di queste pratiche filosofiche è sicuramente la domanda, o meglio, quel punto interrogativo che spesso prendeva il posto di alcuni punti, trasformando una fine in un nuovo inizio, giacché «la fine della filosofia è momentaneamente e sempre anche il suo inizio»³⁰. Un altro elemento centrale è stato il loro essere pratiche, prima e a fondamento del loro essere filosofiche. Troppo spesso la filosofia si è amputata nell’abbracciare quello che Adriana Cavarero definisce «l’ideale platonico di un *logos* insonoro, parlato dalla silenziosa voce dell’anima e costituito da puri significati che sono contemplabili con l’occhio della mente»³¹. L’esperienza di dialogo filosofico ha stretto il *logos* alla sua componente linguistica e sonora³², spesso dimenticata, o sottaciuta, inserendo il ragionamento critico nell’esperienza vitale di soggettività che si incontra nello spazio intersoggettivo. Il pensiero fattosi parola sonora ha preso spazio, è circolato tra diverse soggettività, si è messo in dubbio e si è arricchito. La vocalità del pensiero è corpo fisico che, assieme alla voce, ascolta, sente, si muove, guarda l’altro, guarda sé stesso.

Proprio sull’attività del guardare vorrei ora soffermarmi, per evidenziare alcune riflessioni che sono emerse durante queste esperienze di filosofia di gruppo. Come evidenziato precedentemente da Vaccari, è stata discussa la relazione tra le questioni di genere e lo sguardo, il quale, quando rivolto al femminile in quanto corpo, può essere fastidioso, invadente, invalidante. Inoltre, gli esempi delle e dei partecipanti rispetto al loro sentire e vivere il contatto visivo sono stati più ampi rispetto alle questioni di genere, evidenziando in diverse situazioni

²⁹ L’esercizio è stato modellato sulla base delle lezioni e degli esercizi socratici di Kristof Van Rossem. Cfr. K. Van Rossem, *How to lead a Socratic Dialogue*, in *Understanding the Other and Oneself*, D. Staude, E. Ruschmann (a cura di), Cambridge Scholars Publishing, 2018, pp. 62-88.

³⁰ P. Von Morstein, *Wittgenstein e i metodi filosofici come terapie*, «Phronesis. Semestrale di filosofia, consulenza e pratiche filosofiche», VI, 11, 2008, p. 25. <https://www.phronesis-cf.com/wp-content/uploads/2014/03/ph_11_VI_08.pdf> (ultima consultazione 31/05/2024).

³¹ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Castelvevchi, Roma 2022, p. 68.

³² Ivi, p. 70: «l’altro aspetto è quello per cui il *logos* coincide con la lingua, ossia con i nomi sonori che implicano le idee e ne dipendono. in certo senso, il pensare e il parlare sono dunque due componenti del *logos*, collocate in relazione gerarchica».

sociali la presenza di sguardi determinanti, a volte giudicanti, fino a diventare, in alcune esperienze di vita, dei veri e propri ostacoli alla propria libertà d'essere.

Da queste riflessioni è scaturita l'esperienza della "maschera": i/le partecipanti si sono trovati concordi nel dire che in determinati contesti sentono di indossare una maschera, agendo caratteristiche caratteriali diverse da quelle riconosciute come proprie, per paura del giudizio altrui, per poter essere parte di un gruppo, a volte per educazione. Fruttuoso per l'emergere di queste considerazioni è stato l'ultimo incontro del ciclo dedicato alle questioni di genere, condotto a partire dalla visione di un corto animato della Pixar intitolato *Purl*³³. La protagonista del corto è Purl, un gomitolo di lana che viene assunta nella grande impresa dei "Bros". Purl sembra essere un pesce fuor d'acqua rispetto al contesto sociale dell'azienda e diventa immediatamente oggetto di derisione. Le occhiate dei colleghi colpiscono Purl che si rende consapevole di sé in un modo nuovo e diverso, in questo caso negativo. La protagonista inizia a guardarsi attraverso gli occhi degli altri e, per essere accettata, trasforma il proprio modo di essere, come se indossasse una maschera: questo tratto è reso in maniera esplicita dal fatto che Purl, gomitolo di lana rosa, si cuce addosso un abito nero da uomo modificando la sua apparenza e la sua postura. Grazie a questo nuovo *habitus* lo sguardo dei colleghi cambia e accresce l'autostima della protagonista, che si dimostra gioiosa ed entusiasta di poter entrare a far parte di quel gruppo.

Un partecipante alla pratica si è fortemente rivisto nella dinamica vissuta da Purl e nel dialogo ha raccontato il suo vissuto adolescenziale, a tratti molto difficile e doloroso, a causa del quale diceva: «Oggi ho deciso di indossare una maschera». Ma qual è il confine tra il proprio io e la maschera che si riconosce di porvi sopra? La discussione si è mossa su questo confine, individuando alcune variabili come la durata del tempo in cui si "indossa" la maschera, l'emotività che questa scatuisce e il ruolo del gruppo. «Occorre farsi una domanda: chi sono io e cosa voglio essere – asseriva un partecipante – per poter discernere tra me stesso e la maschera». Rimane sempre il dubbio, evidenziato da un altro partecipante, che questa distinzione sia illusoria e che mascherarci sia parte di noi a tutti gli effetti, essendo un modo di essere proprio che si ha in determinati contesti sociali e/o in relazione ad alcuni sguardi. Tant'è che il termine "persona" proviene dal latino *persōna*: corpo, maschera teatrale. Come una maschera teatrale, il darsi della persona è plasmato, e talvolta modificato, dalla relazionalità che la asserisce intrinsecamente.

In uno degli ultimi laboratori svolto a Parco Querini³⁴, il tema è ritornato lateralmente. Eravamo in una situazione di piccoli gruppi variabili: in ognuno di essi si discuteva intorno a una domanda diversa, e i/le partecipanti potevano spostarsi in un diverso gruppo di discussione ogni qual volta lo desideravano. Nelle fasi finali dell'incontro, un partecipante si è soffermato sulla riflessione di come cambiasse la sua postura dialogica al variare delle persone, non per l'apporto che esse davano con i loro interventi, ma per il fatto stesso che fossero lì presenti.

³³ K. Lester, *Purl*, <https://www.youtube.com/watch?v=B6uuIHpFkuo&ab_channel=Pixar> (ultima consultazione 04/08/ 2024).

³⁴ Un giardino cittadino a Vicenza, distante pochi minuti a piedi dal Conservatorio.

5. Silenzi (G.M.)

Sul concetto di silenzio sono state dedicate due pratiche all'interno del percorso "Note di Filosofia": uno in presenza presso il Conservatorio e uno online, sempre con musiciste e musicisti. L'idea di trattare questo concetto ci è arrivata da Annalisa Rossi, consulente filosofica e tutor per il Master COFIL. La stessa aveva condotto per il nostro gruppo di corsisti un laboratorio filosofico in stile socratico sul tema del silenzio, il cui schema abbiamo deciso di ricalcare. La richiesta iniziale è stata duplice: a una parte del gruppo è stato chiesto di formulare una definizione di silenzio e a un'altra di individuare un preciso episodio di silenzio proveniente dal proprio vissuto. Si è poi proceduto con una pratica filosofica tesa alla problematizzazione delle definizioni, fino all'implosione delle stesse. Questo tipo di pratica ha messo alla prova quanto sostenuto dalla consulente filosofica Luciana Regina: «la filosofia in genere comincia semplificando e prosegue complicando»³⁵.

Anche nella nostra esperienza abbiamo visto come si possa iniziare da una parola comune, con un significato apparentemente ovvio e scontato, per interrogare i presupposti impliciti che determinano il modo di vedere e di esperire dei/delle partecipanti. I contrasti emergono quasi immediatamente, quando la parola rimbalza tra il piano concettuale e il piano esperienziale aprendo il ventaglio di significati fino al punto in cui «sembra impossibile districare un senso ancora utilizzabile»³⁶. Inoltre, è stato interessante vedere come, seppure lo stimolo e lo schema fossero i medesimi, i percorsi di dialogo si sono mossi in modo originale, plasmati dalle voci uniche delle e dei partecipanti.

Nel laboratorio in presenza, gli studenti e le studentesse hanno cercato di definire negativamente il silenzio come assenza di suoni. Immediatamente è sorta tra loro l'evidenza dell'impossibilità di una assenza totale dei suoni, fino al caso limite della camera anecoica, nella quale, in assenza di rumori ambientali, una persona in ascolto riusciva a udire nitidamente il proprio corpo vitale (il battito cardiaco, il respiro, ecc.). Dal silenzio assoluto ci si è mossi a quello parziale, anche se in alcuni sorgeva un dubbio: «Non so se esista più il silenzio». La parzialità del silenzio è stata interpretata in modi diversi e originali: parzialità come "minimo suono" o parzialità rispetto alla soggettività agente, il fare silenzio di una persona, ad esempio per ascoltarne un'altra, anche in condizione di rumore di fondo.

È stato interessante notare come nel laboratorio condotto online le partecipanti hanno preso le mosse da una concezione molto diversa, trovandosi concordi nel definire il silenzio come una «presenza», «un momento di tranquillità che ti riempie, ti contagia nella sua totalità». Nel corso dell'incontro l'iniziale univocità della definizione è stata messa in discussione da alcuni esempi radicalmente diversi: un silenzio definito dalle partecipanti «assordan-

³⁵ L. Regina, *Consulenza filosofica: un fare che è pensare*, Unicopli, Milano 2006, p. 43.

³⁶ *Ibidem*

te», come accade durante uno stato di ansia, una delusione d'amore, un funerale. Nonostante lo stimolo di partenza fosse stato il medesimo e ristretto a una sola parola, i dialoghi che ne sono scaturiti sono stati nettamente diversi, modellati dalle voci delle persone che hanno partecipato e generati dalle proprie eterogenee e particolari esperienze.

Anche l'interruzione della parola è silenzio. Un silenzio che rompe, evidenziando una crepa del dialogo, una zona di incertezza, di dubbio³⁷. Molto spesso durante le pratiche di dialogo filosofico si sono manifestati dei lunghi silenzi. Silenzi molto densi, di una densità vitale in cui la parola retrocedeva, lasciando spazio a quello che non riusciva a dire. Quando si rivolge all'attività filosofica, Wittgenstein la descrive come un lavoro di delimitazione del pensabile dall'interno, cioè attraverso il linguaggio che è espressione del pensiero, per riuscire a mostrare l'impensabile, o almeno l'indicibile³⁸. Calza bene l'ossimoro «parlare il silenzio» di cui scrive Raimon Panikkar :

parlare il silenzio – lasciando che il silenzio irrompa nella parola, permettendo che esploda nel discorso – semplicemente parlando. Ogni parola autentica è tale poiché nasce dal silenzio; ma c'è di più, è una parola autentica proprio perché essa è (parlato) silenzio.³⁹

Dall'altro lato, come ricorda Stanley Rosen, la forza dirompente del silenzio come limite della parola risiede nel linguaggio stesso: «senza il linguaggio il silenzio sarebbe invisibile, non sarebbe nulla»⁴⁰. Lasciando per ora da parte questa questione gerarchica e speculativa, rimane il fatto che abitare il silenzio del dialogo non è una cosa facile, occorre esercizio e familiarità con il gruppo.

Mi viene in mente un episodio: era arrivata una nuova partecipante, Silvia, studentessa di pianoforte classico. Silvia si è inserita nel gruppo a ciclo di laboratori già iniziato e la sua postura nel gruppo era inizialmente differente, dato il suo ingresso posticipato. In particolare, i silenzi del gruppo la mettevano a disagio. Sembrava avvertire con fastidio quella mancanza di parola, non cogliendo la densità di cui facevano esperienza gli altri e le altre partecipanti. Ansia, disagio e senso del ridicolo sono definite da Marianella Scavi come le

³⁷ Sul valore del pensiero come interruzione nella consulenza filosofica si veda: A. Rossi, *Filosofia e interruzione*, in *Il diritto alla filosofia. Quale filosofia per il terzo millennio?*, L. Candiotti, F. Gambetti (a cura di), Diogene Multimedia, Bologna 2016, pp. 109-115.

³⁸ Cfr. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1989, p. 57: «4.114 Essa [la filosofia] deve delimitare il pensabile e, con ciò, l'impensabile. Essa deve delimitare l'impensabile dall'interno attraverso il pensabile. 4.115 Essa significherà l'indicibile rappresentando chiaramente il dicibile».

³⁹ R. Panikkar, *The silence of the world: non-dualistic polarities*, «Cross Currents», XXIV, 2-3, 1974, p. 156.

⁴⁰ S. Rosen, *Nililism: A philosophical Essay*, Yale University Press, New Haven 1969, pp. 200-201. Per approfondimento si veda Baldini M. (a cura di), *Le dimensioni del silenzio nella poesia, nella filosofia, nella musica, nella linguistica, nella psicanalisi, nella pedagogia, nella mistica*, Città Nuova, Roma 1989, pp. 36-48.

«emozioni relative alle sensazioni di ‘insensatezza’»⁴¹, le quali ci avvertono di essere prossimi ai limiti della propria cornice di senso, segnalando l'avvicinamento a un terreno nuovo e potenzialmente ostile e/o pericoloso. Segnali di tale portata emotivo sono dei preziosi indizi di prossimità a una zona di confine alla quale ha condotto il dialogo. Nella prossimità del limite delle proprie premesse implicite accade che una forza emotiva ci informi istintivamente sulla pericolosità di quella direzione, trascinandoci indietro.⁴² L'ansia ci avverte di una possibile insensatezza. Detto altrimenti, l'emotività ci informa di un contenuto irrazionale. Emozione e razionalità si stringono, si implicano a vicenda nella porosità di quel muro di confine tra ragione e sentimento che è stato eretto dalla storia della filosofia.

Credo fortemente che nella pratica della consulenza filosofica le emozioni di confine possano trovare una risignificazione. L'ansia, che avverte sulla possibile insensatezza e irrazionalità e che spinge la persona a (ri)fuggire dentro la cornice del conosciuto, può essere colta con un significato e un valore diverso. Nel contesto di una loro risignificazione, queste emozioni relative alle sensazioni di “insensatezza” segnalano il manifestarsi di un limite tra prospettive e chiavi di lettura del mondo differenti e diventano il segnale di un terreno nuovo, da esplorare e osservare con sguardo fenomenologico. Nelle situazioni di interfaccia tra visioni radicalmente differenti e nell'apertura delle aporie delle contraddizioni può avvenire un movimento simile a un salto:

Questo salto è un'esperienza che emotivamente si esprime in un senso di sconcerato e disagio e analiticamente in un senso di paradossalità che poi, al punto di arrivo, diventa senso di scoperta, di riconoscimento, di stupore, di ri-radicalamento.⁴³

6. Luoghi (G.M.)

Delle tante dimensioni del silenzio, di cui alcune accennate in precedenza, ve n'è stata un'altra che è stata cercata negli ultimi incontri di pratiche filosofiche. Favoriti dal bel tempo, il mese di aprile è stato infatti dedicato alle passeggiate filosofiche. Il primo di questi incontri ha avuto inizio proprio in silenzio. Abbiamo chiesto ai/alle partecipanti di non parlare durante la prima parte di passeggiata per far emergere dentro di sé una domanda da condividere successivamente con il gruppo. Arrivati presso Parco Querini abbiamo formato un cerchio e chiesto come era stato vissuto questo silenzio imposto. È stato interessante notare risposte differenti e persino opposte: da un lato c'è chi ha

⁴¹ M. Sclavi, *Arte di ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte*, Pearson, Milano 2022, p. 27.

⁴² Cfr. *Ibidem*: «Questa ansia possiamo interpretarla come un avvertimento che muoversi in quella direzione è pericoloso e/o inutile e/o ridicolo. ‘Ci renderemmo solo ridicoli.’ Per placare l'ansia ci affrettiamo a cercarle una giustificazione [...]. Adesso siamo più tranquilli, quel comportamento che ci provoca ansia era davvero insensato, irrazionale.»

⁴³ Ivi, p. 69.

goduto della tranquillità interiore di muoversi senza parola, un momento che è stato occasione per guardarsi dentro introspektivamente; da un altro lato c'è chi non ha potuto che osservare cosa accadeva fuori di sé, ascoltando con maggiore attenzione i rumori della città, dai lavori pubblici al brusio del chiacchiericcio; e infine, c'è anche chi ha sofferto silenziosamente lo sguardo delle persone che sentiva posarsi addosso con pesantezza, forse rafforzato dal proprio giudizio negativo verso di sé.

La volontà da parte mia e di Vaccari di sperimentare delle pratiche all'aperto e di iniziare proprio con un momento di cammino senza parola è stata mossa dalla ricerca dell'interruzione, per spezzare l'abitudine ormai consolidata di iniziare i laboratori dentro un'aula, seduti e attraverso l'uso della parola parlata o scritta. La seconda pratica al parco ha visto anche un'altra novità capace di smuovere le abitudini, ovvero la partecipazione di altre persone: due giovani praticanti di filosofia che organizzano le "Pratiche Filosofiche in Strada" a Venezia e a Padova⁴⁴ – che ringraziamo per la loro preziosa e generosa presenza nel dialogo – e un cantante alla prima esperienza nel gruppo di ricerca.

Delle varie interruzioni sperimentate, quella spaziale è stata forse la più interessante e inaspettata per me, forse per la leggerezza con la quale l'avevo pensata nella sua progettazione iniziale. Nel nostro piccolo, far uscire le pratiche filosofiche dalle aule del Conservatorio ha avuto il forte valore simbolico di portare negli spazi pubblici la discussione filosofica che troppo spesso è rinchiusa dentro le mura accademiche. Un movimento di riappropriazione della filosofia e del pensiero pensante di luoghi condivisi e aperti allo sguardo collettivo, alla luce di quella forza determinante che può avere lo sguardo, di cui accennato precedentemente. Fare filosofia al parco è stata anche occasione per un pensare a contatto con l'ambiente naturale e cittadino: un incrocio a dir poco arricchente. Il brusio di fondo del termosifone dell'aula del Conservatorio è stato sostituito dal rumore delle galline e dei galli che popolano Parco Querini assieme al suono di altre persone che passeggiavano o di bambini che giocavano o ancora di operai che lavoravano. Un pensare che si è intrecciato con la relazionalità dell'essere umano nell'ambiente che vive, fatto di altre creature animali e vegetali. Non a caso proprio durante queste occasioni è stata discussa la domanda: "Cosa differenzia l'essere umano dagli animali?". Inoltre, potremmo dire che sono divenuti spazi per le pratiche filosofiche anche quelli che ordinariamente potremmo considerare nonluoghi⁴⁵: come il parcheggio in cui abbiamo svolto il "rompighiaccio" iniziale prima delle camminate filosofiche o la sala d'attesa prima della portineria.

⁴⁴ L'iniziativa è curata da Eugeniu Pinzaru per l'area veneziana e da Elia Brooks per quella padovana, sul modello dei principi e delle lezioni di Luigi Vero Tarca. Cfr. R. Madera, L.V. Tarca, *La filosofia come stile di vita. Introduzione alle pratiche filosofiche*, Mondadori, Milano 2003.

⁴⁵ Cfr. M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 2009, p. 96 (ed. or. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris 1992).

Valutando anche Internet un nonluogo⁴⁶, si può affermare che la nostra esperienza filosofica abbia invaso anche quel tipo speciale di spazio, considerando i due laboratori online a cui hanno partecipato esclusivamente alcuni musicisti⁴⁷, non iscritti al Conservatorio di Vicenza ma molto interessati al progetto tanto da contattarci e portarci a sperimentare *in itinere* questa modalità inizialmente non prevista.

Conclusione (G.M.)

Il viaggio errante che assieme a Vaccari ho percorso presso il Conservatorio di Vicenza è stato un ventaglio di possibilità di messa a prova della consulenza filosofica, studiata e sperimentata nei corsi del Master COFIL dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Un'esperienza nel suo complesso sfidante e trasformativa caratterizzata da un pensiero in movimento che nel suo cammino intersoggettivo ha attraversato strade dritte e battute, ha incontrato sentieri interrotti, si è perso in labirinti dalle fitte siepi, si è incontrato nelle voci plurali, si è messo in dubbio, e, a volte, è tornato indietro per guardarsi meglio. Alla luce della proclamata assenza di obiettivi estrinseci alla consulenza filosofica, che io e Vaccari abbiamo convintamente abbracciato, questo cammino autotelico ha avuto, forse, il paradossale esito di «giungere là dove già siamo»⁴⁸.

Un sentito ringraziamento a chi ha reso possibile questo viaggio: il Maestro Stefano Lorenzetti, Direttore del Conservatorio di Vicenza "A. Pedrollo", il Professore Gian Luigi Paltrinieri, Direttore del Master COFIL e le Dottoresse Annalisa Rossi ed Eleonora Viola, rispettivamente coordinatrice didattica e tutor del Master veneziano. Grazie infinite agli studenti e alle studentesse che hanno scelto di partecipare, diventando fulcro vitale di questa esperienza filosofica.

Vorrei concludere proprio con le parole che le persone che hanno partecipato ci hanno lasciato al termine delle pratiche. Nella seconda parte del progetto, infatti, abbiamo iniziato a fare una richiesta al termine dei laboratori: scrivere una parola su un foglio condiviso che faccia riferimento alla propria esperienza di dialogo, tralasciando i temi trattati e concentrandosi sulle proprie sensazioni. Il mosaico di vocaboli che si è creato rende giustizia della complessità delle pratiche vissute. Le soggettività prese in un movimento di scontro e incontro tra loro ed esposte alla tensione delle domande della e del consulente hanno saputo cogliere sé stesse in modi sempre nuovi e inaspettati, nello spazio di una propria e risvegliata autenticità. Le parole che abbiamo

⁴⁶ Cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, 2003, p. 211 (ed. or. *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 1999).

⁴⁷ Tra gli ospiti in connessione virtuale ci sono stati un'oboista dell'Accademia della Scala di Milano, una pianista in collegamento da Vienna, una violinista dal Conservatorio di Brescia e un pianista amatoriale di Vicenza.

⁴⁸ M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1990, p. 28.

raccolto sono: confidente, parte integrante, confidenza, coinvolgimento, stimolato, esposto, condivisione, scompiglio, turbinio, dubbi, scomodo, stuzzicato, dubbio, soddisfatta, interdetto, pensieroso, cura, apprendimento, disagio, confuso, libero.

Bibliografia

- Achenbach G.B.
2009 *La consulenza filosofica: la filosofia come opportunità di vita*, Feltrinelli, Milano.
- Anders G.
2003 *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, Band I, C.H. Beck, München 1956; *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, vol. I, L. Dallapiccola (trad. it.), Bollati Boringhieri, Torino.
- Anders G.
2003 *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, Band II, C.H. Beck, München 1980; *L'uomo è antiquato. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, vol. II, M.A. Mori (trad. it.), Bollati Boringhieri, Torino.
- Anders G.
2017 *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen*, in *Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente*, R. Ellensohn (a cura di), C.H. Beck, München.
- Augé M.
2009 *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992; D. Roland, C. Milani (trad. it.) *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano.
- Baldini M. (a cura di)
1989 *Le dimensioni del silenzio nella poesia, nella filosofia, nella musica, nella linguistica, nella psicanalisi, nella pedagogia, nella mistica*, Città Nuova Editrice, Roma.
- Bolter J.D., Grusin R.
2003 *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 1999; A. Marinelli (a cura di), *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati.
- Casarin P.
2021 *Philosophy for Children: tempi e spazi in divenire*, in *Philosophy for Children/Community e pratiche di filosofia*, P. Casarin, S. Bevilacqua (a cura di), Mimesis Edizioni, Milano-Udine), pp. 33-58.
- Cavarero A.
2022 *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Castelvecchi, Roma.
- Davidson A.I.
2020 *Gli esercizi spirituali della musica. Improvvisazione e creazione*, L. Cremonesi (a cura di), Mimesis Edizioni, Milano-Udine.

- Goldin C., Rouse C.
1997 *Orchestrating Impartiality: The Impact of Blind Auditions on Female Musicians*, National Bureau of Economic Research, Cambridge (MA).
- Hadot P.
2005 *Le sage et le monde*, in *Exercices spirituels et philosophie antique*, A. I. Davidson, Albin Michel (a cura di), Parigi 2002; A. I. Davidson (a cura di), *Il saggio e il mondo*, in *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Einaudi, Torino.
- Heidegger M.
1990 *Unterwegs zur Sprache* (1950-1959), Klostermann, Frankfurt am Main 2018; *In cammino verso il linguaggio*, A. Caracciolo (a cura di), Mursia, Milano.
- Heidegger M.
2020 *Sein und Zeit* (1927), Niemeyer, Tübingen 1977; F. Volpi (a cura di), *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano.
- Heidegger M.
2021 *Über den Humanismus* (1946), Klostermann, Frankfurt am Main 2000; F. Volpi (a cura di), *Lettera sull'umanismo*, Adelphi, Milano.
- Husserl E.
2015 *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, in *Husserliana*, VI, Nijhoff, Den Haag 1954; E. Filippini (trad. it.), *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano.
- Kierkegaard S.
1972 *Frygt og Bævenz*, 1843; C. Fabro (a cura di), *Timore e tremore*, Rizzoli, Milano.
- Kohan W.O.
2006 *Infanzia e filosofia*, C. Chiapperini (a cura di), Morlacchi Editore, Perugia.
- Madera R., Tarca L.V.
2003 *La filosofia come stile di vita. Introduzione alle pratiche filosofiche*, Bruno Mondadori, Milano.
- Matassi E.
2002 *Linguaggio, musica e tecnica in Günther Anders*, in «MicroMega. Almanacco di filosofia», n. 5, 2002, pp. 85-96.
- Nietzsche F.
2018 *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, KSA 4, 1883-1885; M. Montinari (a cura di), *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano.
- Panikkar R.
1974 *The silence of the world: non-dualistic polarities*, in «Cross Currents», vol. XXIV, nn. 2-3, summer-fall 1974.
- Regina L.
2006 *Consulenza filosofica: un fare che è pensare*, Edizioni Unicopli, Milano.

- Romizi D.
2025 *What makes a consultancy 'philosophical'? And what makes it 'good'?* in «HASER. Revista Internacional de Filosofía Aplicada», n. 16, 2025, pp. 45-78.
- Rosen S.
1969 *Nilibilism: A philosophical Essay*, Yale University Press, New Haven (CT).
- Rossi A.
2016 *Filosofia e interruzione*, in *Il diritto alla filosofia. Quale filosofia per il terzo millennio?*, L. Candiotto, F. Gambetti (a cura di), Diogene Multimedia, Bologna, pp. 109-115.
- Rovatti P.A.
2006 *La filosofia può curare?*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Sclavi M.
2022 *Arte di ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte*, Pearson Italia, Milano-Torino.
- Van Rossem K.
2018 *How to lead a Socratic Dialogue*, in *Understanding the Other and Oneself*, D. Staude, E. Ruschmann (a cura di), Cambridge Scholars Publishing, pp. 62-88.
- Volpi F.
1990 *La «riabilitazione» della δύναμις e dell'ἐνέργεια in Heidegger*, in «Aquinas», vol. XXXIII, n. 1.

Brani musicali

- Rollins S., *I'm an Old Cowhand*, in *Way Out West (with bonus track)*, Original Jazz Classic, 1957.

Sitografia

- AdnKronos, *Giulia Cecchettin, omicidio "crudele e premeditato": chiuse le indagini, Turretta rischia l'ergastolo*, GMC S.A.P.A. di G.P. Marra, Roma 16/05/2024, <https://www.adnkronos.com/cronaca/giulia-cecchettin-omicidio-chiuse-indagini-filippoturetta_2xwOnk0n1lMo53zlmZC2Sk> (ultima consultazione 16/09/2024).
- Casarin P., *Il laboratorio Philosophy for children*, R. Zordan (a cura di), Rizzoli Education S.p.A., <<https://www.rizzolieducation.it/ss1/opere-zordan/aggiornamenti-e-contributi/nuove-metologie-didattiche/>> (ultima consultazione 16/09/2024).
- Lester K., *Purl*, Pixar Animation Studios, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=B6uuIHpFkuo&ab_channel=Pixar> (ultima consultazione 16/09/2024).
- Treccani. Enciclopedia Online, *LGBT*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.P.A., <<https://www.treccani.it/enciclopedia/lgbt/>> (ultima consultazione 16/09/2024).
- Von Morstein P., *Wittgenstein e i metodi filosofici come terapie*, in «Phronesis. Semestrale di filosofia, consulenza e pratiche filosofiche», Anno VI, numero 11, Ottobre 2008, p. 25. <https://www.phronesis-cf.com/wp-content/uploads/2014/03/ph_11_VI_08.pdf> (ultima consultazione 16/09/2024).

Trame e visioni

Marianna Vidale

«ICH WEIß ES NICHT», *trasfigurazione di una donna*

Premessa

In questo breve saggio vorrei esporre un'ipotesi, una personale lettura su un tema a me caro, un incrociarsi di convinzioni su cui non posso rinunciare ad esprimermi.

Tuttavia, con le mie parole non intendo intraprendere un'analisi tecnica – seppure mi riferirò per tutto il tempo alla protagonista dell'opera di Alban Berg, *Lulu*, – poiché le mie riflessioni sono di carattere puramente intuitivo-sentimentale e sono conseguenza della necessità recondita di esprimere compatimento per un soggetto che ho deciso di assumere come paradigma di donna; a questa figura vorrei infatti donare solidarietà, poiché ella è stata – a mio avviso – fin troppo giudicata e malcompresa.

Lo ammetto, pur rinunciando ad evadere da una tradizionale visione dicotomica su *Lulu*, è vero anche che con questo scritto mi spingo forse a raggiungere l'estremo meno indagato.

Dunque non verrò meno al mio assunto: suscitare una naturale accettazione, esigere un'amorevole accoglienza, restituire a Lulu una completa dignità.

PROLOGO

EIN TIERBÄNDIGER UN DOMATORE

Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften,
zu locken, zu verführen, zu vergiften –
und zu morden – ohne daß es einer spürt.
(*Lulu am Kinn krausend*)

Mein süßes Tier, sei ja nur nicht geziert!
Du hast kein Recht, uns durch Miaun und
Pfauchen
die Urgestalt des Weibes zu vestauchen.

Creata per diffondere sventura,
per sedurre, adescare, avvelenare...
e per uccidere senza dare nell'occhio.
(*a Lulu, accarezzandole il mento*)

Non tante smorfie, bestiolina mia!
Tu non hai il diritto di storcere, sbuffando e
miagolando,
La forma primigenia della femmina.¹

¹ Il domatore presenta Lulu al pubblico nel *Prologo*. A. Berg, *Lulu*, 27-33, <https://opera-guide.ch/en/operas/lulu/libretto/de/> (ultima consultazione: 04/12/2024).

Proiezione, Rarefazione, Identità

La tensione ambigua e la travolgente sensualità² che si odorano sin dall'inizio dell'opera ci introducono ad un gioco grottesco di luci e ombre, vincolandoci ad un atteggiamento riflessivo, che inesorabilmente ci accompagna in un'atmosfera tanto straniante quanto atrocemente familiare³.

Nel Prologo il domatore ci presenta Lulu, il personaggio protagonista. Una creatura presentata come una bestia infida, una *femme fatale*, una spietata mangiauomini, un angelo della distruzione⁴. Oppure... ella è una fantasia, un desiderio, un oggetto cosciente⁵ (*Weib*⁶). La sua sola presenza sgomenta gli uomini al punto tale da diventare il loro specchio, o meglio, il riflesso delle loro idealizzazioni perverse.

Le proiezioni degli uomini che la circondano non sono altro che paure, ossessioni e bisogni, che vengono espressi per mezzo di lei. Questa donna non esiste, se non sulla scena, se non recitando, se non performando al meglio nei ruoli che le vengono implicitamente ed esplicitamente assegnati. Viene chiamata Lulu, ma anche *Nelly*, oppure *Eva*... o ancora con nomignoli ridicoli: *Mignon*, *Schätzchen*, *Kleines Vögelchen*,⁷ ...

² «[...] Berg wrote in a letter of 1907: Wedekind – the really new direction – the emphasis on the sensual in modern works... at least we have come to the realization that sensuality is not a weakness [...], only through a fundamental insight into the “depths of mankind” (shouldn't it rather be called “the heights of mankind”?) can one arrive at a real idea of the human psyche.» M. Ewans, *The character of Berg's Lulu*, 2019, p. 3, https://www.academia.edu/41528525/The_character_of_Bergs_Lulu (ultima consultazione: 08/12/2023).

³ Nel corso di questo scritto il linguaggio potrebbe risultare inusuale, tanto da poter essere percepito come una landa inaccessibile; per altri invece risuonerà intimo e specifico, una nota palude. Sarebbe sciocco, da parte mia, negare parte della matrice del mio ragionamento e del mio sentire: il mio personale vissuto.

⁴ Dr Schön: «Du Kreatur, die mich durch den Straßenkot zum Martertode schleift! Du Würangel!» *Lulu*, atto II.

⁵ «There is no suggestion of love for Lulu as a person, for her mind or her feelings [...]; she is simply objectified»; «Lulu is conscious of her status and capable of real emotion. [...] Lulu recognizes that she is treated and used as no more than an animal.» Ewans 2019, p.6 e p. 10.

⁶ Lulu: «Er kennt mich gar nicht. Was bin ich ihm? Er nennt mich Schätzchen und kleines Vögelchen. Ich bin ihm nichts als Weib und nichts als Weib/Non mi conosce proprio. Cosa sono per lui?! Mi chiama il suo tesorino, il suo uccellino. Per lui non sono che moglie, nient'altro che moglie.» *Lulu*, atto I.

^{La} condizione di moglie rende automaticamente Lulu un oggetto (“oggetto cosciente”), prigioniera della realtà coniugale. Nell'opera di Berg sono infatti messi sullo stesso piano (e interpretati nella medesima tonalità) il matrimonio e la prostituzione; secondo questa particolare concezione, entrambe le situazioni sono emblema di schiavitù per una donna: esse determinano un parallelismo in cui, in ambo i casi, viene negato l'esercizio di libera volontà. «Weitere Analysen zeigen, wie der Ton *c* in Berg Musik symbolisch sowohl für die Ehe als auch die Prostitution [...] steht.» K. Knaus, Review of S.J. Dos Santos *Narratives of Identity in Alban Berg's Lulu*, in «Die Musikforschung» 69/1, Kassel 2016, p. 79.

⁷ «Nei due drammi di Wedekind quest'ambivalenza di Lulu si riflette nei molteplici nomi che gli uomini le attribuiscono e che le conferiscono differenti identità esteriori,

Al di là del mio anteposto intento (di quell'*esigere un'amorevole accoglienza*), chi è il soggetto scelto per quest'opera? O dovremmo forse domandarci, perché, ancor prima di animarsi dal libretto, esso è costituito da così tante entità? O meglio ancora. Quali sono queste entità? Qui di strade se ne possono intraprendere. Il personaggio è stato generato da un'eterna ambivalenza, che è il ventre enigmatico e inaccessibile di miti e artefatti.

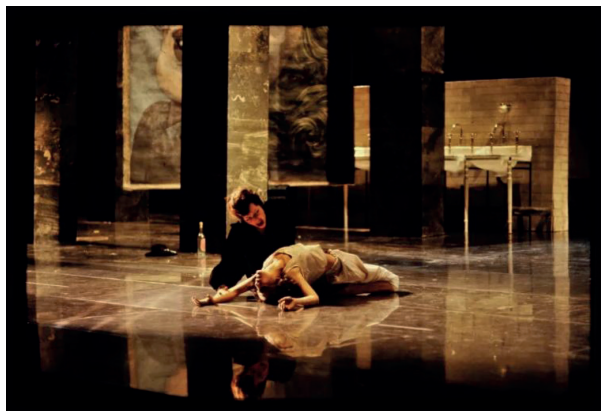


Fig. 1. A. Berg, *Lulu* (Boulez/Chéreau, Paris 1979)

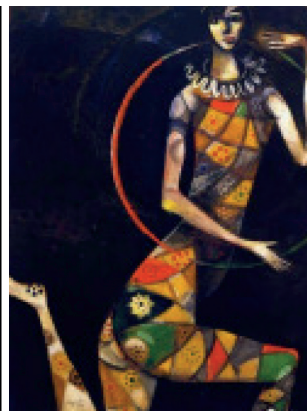


Fig. 2. M. Chagall, *L'acrobate* (1914)

Oltre ai profondi significati e alle sfaccettature intrinseche, in verità si raccolgono allusioni già a partire dal nome: “Lulu”. Un sinonimo di “prostituta”, nella Francia di fine Ottocento, una denominazione ricorrente nelle fiabe tedesche, una *danzatrice clown* nella pantomima di Félicien Champsaur⁸ (che Wedekind conosceva molto bene) e, sempre addentrandoci nell'universo del Circo, il nome d'arte con cui si esibiva il celebre acrobata italiano Nino Farini⁹. Sofferamoci su quest'allegoria. In seguito alla tournée con il Circo Herzog (1888), Wedekind aveva accolto dentro di sé la figura dell'acrobata come “rappresentazione plastico-allegorica di una saggezza di vita”. Sull'unica punta di equilibrio ci sta chi riesce a scavarsi dentro, non facendosi scalfire, saltando tra un filo e l'altro e volteggiando in aria, così da trovare un'ironica armonia nell'eccentrica esibizione contraffatta che è la vita. Al medesimo campo semantico appartiene anche il domatore del prologo, il quale, con quelle velenose insinuazioni nel tratteggiare

rendendo ancora più inaccessibile il suo vero essere.» G. Seminara, *Alban Berg, L'Epos*, Palermo 2012, p. 448.

⁸ «A Parigi Wedekind aveva assistito [alla pantomima] nel 1891, presso il Nouveau Cirque di Rue Saint Antoine», G. Seminara, *Alban Berg*, p. 449.

⁹ «[...] il famoso acrobata italiano Nino Farini si esibiva con il nome di “mademoiselle Lulu”.» *Ibidem*.

Lulu, ci riconduce ad una “donna originaria” («*Die Urgestalt des Weibes*»). Venenose, sì, perché a Lulu nella gabbia è addossata l’identità di serpente. A questo punto, non è difficile delineare un’analogia tra il nome *Eva*¹⁰ e la donna in cui è riposta la colpa del peccato originale secondo la tradizione biblica.

Inoltre, in molti ritengono che *Nelly* sia il diminutivo di Elena, con un chiaro collegamento alla bellissima Elena di Sparta, per cui Troia venne distrutta. Per di più vi è anche un solido intreccio alla Pandora di Esiodo – ovviamente considerando che il libretto di Lulu si fonda anche sulla tragedia *Die Büchse der Pandora* (1904) di Wedekind – la quale è responsabile di aver versato sull’umanità mali e sciagure; tuttavia, qui la faccenda si complica. Pandora infatti non è associata soltanto al suo ruolo malefico, ma fluttua tra due opposti: da una parte una donna che condanna il mondo, dall’altra, tenendo conto di altre versioni, la donna che lo salva e lo inonda di fortuna e bellezza.

Lulu è salvatrice o devastatrice?

Ritorna dunque l’ambiguità.

Mignon è un’eco del *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe (1795-1796), di una giovane ingenua, morta prematuramente, emblematica nel suo mistero e nel suo candore. E Goethe risuona anche in *Erdgeist*¹¹ – opera fondamentale per la stesura di Lulu – poiché “Lo Spirito della Terra” ha in sé i poteri contrapposti di “forza dinamica”¹² e di “terribilità demoniaca”¹³, gli stessi invocati da Faust.

Ancora. Lulu è creatrice o sterminatrice?

LULU

Beug’ den Kopf zurück!
(*Sie küsst ihn mit Bedacht*)

ALWA

Wenn deine beiden großen Kinderaugen
nicht wären, müßte ich dich für die
abgefeimteste Dirne halten, die je einen
Mann ins Verderben gestürzt.

LULU

(*aufgeräumt*)
Wollte Gott, ich wäre das!
(*Vergräbt ihre Hände in sein Haar*)

Piega indietro la testa!
(*lo bacia con meditata intensità*)

Se non fosse per i tuoi grandi occhi di
bambina, dovrei giudicarti la più scaltrita
donna che abbia mai portato un uomo
alla rovina.

(*di buon umore*)
Magari lo fossi davvero!
(*Affonda le mani nei capelli di lui*)¹⁴

¹⁰ Il secondo marito di Lulu, il pittore Schwarz, la chiama *Eva*.

¹¹ Opera di Frank Wedekind, pubblicata nel 1895.

¹² Dalla *Prefazione* di F. Fortini, in *J.W. Goethe, Faust*, a cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 1976, p. 1064, cit. in G. Seminara, *Berg*, p. 447.

¹³ Ivi.

¹⁴ Berg, *Lulu*, atto II.

Queste sono le fondamenta letterarie su cui si erige il personaggio. Poi, con queste premesse, ci si deve affidare alla Musica, che edifica il tendone, mettendo in scena quest'identità malleabile.

Il 7 agosto del 1930 Berg scriveva in una lettera a Schönberg¹⁵:

[...] il completamento del testo va di pari passo con la composizione. [...] Ancor più perché cerco di farlo corrispondere con le forme musicali (grandi e piccole) senza distruggere il linguaggio idiomatico di Wedekind. [Il libretto] si applica alle proporzioni musicali come a quelle drammatiche.

Berg indossa le vesti di un regista teatrale¹⁶ e, la maggior parte delle volte, rappresenta Lulu secondo un metodo allopatico (questo sia in termini descrittivi sia interpretativi¹⁷). Per mezzo di uno straniamento indotto siamo portati ad identificarci emotivamente e psicologicamente con la protagonista; dunque, quanto più la narrazione s'infittisce, s'intensifica e diviene equivoca, tanto più lo sfondo sonoro si presenta distaccato, spaesante, frammentato, rispecchiando proprio la percezione dissociata di Lulu¹⁸ rispetto ai fatti.

Ebbene, non ci resta che provare ad accedere ad un universo che si costituisce di punti di vista sparsi e di sentimenti contrastanti. Quest'inesauribile tentativo di avvicinamento è inevitabile. Non abbiamo scelta, siamo coinvolti per forza.

Quanto più ci allontaniamo (metaforicamente) da Lulu, tanto più tentiamo in realtà di empatizzare con lei e di comprenderla, cerchiamo di raccogliere le diverse prospettive e di vederci chiaro, senza però mai riuscirci.

D'altra parte anche la drammaturgia si presenta "frantumata e disarmonica"¹⁹. Wedekind è magistrale nel trascinarci in questo scenario espressionistico-circense, in cui, tra dialoghi privi di logica e scene sconnesse²⁰, ci si tramuta in spettatori di un post-realismo²¹ esasperato. Per di più, ancora una volta, ci viene perpetrato un mutuo fraintendimento, conseguenza di un "contraffatto monologo" e di una "disindividualizzazione della lingua"²², che conduce ad un'ineso-

¹⁵ G. Seminara, *Berg*, p. 465.

¹⁶ «[...] The music was to be so formed that at each moment it would fulfill its duty of serving the action. [...] The function of a composer is to solve the problems of an ideal stage director.» M. Ewans, *The character of Berg's Lulu*, p. 16.

¹⁷ «The musico-dramatic method informs how Berg makes us perceive the character of Lulu.» *Ibidem*.

¹⁸ Quasi con eleganza mozartiana, ci mostra una Lulu distaccata, facendoci percepire chiaramente la distanza emotiva tra lei e la morte del primo marito (*Short Canzonetta*, atto I).

¹⁹ G. Seminara, *Berg*, p. 446.

²⁰ «Da una squinternata sequenza di eventi, che avrebbe potuto essere benissimo l'invenzione di una fantasia da romanzo d'appendice, dinanzi all'occhio perspicace si viene a costruire un mondo di prospettive, di umori e di sconvolgimenti. [...] Tutto fantomatico e tenuto in un linguaggio che ha il tono volutamente convenzionale dei dialoghi di romanzi ammuffiti...» pp.16-18. K. Kraus, *Il vaso di Pandora*, cit. in G. Seminara, p. 452.

²¹ Dalla lezione di Grabbe, Büchner e Lenz.

²² F. Masini, *Introduzione*, in F. Wedekind, *I drammi satanici*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1991, pp. 11-37:24.

rabile, bensì cruciale, Incomunicabilità. In questa nebbia, la società è una farsa polimorfa, deviata, incompresa, incomprensibile.

Simmetrie, Condanna, Innocenza

LULU

<p>Wenn sich die Menschen um meinetwillen umgebracht haben, so setzt das meinen Wert nicht herab. Du hast so gut gewußt, weswegen du mich zur Frau nahmst, wie ich gewußt habe, weswegen ich dich zum Mann nahm.</p>	<p>Se degli uomini si sono uccisi per me, questo non diminuisce certo il mio valore. Quando mi hai preso in moglie, sapevi bene perché lo facevi, così come io sapevo perché prendevo te per marito.</p>
<p>Du hattest deine besten Freunde mit mir betrogen, du konntest nicht gut auch noch dich selber mit mir betrügen. Wenn du mir deinen Lebensabend zum Opfer bringst, so hast du meine ganze Jugend dafür gehabt.</p>	<p>Avevi ingannato con me i tuoi più cari amici; non ti era facile ingannare anche te stesso. Se tu mi sacrifichi la tua vecchiaia, è anche vero che hai avuto in compenso tutta la mia giovinezza.</p>
<p>– Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat. Und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin.</p>	<p>– Io non ho mai voluto che il mondo mi credesse qualcosa di diverso da quello che mi ha considerato. E nessuno al mondo mi ha mai considerato altro da quello che sono.²³</p>

Come fosse una spettatrice, Lulu testimonia il deterioramento della sua stessa psiche, abbandonando sé stessa, volendosi però riappropriare al contempo di ciò che invece mai l’ha davvero abbandonata: la sua anima, la sua interiore purezza. Sì, “Purezza”; probabilmente, considerati la trama e gli orrori, ai lettori farà storcere il naso questo sostantivo, o meglio questo concetto – come lo intendiamo? – posto in relazione a Lulu, ad una trasfigurata Lulu, che, dormiente e muta, non riesce a comunicare con la sua ancora integra Essenza. In quel suo stato obnubilato – anzi, in quei suoi stati obnubilati –, ciò che Ella è davvero e ciò che è il Mondo non conta più, perché è piuttosto ciò che accade ad essere determinante. Ma se vi fosse questo dialogo – che è taciuto sino alla fine –, quello tra il suo nucleo immacolato e i suoi Corpi Di Dolore, dunque quello tra la sua Essenza e le maschere, tra l’infanzia e la maturità, la sua purezza emergerebbe. Lulu è pura, così come lo è il Mondo. Lulu è malata, così come lo è

²³ *Lied der Lulu*, atto II, 491-539.

il Mondo. Un approccio dicotomico, il mio, che è inevitabile dal momento che Lulu stessa non ha le facoltà mentali per costruire ponti di senso tra due terre estranee ed estreme, come fossero ormai isole irrecuperabilmente lontane.

In fondo, ella ha sempre ricercato con tutta sé stessa, quel nucleo originario, e, anzi, ribadisce di conoscerlo bene: con l'ingenuità di una bambina e la rabbia di un'adulta, nella "sua canzone" (*Lied der Lulu*) afferma di vederlo chiaramente. In questo pezzo Lulu difende la propria personalità. Ammette senza esitazione il suo essere "terribile". Comprende la propria oggettificazione e gli imprescindibili personaggi che deve incarnare ("Io non ho mai voluto che il mondo mi credesse qualcosa di diverso da quello che mi ha considerato. E nessuno al mondo mi ha mai considerato altro che quello che sono"²⁴). Allo stesso tempo però, non è consapevole dell'esistenza di un "copione", in cui è incastrata, men che meno sa che il suddetto potrebbe essere riscritto. Lulu non si azzarda ad improvvisare, a vivere in modo autentico, poiché non crede che il corso della sua performance possa mutare realmente. E nemmeno lo desidera. Ella non concepisce una via di fuga – o meglio, di collegamento – e così perpetua le sue recite. La donna non è altro che quel che è per il Mondo, e lo dice lei stessa, e questo non ha importanza. Di un'impetuosa e viva Innocenza²⁵ non resta che un passaggio straziatamente invalicabile. Lulu non contempla uno scioglimento da certi meccanismi, non ci riesce. Inconsapevolmente porta avanti il suo obiettivo: non soccombere; e, come l'acrobata, fa del proprio meglio per restare in un apparente equilibrio (e pare riuscirci, nella prima parte della storia...). Dopotutto, di chi si può realmente fidare, se il dialogo interiore è spezzato e le relazioni che intreccia sono fittizie? Che strumenti ha per rendersi conscia e autonoma?

Viste le crudeli circostanze, a questo punto possiamo recriminare a Lulu soltanto la sua stessa debolezza; quel mancato slancio, quel non-reagire che le ha impedito di incontrare la sua naturale Purezza.

Se ci sbilanciamo verso quest'ultima interpretazione, forse ci potremmo sentire angosciati dalla scelta (comune) di creare una specularità tra i tre mariti di Lulu e i tre uomini con cui a Londra si prostituisce²⁶ – per di più utilizzando i medesimi interpreti e uguali temi musicali – come se la sua morte fosse un risultato ineluttabile – è proprio il Dottor Schön (ucciso da Lulu) ad indossare

²⁴ «Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich gekommen hat. Und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin.» *Lied der Lulu*, atto II.

²⁵ «L'anima resta estranea alla trasformazione e si salva, nonostante le apparenze, dal fango sociale e dalla depravazione in cui la trascina il corpo.» M.E. D'Agostini, *Letteratura e società nelle geometrie teatrali di Frank Wedekind*, in C. Del Monte, V.R. Segreto (a cura di), op cit., pp.101-115:112, citato in G. Seminara, p. 453.

²⁶ «[C]orrispondenza [...], ottenuta con l'assegnazione di ruoli multipli ai medesimi cantanti e con la conseguente equiparazione – anche musicale – dei corrispettivi personaggi», G. Seminara, p. 468.

le vesti di Jack Lo Squartatore (uccisore di Lulu) –²⁷, come se fosse una punizione ragionevole, come se le vicende legate a Lulu nella prima metà dell’opera giustificassero chi l’ha assassinata. Nelle ricapitolazioni dei temi musicali, Berg annota la formula «Als Vergeltung»²⁸, “come rivalsa”, seguendo l’interpretazione kraussiana:

ora gli uomini verranno a far scontare a Lulu con la loro infamia i peccati che hanno commesso contro di lei con la loro sciocchezza.²⁹

Il violento omicidio di Lulu è quindi, secondo quest’altra concezione, il capolinea di un decorso “naturale” per gli uomini, incapaci di frenare i propri impulsi, succubi del loro stesso orgoglio. Uomini così “infami” da rappresentare una realtà violenta e prevaricatrice, uomini che in sé compendiano tutta la crudeltà e la possessività di un mondo degenerato.

Non è assurdo allora riconsiderare i due momenti dell’opera – sempre nell’ottica di *restituire a Lulu una legittima dignità* –, che sono sì simmetrici, ma non certo da intendersi come un’“ascesa” e una “discesa”, un “prima” e un “dopo”, una causa e una conseguenza, un reato e una condanna, una realtà e un pallido *déjà vu*³⁰. L’acrobata tentenna sul filo e fa le capriole. L’acrobata manca la presa e cade. Di questo si parla. Se Lulu avesse avuto i mezzi per mantenersi in equilibrio, sarebbe scivolata?

Non credo che il suo possa definirsi “destino”.

Un noto aforisma di Carl Gustav Jung ci ricorda che *finché non prenderemo coscienza, l’inconscio governerà la nostra vita. E noi lo chiameremo destino*.

Se fosse stata fedele a sé stessa, padrona della sua integrità, al sicuro presso di sé, perché alla fine si sarebbe prostituita? Perché morire così? Perché si è fatta sopraffare. Perché il suo non era un fatale declino dopo “averla fatta franca” per un po’, bensì un’inconscia, perpetua reiterazione di simili sistemi, che le hanno impedito di imparare e proteggersi.

Quest’opera viene spesso considerata un emblematico tentativo di liberazione. Anzi, questo era il messaggio di fondo che voleva esser trasmesso da Kraus, Wedekind, Berg... Ci si aspetta da Lulu di essere l’Eroina moderna del “naturale amore”³¹, dell’*eros* femminile che si esprime al di fuori delle regole sociali:

²⁷ Seminara sottolinea la «simmetria sul piano drammatico, mettendo in relazione il climax della prima parte [...] con quello della seconda parte», G. Seminara, p. 468.

²⁸ G. Seminara, p. 469.

²⁹ Ivi.

³⁰ «[C]ome in un remake, nella seconda parte dell’opera sembrano ritornare eventi che sono già trascorsi nella prima parte e che – ripresi in una luce deformata – assumono un carattere di “cupa reminiscenza”», G. Seminara, p.468.

³¹ «Nella sua esegesi Lulu è espressione della concezione “naturale” dell’amore.», G. Seminara, p. 452.

[...] Ma in mezzo ai patimenti passa e si dilegua la sonnambula dell'amore. È in lei che sono diventati "vizi", per un mondo impigliato nelle immagini sociali, tutti i pregi della donna.³²

[...] tragedia della grazia femminile braccata, eternamente incompresa, cui un mondo miserabile concede di entrare soltanto nel letto di Procuste delle sue idee morali.³³

Tuttavia, sarebbe un errore dipingere Lulu come la martire di una mancata emancipazione.

Conclusione, Violenza, Esistenza

Protendiamo verso Lulu, che odiamo o amiamo³⁴. Ma siamo solo un'ignara folla. La incontriamo soltanto quando è ormai cresciuta, anche se l'opera di Berg non ritrae che una minuscola finestra temporale della vita di Lulu: è dalla nascita che le sono affidate diverse parti, che conducono ad esiti uguali, quindi ella agisce e subisce in questo modo perché è così che ha imparato a sopravvivere. Come accennavo, alla fine si tratta di questo, di un disperato tentativo di sfuggire alla morte, illudendosi di un finto controllo nei brevi attimi di coscienza, declamando a gran voce una presunta interezza, quando in verità scelte e azioni vengono compiute passivamente.

L'omicidio di Jack lo Squartatore è l'evento in cui, secondo Kraus, l'"immoralità dell'uomo trionfa sull'amoralità della donna"³⁵. Perciò mi chiedo, se questo è un dato di fatto, che cosa se ne fanno Kraus e gli uomini di tutta questa saggezza, quando la ricerca femminile di vera liberazione è anch'essa idealizzata? Che tragicomica ironia, feticizzare l'ostentazione e la fatica, ammirare e idolatrare ciò dovrebbe essere, in fondo, semplicemente umano. Esiste come un piacere perverso nel creare questo vuoto incolmabile e siderale; si sollevano i calici per la paladina della "Libertà", ma è una celebrazione ipocrita. Lulu muore. E per di più conduce una vita che è una tortura. Lulu non è una fredda manipolatrice, non è un essere demoniaco e maledetto che porta alla distruzione, – non è lei ad *indurci in tentazione* – né tantomeno è un'icona della libera sessualità o una dea dell'erotismo. La "forma primigenia della femmina" espressa nel Prologo non è altro che un brutale costrutto. Non è un'etichetta, non è una rappresentazione fattuale della donna.

Amare Lulu significa guardarla in quegli *occhi da bambina* e decidere invece di intravedere in lei un margine di nuova crescita, affinché ella abbia fiducia

³² K. Kraus, citato in F. Masini, *Introduzione*, p. 26.

³³ K. Kraus, *Il vaso di Pandora*, p. 13, citato in G. Seminara, p. 452, nota 36.

³⁴ «Wedekind [...] in *Lulu* sovrappose le due contrapposte interpretazione di Pandora e intersecò problematicamente il potenziale di benedizione e di maledizione ascrivito dalla tradizione a questa figura del mito classico.» G. Seminara, p. 448.

³⁵ K. Kraus, *Il vaso di Pandora*, p. 19, citato in G. Seminara, p. 453, nota 41.

nell'affidare sé stessa a sé stessa. Amare Lulu significa volerla aiutare nel senso più profondo, facendole conoscere la battaglia della salvezza; significa armarla per quella battaglia, senza approfittare nel mentre del suo stato di inconsapevolezza e vulnerabilità. Significa mostrarle quella parte di sé che è tenace e feconda, farle avere fede nella sua capacità di cura, così che ella risuoni nel suo stesso Amore. Amare Lulu significa essere coerente presenza in quel miracolo che svuota l'acqua dall'oceano e accorcia la distanza tra le sue isole.

Forse la colpa di Lulu è il non riuscire ad osservarsi da lontano, pur conducendo un'esistenza totalmente distaccata dai fenomeni. Che dilaniante paradosso. Lulu è una maschera, come lo sono tutti gli altri, ma lei non lo sa.

Ed ecco che il suo cuore immacolato è costretto a mescolarsi con il degrado e con il dolore.

Che sia Realtà o Fantasia, ella oscilla, per sua stessa fragilità, tra l'essere vittima e l'essere carnefice.

Mi correggo, allora. Forse la vera colpa di Lulu è semplicemente essere. Essere stata.

Biblio-sitografia

Albèra, P.
2001 *Berg e Schönberg*, in *Enciclopedia della Musica, I. Il Novecento*, diretta da J. J. Natietz, Einaudi, Torino, pp. 244-250.

Berg, A.
s.d. *Lulu*, libretto, <https://opera-guide.ch/en/operas/lulu/libretto/de/> (ultima consultazione: 04/12/2024).

Ewans, M.
s.d. *The character of Berg's Lulu*, https://www.academia.edu/41528525/The_character_of_Bergs_Lulu (ultima consultazione: 08/12/2023).

Knaus, K.
2016 *Review of S.J. Dos Santos Narratives of Identity in Alban Berg's Lulu*, in «Die Musikforschung» 69/1, Kassel.

Perle, G.
1980 *Berg, Alban*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, ed. by Stanley Sadie, United States of Macmillan Publishers Limited, London, pp. 524-538.

Seminara, G.
2012 *Alban Berg*, L'Epos, Palermo.

Claudia Zanatta, Lucia Canali

Quadri di un concerto: come la musica di Modest

*Musorgskij può rivivere grazie ad una reinterpretazione
pittorica*

In queste pagine si intende illustrare la nascita, lo svolgimento e la realizzazione del progetto ideato da una pianista, Claudia Zanatta, e da una pittrice, Lucia Canali, volto ad esplorare il profondo legame tra musica e pittura tramite la reinterpretazione di *Quadri di un'esposizione* di Modest Musorgskij. Quest'opera nasce dall'esigenza del compositore di esprimere in musica le sensazioni provate durante la visita alla mostra di quadri e bozzetti in onore del defunto amico Viktor Hartmann.

Si è tentato di compiere il processo inverso, ovvero partire dall'interpretazione puramente musicale per arrivare alla sua realizzazione su tela. L'approccio utilizzato consiste nella doppia interpretazione della musica: l'artista-interprete è coinvolto come il musicista-interprete, che funge da mediatore tra il brano e l'opera visiva. Il processo di lavoro è stato pressoché uniforme per ciascun quadro: dopo un'attenta analisi di ogni movimento musicale, la pianista esprimeva le sue impressioni scaturite dal brano che interpretava, mentre la pittrice si adoperava per tradurre tali idee in composizioni pittoriche. Complessivamente, si è instaurato un proficuo scambio di idee, sensazioni e immagini, e al termine del processo creativo ciascun quadro riflette il contributo di entrambe le interpreti. Le dieci tele sono state esposte in occasione di un recital della pianista Claudia Zanatta, favorendo un maggior coinvolgimento del pubblico grazie ad una fruizione sinestetica dell'opera di Musorgskij.

Link a Zanatta-Canali_Programma di sala: https://drive.google.com/file/d/1AmgGj1CuSmpR03iA-BvPQus8yQZvBXW_/view?usp=sharing

Clara Frizzi (Clare)

Sogni e distruzioni

Raccolta di poesie (Estratto)

Introduzione

Queste poesie, scritte per la maggior parte nel 2023, racchiudono pensieri, emozioni e sensazioni forti che non riuscivo a contenere. Del resto, da tempo mi esprimo attraverso le parole, ma mai avrei pensato di raccogliere insieme mie pagine d'inchiostro e di poterle condividere. In questo testo descrivo ciò che per me sono l'arte, la musica, la natura, l'oceano, la guerra, la solitudine, la distruzione. È un viaggio dentro me stessa, attraverso grandi gioie e grandi paure e dolori.

In un mondo dove
l'arte ormai è altrove,
e il mondo è solo
distruzione,
l'amore resiste
per ricordarci
che ancora un briciolo
di speranza esiste.

Un'onda d'oceano

Un'onda d'oceano
s'innalza, tanto
che tocca le stelle.
A riva bagna
tutta la spiaggia.
E lì una piccola casa
sull'isola, dispersa,
rimane a guardare
il mare.
Rimane
anche quando
l'alta marea sembra
portarla via.

Tempo di restare

È tempo di restare
a prendersi cura di sé stessi,
senza lasciarsi indietro
nessun frammento.

È tempo di restare
con una mano tesa
verso lo specchio
e sorridergli spesso.

Terra

Un pezzo di Sole si è staccato
e un pezzo di Terra si è bruciato.
Non tornerà una sfera perfetta:
resterà soltanto l'erba secca
e l'acqua asciutta non darà più vita.

Quando muore un fiore

Quando muore un fiore,
resta secco il gambo.
E l'erba fresca diventa
il letto soffice
su cui il fiore riposa.

Il rosso appassisce
su un prato verde scuro
bagnato dalla pioggia,
che lieta cade in cascata.

Quando muore un fiore,
tutti accorrono a vederne i resti,
ma poi nessuno si dispiace.
Allora da lui scende una lacrima.

Anime stanche

Siamo anime stanche
e sognanti
in mezzo alla folla.

Siamo granelli di sabbia
nell'isola
in mezzo all'acqua.

Siamo stelle cadenti
e distanti
in mezzo all'universo.

Siamo spiriti solitari,
dei passanti al porto.
Spiriti diversi, ma ancora
non salvi e liberi
di essere noi stessi.

A Faber

Vittime

Immagini distorte
e cupe
dell'animo umano
scuro e cupo.
Cannoni e spari
minacciano vite,
mentre si disperano
e piangono
i sopravvissuti.

La guerra

La guerra
devasta i popoli
e la sua terra,
ma ai signori piace.
Intanto, vite
appese a un filo
rimangono a guardare
le altre vite morire.

Gaza

Non mi va di annegare
in questo mare
di ossa e macerie,
mentre gli altri
ci guardano morire.

I fucili in mano,
le bombe, i gas, e voi
che guardate da lontano.

Nessuno è salvo,
nessuno è stato.
Quello stato è un'arma,
quello stato ammazza.

Alla fine noi anneghiamo
in questo mare
di ossa e macerie,

mentre voi
guardate da lontano.

Piano piano,
intorno, tutto
si colora di rosso.

Città fantasma

Il cielo si tinge di grigio.
La città scompare
dentro nuvole di fumo.
Il fuoco divampa
e la gente scappa.
La terra trema forte,
impaurita.
Il nemico avanza
e gli abitanti abbandonano
la città fantasma.

La Luna e il poeta

Questa sera la Luna
non sogna.
E mentre dall'alto ci manda estenuanti
sospiri e piccoli sguardi,
dagli occhi celesti
scende una lacrima.
Cade su un foglio di carta,
ed il triste poeta la guarda.
Nero è l'inchiostro
che si espande,
Nera è la notte
dove il Sole mai sorge.

Musichieri

Quella notte
un angelo arrivò nel sonno
e mi disse:
“va dove ti porta il cuore”.
E così, presto fui circondata
da anime guida,
spiriti solitari,
vaganti musichieri in Paradiso,
fianco a fianco
con la propria musica
ed il loro dolce strumento.
Io non feci altro
che prenderne l'esempio.

Come in un bel sogno

Come in un bel sogno
io mi trovo:
ammirando il cielo,
ammirando il terreno
alla luce del mattino.

Sulla pelle
il sole scalda,
ma non infiamma.
Delicatamente mi riscalda.

Sopra l'erba fresca
i fiori posano
come ballerini sul palco
e poi riposano, beati
sotto i raggi del sole.

Un dolce suono, infine,
mi giunge all'orecchio
da lontano:
sono gli uccelli
che si uniscono al coro.

Questa musica
canta e m'incanta.
E come in un bel sogno
io ancora mi trovo.

Sotto le stelle del jazz

In questa notte giovane,
un concerto risuona
alle nostre orecchie.
Dolci suoni e melodie
ci accompagnano
come fossero amici,
compagni di sempre.
Li accogliamo
e li teniamo per mano
sotto questo cielo
illuminato.

Sonata al chiaro di luna

Nella stanza un pianoforte
suona una musica dolce, leggera.
Suona in quest'aria soffocante d'estate,
ma non disturba il sonno: lo acquieta.
Sotto un cielo senza stelle,
nella notte dove la Luna è piena,
mi par d'udire ancora una sonata.
Risuona nella stanza
mentr'io m'addormento dolcemente...

Se ai più piccoli...

Se ai più piccoli
insegnassimo
come si fa a volare,
allora da terra
si alzerebbero
mille piedi,
e mille mani
raggiungerebbero
il cielo.

I bambini spensierati

I bambini spensierati
corrono. E con cura
dei fiori raccolgono.
I bambini spensierati,
sull'altalena dondolano.
In cerchio sorridono
e per mano si tengono.
I bambini spensierati
sul prato crescono, e chissà
se bambini restano.

Esprimi un desiderio!

Il vento è fresco,
stasera.
Le case tacciono
e le luci si spengono.
I bambini dormono...
qualcuno resta sveglio.

C'è chi alza gli occhi
al cielo e guarda
i corpi lucenti cadere.
Il fuoco illumina
le scie bianche,
rosse e gialle.
“Esprimi un desiderio!”

C'è chi spera,
c'è chi prega...
Ma in cielo
c'è qualche stella,
stasera.

Il canto degli uccelli

Vorrei sedermi
sotto un albero
ed ascoltare
il canto degli uccelli,
per poi imitarli...

Mi dispiace che l'umanità
abbia dimenticato
come si fa ad amare
la Natura.

Musica che viene e che va...

Il cuore mi dice
che è ora di andare
a cercare un posto per me.

Vorrei dirlo a tutti
quello che provo per te.
Vorrei dirlo a tutti
quello che provo con te.
Musica che viene
e che va...
Amore che viene
e che va...

La musica è

La musica è
un'arte
che non seppellirei
per nessuna ragione
al mondo.
In alternativa,
morirei.

Tutto tace

Fuori tutto tace:
i lampioni sono spenti,
le strade sono deserte.
Persino gli irrequieti dormono.
Tutto tace.
Solo i miei sogni
non prendono sonno.

La notte non è stanca

La Luna alta nel cielo
m'abbaglia
di luce propria,
ma io penso solo
ad un buio accecante
che mi porti
un beato riposo.
La notte non è stanca
questa sera:
balla insieme a me
ed il giorno s'arrabbia.
Solo dormire vorrei
nella notte!
Allora spengo la luce
e provo a dormire...

Sorelle!

Sorelle!
sono in pericolo
le nostre vite.
Un coltello,
un martello,
un lamento
e poi silenzio.

La terra brucia

La terra brucia,
bruciano gli occhi,
bruciano i corpi.
L'acqua non basta,
la pioggia non bagna.
I fiori sbiadiscono al sole.

Abbraccia la tua terra.

Uomo!
Abbraccia il tuo mondo.
Non distruggere la tua casa,
la tua terra.
Abbraccia la tua famiglia,
i tuoi fratelli,
le tue sorelle.
Non uccidere i tuoi amici,
non uccidere i tuoi figli...
Uomo!
Abbraccia la tua terra.

Le onde del mare

Segui il flusso,
le onde del mare
e lasciati trasportare.
Pensati un gabbiano,
che apre le ali
al cielo per volare.
Pensati il vento,
che sposta dolcemente
la sabbia.
Segui le onde del mare
e lasciati trasportare.

D'inverno...

D'inverno la nebbia scende
e cancella le case.
Le persone se ne vanno,
cullate dal buio.
E poi ritornano a mezzogiorno.
Il sole canta e cantando incanta.

Non torni indietro

Sentire il senso del tempo
questa volta è diverso.
Scorre lento o
non scorre affatto.
Ma al tempo stesso
avanza, e tu
non torni indietro.

Melodie

Risvegli nel corpo l'anima mia,
come un piacevole ricordo passato
ritorna alla mente.
Risvegli dall'anima un'armonia,
pensata perduta in una scatola vuota
lasciata in cantina.
Risvegli un bel canto soave,
in me le note e le melodie.
E alla fine si ode
l'amato pianoforte suonare
musiche nuove, mai udite prima.

Emma Fina

Antinomia dell'esistenza: nero su bianco

Propongo alcuni racconti incentrati sulla vita e sul dolore che spesso la accompagna. Di un lutto difficilmente inquadrabile, quello della morte delle certezze e delle verità di un vissuto ormai lasciato ai ricordi. Potremmo anche considerare questi brani come pagine del diario di un mio viaggio verso l'ignoto del futuro, con la speranza e il desiderio di raggiungere il crepuscolo della mia nuova vita.

*Un artigiano
Piogge acide
Incompleta
Space&Pace*

Link ai racconti: <https://drive.google.com/file/d/1cwdgvVkbt4XoDHjTMS3hNGl-t5hE35ik/view?usp=sharing>

Joseph Buysse

L'ombra di Orfeo (Amami ancora)

Dramma scenico in due atti ed epilogo

Sinossi

Orfeo, giovane musicista sensibile e tormentato, cerca di riconquistare Euridice, la ragazza che ama, ma il suo amore viene respinto. Si confronta con Apollo, un amico che si auto-identifica nel ruolo del mentore, incarnando un modello di virilità arrogante e dominante. Tra consigli sbagliati, discorsi tossici e momenti di sincera fragilità, Orfeo oscilla tra il desiderio di esprimere i propri sentimenti in modo autentico e la pressione ad adottare invece un approccio più aggressivo. Quando finalmente si presenta a Euridice, le sue parole non bastano e viene rifiutato, e ciò lo porterà a mettere in discussione se stesso e il proprio modo di amare.

Il protagonista si rifugia nella musica, sperando di esorcizzare il dolore con un canto straziante. Riappare Euridice, che in un monologo doloroso rivela la sua lotta contro un amore divenuto prigioniero, anelando ad una libertà che pur sembra impossibile. Apollo, sempre più distante, cerca di convincere l'amico ad abbracciare un'esistenza basata sulla disciplina e l'opportunismo, ma questi sprofonda sempre più nella disperazione. Tra visioni allucinatorie, la musica di un pianista fantasma e un manichino simbolico, ha inizio la discesa all'inferno di Orfeo. La scena culmina con un surreale viaggio in tandem, laddove Apollo offre un'illusione di speranza, mentre il peso della perdita e del senso di colpa continuano a schiacciare Orfeo. Euridice, spogliandosi e trasferendo i suoi abiti sul manichino, riflette sull'attrazione del vuoto e sulla dolcezza della resa alla morte.

Nel secondo atto, Orfeo, imprigionato tra la sofferenza e il rimpianto, giunge nell'anticamera dell'inferno, uno studio psichiatrico presieduto dall'enigmatico Dottor Helios (altri non è che lo stesso Apollo, con indosso un camice bianco). Attraverso un confronto tagliente ed inquieto, Orfeo svela il peso del suo isolamento, la rabbia per l'amore perduto e il rifiuto per un'esistenza intrappolata nella desolazione di un paese di provincia.

Euridice, ormai fantasma, riflette sull'inutilità dell'odio e sull'indifferenza che subentra all'amore. Orfeo, consumato dal dolore, tenta di ricreare la vicinanza perduta attraverso il rapporto, sempre più folle e morboso, con il manichino.

Orfeo, ombra di se stesso, si ritira in una regressione infantile, dando voce alla sua ossessione per Euridice e accusando un mondo che, a suo dire, non lo ha mai compreso. Arrestato, lancerà un'ultima disperata invocazione.

L'epilogo ci mostra come Orfeo, incarcerato, riesca a trovare una flebile forma di resistenza nella cura di una piccola pianta. Altrove scorre la vita, mentre Orfeo è sorretto soltanto dall'inerzia e da un'insensata, contraddittoria, disperata speranza.

Link al testo: https://drive.google.com/file/d/1vQAH6NxnDNi_BTgC32_TYJggTFyj0_0p/view?usp=sharing

Pietro Piffer

NINA SIMONE

*Un grido sorto dalle tenebre del passato e slanciato verso
le proiezioni del presente*

Abstract

Come stimare il valore di un'artista, il peso del suo lascito sulle persone? C'è una famosa canzone interpretata da Nina Simone (ma non da lei scritta) dal titolo I Put A Spell On You. Tradotto significa: Ti ho fatto un incantesimo. E se fosse questa la chiave di lettura, un po' simbolica, dell'impatto che Nina ha avuto sulla musica e sulla cultura popolare nella seconda metà del Novecento? Una vita che di fatto è stata a suo modo magica, appunto un incantesimo: a volte per colpa del destino tramutatosi in un perfido sortilegio, altre volte invece splendente come un sogno.

Sembra quasi una fiaba: intrighi, azione, tradimenti, ma anche incontri, passione, trionfi. Ed è su queste immagini che io, umile ragazzo armato di carta e penna, ho voluto fare affidamento: scrivere il racconto, documentato ma anche filtrato dalla mia interpretazione, dell'esistenza e della carriera di Nina. Una figura dalle molteplici personalità: cantante, pianista e performer. Tante sfaccettature che a loro volta hanno reso impossibile classificare in un solo genere le sue composizioni.

Da una parte Eunice Kathleen Waymon, questo il suo vero nome di battesimo, dall'altra un'icona femminile che scelse di farsi chiamare Nina Simone. Forse, però, è il soprannome The High Priestess of Soul a rendere ancora più intensa la sua identità. La Grande Sacerdotessa del Soul. Soul, anima, è una parola dai tanti significati, gli stessi che potremmo attribuire ai suoi modi. Di comporre ovviamente, ma anche quelli di vivere, di essere: sul palco e nella quotidianità.

Addentrandomi nelle sue giornate, proverò a mettere in prosa la narrazione di questi eventi, tracciando un filo tra il percorso personale e quello della storia contemporanea, dai moti sociali di metà secolo all'evoluzione della musica. Mi baserò sui fatti, con attenzione ai dettagli e agli aspetti tecnici. Ma di fronte alle sue mille peripezie, come non si può non provare a fantasticare oltre alla facciata visibile? Dal debutto ad appena trent'anni alla Carnegie Hall, l'olimpico della musica classica, all'abisso della depressione. Dalla fuga in Liberia negli anni Settanta, per poi fare ritorno a quarant'anni ancora più viva e motivata.

E nel mezzo le lotte per i diritti dei neri, al fianco di attivisti e amici, alcuni dei quali morti nell'indifferenza del popolo e dello stato. Una nazione che la stessa Nina ha più volte criticato con grande arguzia nei testi delle sue canzoni: dalla cronaca drammatica di Mississippi Goddam al pungente sarcasmo di Mr. Backlash. Una nazione da lei definita United States of Snakes. Eppure è qui che iniziò il suo sogno, quello di diventare una concertista classica, sogno poi sfumato a causa del colore della sua pelle. Prima che la hit I loves you Porgy la lanciasse nell'industria discografica, rendendola una star.

Curiosi di sapere come prosegue la storia? Allora non vi resta che leggere il mio tributo a questa sognatrice, un po' ingannatrice ma sempre fedele alle sue idee. E, soprattutto, leale verso le persone.

Link a

Piffer – Nina Simone – Capitoli 1-5: <https://drive.google.com/file/d/1Ya-KjpHtVN8xSMes1VybjST9eOshXWhx/view?usp=sharing>

Piffer – Nina Simone – Capitolo 6 (Sinnerman): <https://drive.google.com/file/d/14fCc6qKZKGnD3ts25Sn0FdoUwZyxKUZ1/view?usp=sharing>

Piffer – Nina Simone – Capitoli 7-10: <https://drive.google.com/file/d/1Kz7DKosqHkyZZBHaSJ0wSMKRd0WueLzx/view?usp=sharing>

Composizioni

Davide Baldo

THINKIng and reTHINKIng

*Esplorazioni sonore sul brano Thinki da Mittwoch da
Licht di Karlheinz Stockhausen*

*Esploratòri sonori*¹ è il modo in cui, in un'intervista del 1982 in occasione della collaborazione con il Koninklijk Conservatorium di Den Haag (NL), Karlheinz Stockhausen aveva proposto di nominare le nuove accademie destinate alla ricerca ed alla formazione musicale. Nella sua provocatoria visione esse si contrapponevano all'ingessata e polverosa anima dei conservatori di musica, proponendosi come istituzioni dinamiche, in costante tensione verso il nuovo e la ricerca. Quelle che suonavano come parole velatamente pungenti si rivelano oggi profetiche: l'introduzione della ricerca in ambito artistico e nei percorsi di dottorato, divenuta ormai realtà per le istituzioni dell'alta formazione musicale e artistica in Italia, testimonia di un'utopia che lentamente diventa realtà.

Nel solco di quest'orientamento muove i primi passi una mia linea di lavoro di ricerca, che ho voluto intitolare *Esploratòri Sonori* e che svolgo in collaborazione con il dott. Ivan Benvenuti. Il progetto, alimentato dalle riflessioni maturate all'interno del corso di Dottorato d'Interesse Nazionale, Artistic Research on Musical Heritage, si prefigge di realizzare registrazioni con tecnologie stereofoniche avanzate, atte a restituire una riproduzione sia immersiva, sia analitica attraverso la spazializzazione sonora, proponendo un'immagine quanto più fedele possibile di un'esperienza tridimensionale. Accanto a ciò, il progetto si articola in ulteriori direzioni, con l'intento plurimo di ricercare in modo originale e trasversale le fruizioni alternative della musica oggi. Data la natura sperimentale del progetto, le modalità di esplorazione, mirate alla valorizzazione del materiale musicale e alla formulazione di strategie per sensibilizzare nuovo pubblico, sono necessitate a un costante aggiornamento. Uno dei primi metodi d'indagine individuato si concretizza nella manipolazione del materiale sonoro al fine di mettere in risalto gli aspetti caratterizzanti del repertorio affrontato.

¹ Stockhausen *in den Haag Koninklijk Conservatorium, Documentatie van het Karlheinz Stockhausen Project in het Koninklijk Conservatorium den Haag*, p. 11. Si tratta di un opuscolo informativo del conservatorio reale de l'Aja, pubblicato in occasione della residenza artistica del compositore presso il conservatorio nel 1982.

Il primo oggetto in analisi è il brano *Thinki* di Karlheinz Stockhausen, di cui sono qui presentate due registrazioni. La prima è più classica e fedele alle intenzioni e prescrizioni – tra cui la spazializzazione – del compositore stesso; la seconda, invece, è sperimentale e connotata dalla suddetta manipolazione che sarà analizzata più approfonditamente in seguito. Il presente articolo prende anzitutto in analisi *Mittwoch* da *Licht*, ovvero il contesto d'appartenenza del brano, e la tecnica compositiva della formula impiegata da Stockhausen. In questo modo saranno forniti degli strumenti orientativi per meglio inquadrare la poetica del compositore – narrazione drammaturgica e strategie compositive – e le scelte estetiche da noi adottate. Si proporrà in seguito un'analisi musicale e interpretativa del brano e infine sarà illustrato il conseguente processo di realizzazione delle registrazioni. A conclusione d'articolo è disponibile il link correlato con il materiale in oggetto.

Contestualizzazione del brano

Thinki è un brano per flauto solo inserito all'interno di *Michaelion*, quarta scena di *Mittwoch* (Mercoledì) da *Licht*. Integrato organicamente in un progetto cosmogonico, mentre si declina nelle sue specificità, tesse un complesso di relazioni con il vasto universo di cui è parte. *Licht* è un ciclo di sette opere, una per ogni giorno della settimana, della durata complessiva di circa 29 ore, e si propone secondo una visione e un respiro cosmologici. Tale ciclo è caratterizzato da molteplici relazioni simboliche: a ciascuna opera sono associati ad esempio colori, pianeti, profumi e immagini, che hanno la funzione di amplificatori drammaturgici. I personaggi principali sono tre: Michele, Eva e Lucifero e possono essere assimilati a forme archetipiche universali, sulle quali l'intero impianto narrativo è costruito e nelle quali l'Uomo possa rispecchiarsi.

Ogni giorno della settimana è dedicato a uno dei personaggi o alle loro interazioni: le opere *Giovedì*, *Lunedì* e *Sabato* sono associate rispettivamente a Michele, Eva e Lucifero, *Martedì* al confronto tra Michele e Lucifero, *Venerdì* alla tentazione di Lucifero verso Eva, *Domenica* all'unione mistica tra Michele ed Eva e infine *Mercoledì* alla collaborazione tra le tre parti. Secondo la visione e l'intento di Stockhausen, il ciclo *Licht* enuclea il motore di sintesi spiralforme ascensionale a cui l'Uomo tende, un processo cui prendiamo parte e che porta infine ad «un po' di progresso, bellezza e amore»².

Il contesto narrativo-drammatico, come da prassi nella produzione di Stockhausen, si struttura su una trama plastica, incrociando elementi biografici, ritualistici e strutture archetipiche con ambientazioni surreali. La quarta scena di *Mittwoch*, *Michaelion*, presenta infatti il quartier generale

² K. Stockhausen, *Ineinssetzung von Kunst und Gebet*, in Id., *Texte zur Musik*, Band 16, 1998-2007, p. 257. (Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia).

galattico ove è stato convocato un incontro tra delegati di diverse stelle al fine di eleggere il nuovo Presidente, a cui spetterà il ruolo di “Operatore galattico” e conseguentemente di traduttore di messaggi universali che nessun altro altrimenti comprenderebbe. La scena si suddivide ulteriormente in tre sotto-sezioni: *Präsidium*, *Luzikamel* e *Operator*, ed è proprio in quest’ultima che si ritrova il brano *Thinki*. Dalla natura compatta, questo cameo viene presentato da una flautista incaricata di ornare in forma di cadenza l’intervento di uno dei delegati per il neo-eletto “Operatore galattico”. Questi risponde che «le galassie del Leone chiedono a Michele se Dio voglia che i tre archetipi (Michele, Eva e Lucifero) collaborino per la solidarietà cosmica».

Con questa domanda si evidenziano alcuni degli elementi peculiari di *Mittwoch* da *Licht*. L’opera *Mercoledì* è infatti il giorno della Cooperazione e dalla Riconciliazione di Michele e Lucifero, accolti entrambi nel cuore di Eva (Fig. 1), che è l’abbraccio materno in grado di colmare le distanze attraverso la collaborazione. Questa volontà di unione si ritrova ad esempio nella prima scena dell’opera, il *Welt-Parlament* (parlamento mondiale), in cui i “membri-cantori” si ritrovano a discutere sul significato della parola amore, oppure nella terza scena, il celebre *Helikopter-Sterichquartett* (il *Quartetto degli elicotteri*), dove gli strumentisti, seppur divisi fisicamente, suonano assieme. Connotato dal colore giallo luminoso, *Mercoledì*, e di conseguenza *Thinki*, è associato ai temi dell’amore e dell’amicizia, ispirato ai principi divini dell’intuizione e dell’armonia, come sostenuto nella prefazione alla partitura della quarta scena dell’opera.



Fig. 1. Simbolo di *Mittwoch* da *Licht*

La Superformula

Fondante nella poetica e nelle ricerche compositive di Karlheinz Stockhausen è l'utilizzo della formula la quale «è più di un *Leitmotiv* o un gesto psicografico, più di un tema o una serie generatrice: la formula è una matrice e una pianificazione per la micro e macro forma, ma al contempo è un profilo psicologico e un'immagine vibrazionale di una manifestazione sopra-mentale»³. La sovrapposizione di tre formule dà origine alla Superformula (Fig. 2), ovvero un breve frammento musicale della durata di poco più di un minuto composto dalla sovrapposizione di tre linee seriali elaborate ed associate ai suddetti personaggi archetipici. Si può asserire che la Superformula sia paragonabile al materiale genetico di stampo frattale dal quale scaturisce l'intero ciclo e dal quale non si può prescindere per la sua analisi, e per quella di tutte le composizioni al suo interno.

La formula è a sua volta un'evoluzione della *kernelformel* o *nuclear formula* la quale si presenta come una sequenza di suoni senza valori ritmici associati, ovvero un susseguirsi di intervalli nel senso più schönbergiano della serie.

La formula intesa da Stockhausen è invece un'elaborazione di intervalli caratteristici arricchiti con valori ritmici, colorature, tecniche estese ed effetti specifici di ciascun archetipo, che diventa così portatore delle proprie peculiarità e caratteristiche intrinseche: «Le distanze intervallari sono soltanto una delle caratteristiche identitarie delle formule, ritmo e timbro sono forse anche più rilevanti nel differenziare le diverse personalità (archetipi)»⁴.

Nello specifico e da un punto di vista simbolico, Michele o Michael, associato al colore blu, può essere identificato con le virtù di Forza e Saggezza e con il moto ascensionale di sintesi dell'Uomo. Infatti, «in *Pieta* per soprano, flicorno e elettronica – una scena dall'opera *Martedì* [...] – il soprano riconosce Michael come figlio di Dio»⁵. A questo archetipo viene affidata una linea che eccede di un suono, perciò con 13 suoni totali, prevedendo la ripetizione del Re. Eve o Eva, connotata dal colore verde, è invece la quintessenza dello “spirito della vita”⁶, la forma archetipica più vicina all'uomo, caratterizzata dalla Speranza e dalla Bellezza, con una linea seriale completa. Lucifero, Lucifer o Luzifer, invece, identificato dal colore rosso – sebbene l'opera *Sabato* sia associata al colore nero –, è l'essere “conservativo”, testardo e resistente alla volontà di crescita. Ad esso viene associata una linea seriale difettiva del suono Re.

³ K. Stockhausen, *Multiformale Musik*, in Id., *Texte zu Musik*, Band 5, 1977-1984, p. 667.

⁴ J. Kohl, «Into the Middleground: Formula Syntax in Stockhausen's Licht». *Perspectives of New Music* 28, fasc. 2 (1990): 262-91, p. 271.

⁵ K. Stockhausen, *Kind des Elektronischen Zeitalters*, in Id., *Texte zur Musik*, Band 9, 1984-1991, p. 158.

⁶ *Ibid.*

Superformel für LICHT Stockhausen

(Super Formula for LIGHT)

Fig. 2. Frammento della *Superformula* di Licht

Considerazioni generali

Thinki, composto nel 1997 in occasione del compleanno di Kathinka Pasveer, musa e compagna di Karlheinz Stockhausen, non solo fa parte del contesto drammaturgico di *Mittwoch*, ma può essere eseguito anche come brano indipendente, come specificato nell'introduzione all'edizione della Stockhausen Verlag.

Nelle sue quarantotto misure di lunghezza variabile, da eseguire rigorosamente a memoria, possiamo rintracciare alcune delle caratteristiche della scrittura e della poetica di Stockhausen. Tra queste, si nota senz'altro il susseguirsi piuttosto ravvicinato di variazioni metronomiche, ascrivibili quasi completamente ai tempi solitamente impiegati nelle sue composizioni, che rispecchiano, anche nella versione indipendente, una forte necessità drammaturgica. I tempi prescritti sono inquadrati tra il 40 alla semicroma di battuta 34 e 35 e il 142 alla croma di battuta 20 e 21, mantenendosi generalmente attorno al valore di 101-107 alla croma. Anche i gesti vocalici e le tecniche estese, altra cifra distintiva del linguaggio stockhauseniano, contribuiscono a rafforzare la medesima esigenza estetico-narrativa. In questo brano rintracciamo l'uso di *whistlesound*, *singing while playing*, *rauschen*, *mouth clicks*, *microtoni*, *flutterzunge*, *pitch bending*, l'utilizzo della voce, *breathing in-out*, ed infine il *küssen*. Altro elemento peculiare è la spazializzazione performativa cui l'interprete è tenuto. Le indicazioni del compositore prevedono che l'esecutore entri suonando e raggiunga il centro della scena. In seguito si deve voltare e, dando le spalle al pubblico, genuflet-

zione di cornice al brano, elemento strutturale classico nei brani strumentali di Stockhausen. Si segnala che nel manoscritto, pubblicato sulla copertina dell'edizione *Stockhausen Verlag*, mancano le prime due battute, che sono invece presenti nella partitura all'interno dell'edizione.

Proseguendo nell'analisi possiamo riconoscere Eva in gran parte del brano. In questa sede sembra quindi più utile identificare i gesti propri di Michele e Lucifero. La fine della sesta battuta si presenta come un elemento chiaramente luciferino, con undici Mi e due Re diesis. Michele risponde con il proprio squillo identificativo (Re – La – Sib) preceduto in questo caso da un Do a battuta sette e si ripresenta sul battere della misura successiva. Associazione evidente a Lucifero è il gesto conclusivo di battuta 12 che corrisponde in modo simmetrico alla terza battuta della sua formula (Fig. 4). Battuta 16 è invece un rapido avvicinarsi tra Michele, identificato nel secondo squillo di quarta giusta ascendente, e la risposta di Lucifero identificabile nella quarta misura della Superformula. Battuta 25 propone un altro gesto peculiare di Michele, coincidente a battuta 8 della Superformula. Dopo un'ampia sezione dedicata esclusivamente ad Eva, Lucifero riappare proponendo il proprio ritmo a battuta 37 al quale risponde Michele sul battere di battuta 38, come suggerito, attraverso i colori, dal compositore stesso nel manoscritto.

Fig. 4. Frammento di *Thinki* (misure 7-12) con associazioni archetipiche

Le ultime sette battute prevedono una collaborazione tra le parti poiché sembrano attribuibili ad Eva con una forte ascendenza di Michele sulle misure 42 e 43, mentre la misura 44 sembra trovare l'influenza di Lucifero, sempre avvalorato dal confronto con i colori proposti in copertina (Fig. 5).

Alla luce dell'analisi musicale, sono state realizzate due registrazioni: una più tradizionale, provando ad essere quanto più fedeli possibili alla partitura; un'altra, invece, di ricerca e sperimentazione, dal sapore quasi caricaturale, che mettesse in evidenza gli aspetti più analitici e archetipici sopra descritti, così da offrire chiavi di lettura più evidenti che potessero facilitare la comprensione e l'ascolto non guidato.

Fig. 5. Frammento di *Thinki* (misure 36-44) con associazioni archetipiche

Modalità di realizzazione

Per la registrazione è stato utilizzato un microfono Townsend L22 a doppia capsula completamente in fase. La peculiarità di questa attrezzatura, oltre a restituire un suono estremamente naturale, è di garantire una ripresa stereofonica con un annullamento totale di eventuali problemi di somma tra i due microfoni (seppur minimi) delle riprese stereofoniche classiche. Le due capsule, estremamente lineari, sono state registrate con un pre-amplificatore Focusrite Liquid4Pre in modalità lineare a 92KHz e 24 bit. La preferenza accordata a questi pre-amplificatori, laddove nuovi convertitori possono raggiungere, invece, 32 bit, è da ricondursi all'identità che il rispettivo *gain* tra i due canali (Left and Right) assicura. Ciò consente di privilegiare fortemente la percezione dell'immagine stereofonica e conseguentemente della fedeltà di ripresa strumentale.

In aggiunta è stato utilizzato un microfono Universal Audio SP1 con un pre-amplificatore JHS Colour Box. Il segnale di linea bilanciato è stato poi indirizzato nel convertitore sopra menzionato.

Questa macchina raggiunge una conversione da analogico a digitale di altissima trasparenza ed efficienza. In fase di missaggio è stato utilizzato un equalizzatore stereofonico Purple3 Filter HLF (plugin) di acustica audio, emulatore del famoso Pulltech, utilizzato come filtro passa alto tagliando sino ai 100Hz. È poi stato aggiunto un riverbero Altiverb8 St.David's Hall Cardiff di 0,50%.

Nella versione sperimentale, si è scelto di enfatizzare le caratteristiche dei tre personaggi manipolando i suoni. Michael, perciò, in quanto entità celestiale, è stato amplificato; inoltre, è stato aggiunto un riverbero molto ampio con un volume non invadente e sono state tagliate le frequenze basse. Per Eve, emblema della semplicità e della vita, è stato mantenuto il suono originale non manipolato, cui però è stato aggiunto un riverbero che emu-

lasse quello di una foresta. Per Lucifer, invece, che tende verso le profondità, sono state eliminate le frequenze alte e sono stati aggiunti un *octavizer* per aumentarne le frequenze gravi e un distorsore. Al *greetings* iniziale e al *farewell* finale è stato invece applicato un riverbero ed un *flanger*, in modo da suggerire un'ambientazione astrale. Oltre a questi effetti, si è proceduto a dare tridimensionalità all'esperienza di ascolto: Michael sarà percepito in alto, Eve al centro e Lucifer in basso. In questo modo si suggerisce all'ascoltatore uno spazio sonoro, in cui questi può immergersi. Il risultato ottenuto è stato inevitabilmente provocatorio, volutamente non filologico ed a tratti caricaturale, ma crediamo abbia messo in luce nuovi spunti per la fruizione di questo repertorio fornendo possibili strumenti alternativi per una comprensione più approfondita.

Le registrazioni sono disponibili al seguente link:

https://drive.google.com/drive/folders/16ntcM71ekZGvfDEyTCB09xJK-SyF240L?usp=drive_link

«Il mio lavoro è finalizzato al futuro dell'Uomo, ad ulteriori scoperte. Orientato ad un Uomo che vuole viaggiare nel cosmo. Che considera questo pianeta come una stazione di partenza e come una stazione provvisoria, e che comprende che è qui per una breve visita con il fine di apprendere certe – e invero solo poche – cose. Il suo obiettivo è oltre – ancora e ancora. Ciò dona alla musica un nuovo contenuto ed una nuova sostanza. Questa sostanza non è retrospettivamente orientata a un fondamento storico religioso o alle tradizioni germaniche o ancora ad altre deità, ma piuttosto evidenzia gli eterni spiriti, che in LICHT sono postulati in: MICHAEL, LUCIFER e EVE. Loro sono senza tempo ed eternamente presenti»⁷. Queste parole di Stockhausen evidenziano la natura della sua indagine estetico-artistica, che sempre rinnova la tensione verso la Bellezza e verso un'inesauribile ricerca, e che sempre si confronta con dei limiti, allora come oggi, da superare, riponendo fiducia nei valori archetipici universali. Ci auguriamo, con le nostre esplorazioni sonore, di aver suggerito una direzione dove rivolgere lo sguardo per una futura riflessione.

Bibliografia

- Bandur, M., Kohl J.
1999 *The Composition of Meaning: Construction and Semantics in Karlheinz Stockhausen's Luzifer-Gruss vom Samstag aus Licht*, in «Perspectives of New Music», 37, fasc. 1, pp. 157-78. <https://doi.org/10.2307/833630>.
- Coenen, A.
1994 *Stockhausen's Paradigm: A Survey of His Theories*, in «Perspectives of New Music» 32, fasc. 2, pp. 200-225. <https://doi.org/10.2307/833609>.

⁷ K. Stockhausen, *Astronische Epoche*, in Id., *Texte zur Musik*, Band 10, 1984-1991, p. 28.

- Kohl, J.
1990 *Into the Middleground: Formula Syntax in Stockhausen's Licht*, in «Perspectives of New Music» 28, fasc. 2, pp. 262-91. <https://doi.org/10.2307/833021>.
- Miller, P.
2012 *An Adventure into Outer Space: Stockhausen's Licht—Wasser and the Analysis of Spatialized Music*, in «Perspectives of New Music» 50, fasc. 1-2, pp. 342-92, <https://doi.org/10.7757/persnewmusi.50.1-2.0342>.
- Stockhausen, K.
1998 *Texte zur Musik. 9: Über LICHT – Componist und Interpret Zeitwende: 1984-1991*, 1. Ed. Kürten, Stockhausen-Verlag.
- Stockhausen, K.
1998 *Texte zur Musik. 10: Astronische Musik – Echos von Echos: 1984-1991*, 1. Ed. Kürten, Stockhausen-Verlag.
- Stockhausen, K.
2014 *Texte zur Musik. 16: Licht-Reflexe; Seitenzweige; Klangproduktion, Klangprojektion: 1998-2007*, a cura di Imke Misch, 1. Ed. Kürten, Stockhausen-Verlag.
- Stockhausen, K., Blumröder Ch. von
1989 *Texte zur Musik. 5: Komposition: 1977-1984*, DuMont Dokumente, DuMont, Köln.
- Stockhausen, K.
1989 *Texte zur Musik. 6: Interpretation 1977-1984*, DuMont Dokumente, DuMont, Köln.
- Stockhausen, K., Pasveer K., *Immerwährender Kalende*, Kürten: Stockhausen-Verlag, 2012.
- Stockhausen, K.
2014 *Sulla musica*, a cura di Robin Maconie, Postmedia books, Milano.
- Stockhausen, K.
1997 *Thinki*, 1. Ed. Kürten: Stockhausen-Verlag.
- Stockhausen, K., Manion, M., Sullivan M.B., Weiland, F.C.
1982 *Stockhausen in den Haag Koninklijk Conservatorium, Documentatie van het Karlheinz Stockhausen Project in het Koninklijk Conservatorium Te Den Haag, 27 Oktober Tot en Met 1 December 1982*, Vonk, Hague.
- Ulrich, Th.,
2012 *Lucifer and Morality in Stockhausen's Opera Cycle Licht*, in «Perspectives of New Music» 50, fasc. 1-2, pp. 313-41. <https://doi.org/10.7757/persnewmusi.50.1-2.0313>.
- Ulrich, Th.
2012 *Stockhausen: A Theological Interpretation*, trad ted. di Jayne Obst, 1. Ed. Kürten, Stockhausen-Stiftung für Musik.

Francesco Castellani

Canarini in casa Seseman *per flauto, clarinetto in Sib e sax baritono* (2021)

Il titolo *Canarini in Casa Sesemann* è ispirato all'episodio numero 44 di *Heidi: Con i topi in cantina*. In questa puntata, Heidi, rattristata nel vedere il canarino di Clara costretto a vivere in gabbia, decide di liberarlo, subendo poi una severa punizione. L'episodio offre uno spunto di riflessione sulla condizione di prigionia dell'uccellino, che richiama simbolicamente la situazione di Heidi stessa: portata via dalla sue amate montagne per vivere nella grigia e opprimente Francoforte.

L'immagine dei canarini in gabbia esprime efficacemente il senso di costrizione trasmesso dalla musica. Nel comporre, mi sono ispirato in particolare ai voli stentati e interrotti degli uccellini, un elemento sonoro di origine naturale che, tuttavia, è alterato dalla condizione innaturale della prigionia.

La composizione si sviluppa attraverso un processo continuo di elaborazione e trasformazione di un'unica figura musicale. Nella sua forma originaria, questa si presenta come un trillo nel registro dello *chalumeau* del clarinetto. La gestualità del trillo, così come del tremolo o dei colpi di chiave ribattuti, evoca il battito d'ali frenetico dei canarini. Non si tratta di un tentativo di imitarne il suono, ma piuttosto di tradurre in musica l'energia e la tensione di quel movimento.

Nonostante il brano sia interamente scritto in 4/4, le figure musicali ne sono totalmente svincolate. Esse sono estremamente mutevoli, con variazioni costanti di velocità e intensità, annullando la percezione di una scansione metrica e ritmica. Questa caratteristica avvicina le figure musicali alla qualità dei suoni naturali, liberandole da rigide strutture e conferendo loro un carattere più fluido e imprevedibile.

Il brano è stato appositamente composto per l'Agorart Ensemble.

Link per l'ascolto:

<https://drive.google.com/file/d/1YLX1umYo0e63skOX61Xij0kCG3-AONxP/view?usp=sharing>

Interpreti: Agorart ensemble: Davide Baldo, *flauto*; Emanuele Dalmaso, *clarinetto*; Mattia Grott, *sax*.

Registrazione dal vivo, Auditorium del Conservatorio "F.A. Bonporti" di Trento, 13.12.2023.

Sebastiano de Salvo

Laguna per ensemble

Laguna, come suggerito dal titolo, è un brano ispirato alla laguna veneziana. Il pezzo, tripartito, presenta, nelle sezioni esterne, delle sonorità sorde, smorzate e sospese nel tempo, cercando di rimandare al contesto della città veneta immersa nella nebbia e nella stasi. La parte centrale, più strutturata, è modellata sulle proporzioni che regolano l'imponente Basilica della Salute. Il risultato complessivo è quindi la passeggiata di un viandante che, percorrendo i vicoli della città, s'imbatte in quest'opera monumentale, entra a contemplarla e ad ammirarne i dettagli, proseguendo poi la sua camminata, ormai ipnotizzato dall'imponente visione.

La forma globale che ne deriva si può tradurre con un semplice A B A', dove il confine tra le sezioni è segnato da forti contrasti musicali che si articolano su più livelli: tempo, timbro, forma.

I metronomi impiegati nella composizione sono due. Il primo ($J=48$) è una pulsazione lenta e, grazie alle numerose corone, irregolare. L'indicazione metronomica non vuole imporsi ma vorrebbe essere una guida, dove le figurazioni musicali possano galleggiare al suo interno, il più possibile senza vincoli metrici. L'assenza di stabilità e la conseguente imprevedibilità degli impulsi successivi estraniavano l'ascoltatore che deve rassegnarsi a fruire gli eventi sonori in maniera passiva. La parte B, al contrario, impiega delle strutture fisse caratterizzate da pulsazioni rigorose con un metronomo rapido ($J=144$), creando quindi un chiaro e netto contrasto.

Anche i timbri giocano un ruolo fondamentale nel creare la dicotomia tra indefinito-definito, opaco-nitido, impreciso-rigoroso, A e B. Per ottenere l'impasto sonoro desiderato nelle sezioni esterne, corrono in aiuto tecniche strumentali non convenzionali. Il pianoforte, utilizzato esclusivamente nel registro grave, viene suonato smorzando le corde con le mani che possono essere più o meno vicine ai martelletti al fine di ottenere maggior varietà timbrica. Anche l'arpa e gli archi ricercano, sempre mediante smorzatura delle corde, suoni sordi e non ben definiti. Il pianoforte, inoltre, viene impiegato come cassa di risonanza dell'intero ensemble, emancipando così il ruolo del pedale destro che non è più vincolato solamente all'azione musicale del pianista, ma diventa un sesto strumento che, interagendo con tutti gli altri, concorre nel determinare l'architettura della sezione. Nella parte centrale i timbri sono legati alla micro-forma. La struttura, che vedremo in seguito essere affidata al violino, al violoncello e al

pianoforte, presenta alcuni accenti che sono realizzati con suoni forti e ordinari, mentre le restanti parti in pianissimo vedono gli archi al ponticello, e l'indole percussiva del pianoforte tenuta a bada tramite l'applicazione di Patafix sulle corde dell'ottava centrale.

Il desiderio di lavorare mediante alcune strutture rigide che potessero sostenere la forma musicale, ha trovato un riscontro pratico quando sono venuto a conoscenza delle proporzioni architettoniche della Basilica della Salute di Venezia, basate sui numeri 8 e 11. Facendo quindi omaggio al suo architetto e, allo stesso tempo, indagando una modalità d'impiego di simili strutture, ho composto l'intera sezione centrale. L'idea di base è semplice: se 8×11 o 11×8 in matematica significano la stessa cosa, in musica le due moltiplicazioni si possono anche tradurre come 8 frasi di 11 battute e 11 frasi di 8 battute. L'impiego simultaneo di queste due strutture costituisce il nucleo centrale della sezione B, che è appunto di 88 battute. Le 8 frasi di 11 battute, in $3/8$, sono affidate ai due archi e al pianoforte e vengono proposte una in seguito all'altra. Ogni frase, inoltre presenta una battuta di $2/8$ in fortissimo. Questa, distribuita all'interno di ogni frase in maniera irregolare, funge da accento ritmico e dinamico. Un'altra forma di accento è data invece per sottrazione: in ogni frase vi è un momento dove improvvisamente uno dei tre strumenti, a turno, smette di suonare per una sola battuta, andando così a interrompere il flusso. L'altra struttura, da 8 frasi di 11 battute, è affidata a flauto e arpa. Si tratta in realtà di due sole battute, ma comunque ben saldate a tali strutture, che nascondono e via via rivelano l'inno gregoriano dell'*Ave Maris Stella*. Proprio il gregoriano è il trait-d'union tra le sezioni B e A-A'. In queste, infatti, dapprima le sonorità ariose del flauto e, in seguito, gli echi opachi all'interno del pianoforte, anticipano e richiamano gli ambienti interni della Basilica al viandante che vagabonda per Venezia. Al pari di un pittore, che quando vuole realizzare una veduta velata e sfumata disegna prima l'intero paesaggio e poi via via lo cancella e lo offusca, così ho cercato di lavorare per la medio-forma delle sezioni esterne. Una volta individuata una solida impalcatura, l'ho a mia volta sbiadita conservandone solamente i tratti principali.

Laguna non vuole essere un dipinto o una didascalia musicale, ma aspira a restituire il sapore sonoro di un'esperienza vissuta.

Link alla partitura:

<https://drive.google.com/drive/folders/1F62ZK6aBxCEO77ZOXNmLtUuUUtfNP7jU?usp=sharing>

Link per l'ascolto:

https://soundcloud.com/sebastianodesalvo/06-laguna-sebastiano-de-salvo?si=481f7bfd94c44ea380295e53d04aee2c&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Interpreti: Zafraan Ensemble: Liam Mallett, *flauto*; Anna Steinkogler, *arpa*; Clemens Hund-Göschel, *pianoforte*; Emmanuelle Bernard, *violino*; Mathis Mayr, *violoncello*; Joss Reinike, *Direttore*.

Irene Metere

Da un essenziale amore *per corno inglese* (2024)

Un'eco, un richiamo, l'articolazione del discorso si arrende all'essenziale: amore. Il brano nasce dall'esplorazione del corno inglese, da una cellula di quinta giusta che evoca il richiamo dei cacciatori. Come un suono atavico, antico che riecheggia nelle scelte ritmiche in combinazione con il semitono. Il suo sviluppo invece avviene nell'incontro di un'altra idea, di una domanda retorica che esige una capitolazione. Quasi un'illuminazione, come una presa di consapevolezza al termine di un ragionamento. Un ritorno all'essenziale. E l'essenziale non può che essere amore. L'incontro avviene con le parole di Antonio Rosmini, intellettuale di grande rilevanza nel panorama dell'Ottocento italiano cui il brano si rifà (la prima assoluta è avvenuta in occasione di *Rosmini Days 2024 – Rovereto* per cui il brano stesso è stato composto): “Io, meditando la Provvidenza, l'ammiro; ammirandola, l'amo; amandola, la celebriamo; celebrandola, la ringraziamo; ringraziandola m'empio di letizia. E come farei altrimenti se so che per ragione e per fede, e lo sento nell'intimo spirito che tutto ciò che si fa, o voluto o permesso da Dio, è fatto da un eterno, da un infinito, da un essenziale Amore?”.

Il testo rosminiano presenta una meditazione e le conseguenze di tale meditazione. Una serie di concatenazioni: un pensiero entra coerentemente nel pensiero successivo portando tuttavia dei significati che non sono del tutto attesi. Rosmini ci mostra la sua spiccata spiritualità evincendo e osservando azioni e sentimenti che lo ricollegano ad un'unica entità. Scopre l'ovvio attraverso la sua riflessione che trova conferma nel suo istinto. La risposta alla domanda che ha mosso la sua introspezione era perciò esplicitata nella domanda stessa e ci giunge alla fine più chiara che mai. Convinta e convincente.

Il brano offre dei raffinati parallelismi con il brano di Rosmini articolandosi a partire dal materiale sonoro pregresso. La struttura è tripartita A-B-A'. A si rispecchia nella prima parte del testo mentre B e A' sono attinenti alla domanda retorica. Nella prima e nella terza sezione coesistono due piani sonori. Da una parte le note sovracute, rappresentative della soluzione, sempre alla stessa altezza (mi*). Proprio ad indicare la permanenza dell'oggetto della meditazione. La tessitura, inusuale per il corno inglese, sottolinea anche timbricamente l'esclusività dell'oggetto. Le note sono elaborate su ritmi di valori lunghi in combinazione alle acciaccature superiori (fa*) e proposte con una dinamica sommessa,

eccettuate le ultimissime note che rappresentano l'illuminazione finale e che quindi si esprimono in conseguenza del secondo piano sonoro e sfociano nell'acutissimo lab, agli estremi dell'estensione del corno inglese. Riprendendo la suggestione sonora data dall'uso che storicamente era attribuito agli oboi da caccia (antenati del corno inglese) il secondo piano sonoro si sviluppa alla distanza di una dodicesima (quinta) più grave e si costruisce via via con l'aggiunta o la reiterazione dei pochi elementi proposti: la quinta, il tono o semitono, la terza che raggiunge l'ottava e che è quindi riconducibile al tono e i brevi frammenti scalari che presagiscono la seconda sezione. Il ritmo è vario con cellule ritmiche che si collegano alle acciaccature e che unitamente alla dinamica enfatizzano o smorzano la frase. Il materiale si mostra coerente al primo piano sonoro nonostante le evidenti differenze.

La seconda sezione presenta un carattere più discorsivo. Il ritmo e la dinamica sono incalzanti accompagnati da una prevalenza di movimenti scalari dapprima discendenti e infine ascendenti. I suoni sono riconducibili a due scale modali (la-sib-do-reb-mi-fa-sol* e lab-si-do-re-mib-fa#-sol*) che si combinano con lievi ma subitanei slittamenti confondendo le due scale. Si noti che la quinta è un elemento rilevante anche in questa sezione dal momento che in entrambe le scale il do e il sol* non si modificano e che lo slittamento spesso avviene tra la-mi* e lab-mib*. Anche il semitono (con le sue varianti di tono e tono e mezzo) è un elemento caratterizzante che esprime la trasformazione avvenuta grazie al ragionamento che si è svolto nella seconda sezione. Infatti, la terza sezione è una ripresa lievemente variata della prima sezione e presenta il secondo piano sonoro trasposto seguendo la seconda scala. La conclusione fonde tutti i materiali nell'ultima nota che, come abbiamo già detto, è ai limiti dell'estensione dello strumento (lab*) riducendoli così all'essenziale.

Link all'ascolto: https://drive.google.com/file/d/1IhMUjcP1D3vREZvvdTc6ystZF5SNmZH_/view

Irene Metere, corno inglese

Registrato dal vivo al Conservatorio di Brescia, 21.12.2024.

Link alla partitura: <https://drive.google.com/file/d/1JVQf2N6BxQ7RTnoK6ZtS87MvL9M52h3O/view?usp=sharing>

* I suoni sono trasposti, da intendersi una quinta sotto.

“Io, meditando la Provvidenza, l’ammiro; ammirandola, l’amo;
amandola, la celebro; celebrandola, la ringrazio; ringraziandola m’empio di letizia.
E come farei altrimenti se so per ragione e per fede, e lo sento nell’intimo spirito
che tutto ciò che si fa, o voluto o permesso da Dio, è fatto da un eterno, da un infinito,
da un essenziale Amore?”

A. Rosmini

Recitativo ♩ = 104 ca.

pp senza o poco vibrato, espressivo *f* *pp* *f*

8 *pp* *f* *pp*

15 *f sub.* *f* *pp* *f*

21 *pp* *f*

27 *pp sub.* *f* *pp sub.*

32 *f sub.* *mf*

38 *mf* *rit.*

a tempo (♩ = 104)

45 *mp* *mf*

2

51 *mf* *p* *p*

55 *mf*

58 *mf*

61 *ff* *rit.*

64 *p* *pp* *f* *pp* $\text{♩} = 104$

72 *f* *pp* *f*

77 *pp* *f* *f*

83 *pp* *f* *f* *f*

88 *pp* *f*

93 *ff*

Andrea Ruocco

Sérénité Sahara

***Sérénité Sahara*: un viaggio immaginario tra tradizione e innovazione**

L'idea alla base della composizione *Sérénité Sahara* è quella di ricreare, attraverso la musica, un “viaggio immaginario” che si sviluppa tra suggestioni oniriche e richiami storici. L'ispirazione nasce dal sogno di Gabriel Fauré di trovarsi in Marocco, all'epoca (30 marzo 1912) da poco diventato un protettorato francese. Questo spunto si traduce nella presenza di frammenti melodici o armonici tratti da alcune delle principali composizioni del musicista francese, tra cui il *Requiem*, i *Cinque Improvvisi* e la *Sicilienne*.

Il *guembri*, strumento iconico della tradizione *gnawa* (popolazione residente nel Nord Africa discendente da schiavi subsahariani), viene utilizzato mantenendo un carattere vicino alla prassi esecutiva tradizionale. Le tecniche impiegate includono pizzicato, pizzicato con percussione sulla membrana (tavola armonica), ribattuti sul bordone e gruppetti. In questo contesto, il *guembri* assume un ruolo dialogante con la traccia audio elettronica, commentando i cambi armonici e arricchendo la trama sonora.

L'aspetto innovativo della composizione risiede nella scelta della notazione musicale. Non essendo il *guembri* ancora impiegato nella musica colta, è stato necessario sviluppare un sistema di scrittura che rispondesse in modo efficace alle esigenze espressive del brano. Questo processo rappresenta un' esplorazione di nuovi generi musicali e di interazioni culturali, fondendo elementi della tradizione *gnawa* con l'estetica della musica contemporanea. Un ulteriore riferimento simbolico è il legame con l'atmosfera notturna e sognante della *lila*, il rituale musicale *gnawa* che accompagna momenti di trance e guarigione spirituale. In questo modo, *Sérénité Sahara* diventa un ponte tra passato e presente, tra culture diverse e tra il reale e l'immaginario.

Link alla partitura:

https://drive.google.com/file/d/12iLmQXG0tY_kS0HVELzad1MaReSoOCa0/view?usp=drivesdk

Link all'ascolto:

<https://www.youtube.com/watch?v=9QG-TngkhvU>

Multimedia

Marianna Vidale

progetto marte

Il progetto marte è un collettivo musicale rappresentato da giovani musicisti. Guidati da passione e amicizia, siamo un gruppo alla scoperta di un nuovo stile. Un'arte che amiamo definire "cinescopica", in cui il mondo sonoro del cinema si mescola al cantautorato. Il nostro intento è quello di esprimere recondite necessità e delicati vissuti, coinvolgendo cantautori e cantautrici sia interni che esterni alla band. Il progetto mette infatti a disposizione arrangiatori, musicisti e scrittori competenti non solo per gli attuali componenti del gruppo, ma per tutti coloro che desiderano emergere con un album musicale inedito, dando la possibilità a chiunque di potersi esprimere in modo autentico e "cinescopico".

Per il momento, essendo un progetto nascente, il nostro impegno è principalmente direzionato verso la creazione e produzione di album musicali, che includeranno i vari musicisti e che saranno pubblicati nelle principali piattaforme di streaming musicali; stiamo lavorando alla produzione di diversi materiali con i quali presentarci anche dal vivo (concerti, festival, concorsi).

https://www.instagram.com/progetto.marte?igsh=MTl2dJmb3dzZmF4cw%3D%3D&utm_source=qr

Link all'album *Primo Sistema*: https://www.youtube.com/watch?v=1BMUGEMhQyc&list=PL-3cKVaxd_uWdDYExM7RjhsTCQ1YKqMo-&index=2

Link a progetto marte: <https://drive.google.com/file/d/1QE7aU8Xp9GBqPVSF009sGqXaCXjxWWe7/view?usp=sharing>

Marianna Vidale, Sara Letizia Vidale

Liturgia dell'anima

Dalle memorie d'infanzia ho riesumato una Malinconia ricorrente, a me molto cara, intima e inspiegabile...

Link al video:

https://drive.google.com/file/d/1jxHAFu6qFBOUIdVM_M8SHHXYc0-nV3F2/view?usp=sharing

Tesi

Silvia Rossignoli

L'esplorazione multisensoriale per la promozione della creatività in ambito socio-didattico: una nuova proposta di fruizione degli eventi concertistici

Di fronte ad una musica che è vera e propria forma di linguaggio, che contribuisce al benessere psicofisico dell'uomo, migliorandone sensibilmente la qualità della vita, ci si domanda come essa possa effettivamente diventare compagna fedele e sostenitrice all'interno di quello che è lo sviluppo e la crescita umana non soltanto a livello strettamente scolastico, bensì personale. Una crescita cognitiva, sociale ed affettiva propria di ogni individuo, dove elementi quali creatività ed espressività rivestano ruoli fondamentali.

Quanto allora influisce il *sensu* nella creatività? "Senso" è di per sé una parola interessante, senso è quello che nel parlato quotidiano intendiamo per significato, o per obiettivo, essenza – il senso di quella musica, il senso della vita – ma "senso" è anche tutto ciò che irrimediabilmente coinvolge il corpo nella sua interezza, indirizzando la nostra esperienza verso una direzione piuttosto che un'altra. In una società sempre più estraniata dal contatto con il mondo naturale in virtù di una tecnologia che accompagna verso una solitudine sempre più agghiacciante, dove la musica stessa diventa occasione di isolamento e non più di "momento sociale" qual era nel passato, si sente forte l'esigenza di una rieducazione del pubblico, partendo proprio dalle aule scolastiche.

È ormai noto, grazie ai molteplici studi di psicologia della musica, musicologia e sociologia musicale, come la musica sia in primo luogo un'esperienza senso-motoria e che per questo vada salvaguardata. Ma come sfruttare allora il senso umano, o meglio *i sensi*, nell'ottica di una didattica che preservi e valorizzi la creatività individuale, sviluppando di pari passo la capacità di *vivere* la musica? Questo progetto vuole essere una possibile risposta.

Con un carattere fortemente interdisciplinare, questa proposta operativa offre attività che forniscano al pubblico adolescente una possibilità di sganciarsi dall'esperienza virtuale e solitaria dell'ascolto musicale per arrivare ad una vera e propria esperienza, dapprima proprio senso-motoria. Viene così avanzata un'indagine a livello sociologico per studiare e comprendere quali siano i legami tra eventuali stimoli sonori e stimoli sensoriali, cercando di capire quanto l'esperienza sensoriale influisca produttivamente sulla creatività del singolo.

Proprio da questa creatività avrà origine la produzione di un'opera d'arte materiale: l'abito.

Link alla tesi: <https://drive.google.com/file/d/1hjkGSDBG2iXsBxXxr6Dc8fq2l6kN9cfJ/view?usp=sharing>

Lucia Canali

Armonie cromatiche.

*L'importanza del colore nella musica e nella poetica
di Skrjabin*

Abstract

La presente tesi vuole indagare il rapporto del compositore russo Aleksandr Nikolaevič Skrjabin con il colore: in che modo sia arrivato a pensare ed elaborare la sinfonia delle luci, *Prometeo, il poema del fuoco*, quale significato emotivo e psicologico assumono per lui i colori e in quale misura influenzino la sua poetica e la sua visione del mondo. Si propone inoltre di restituire un ritratto unitario della figura del compositore e della sua evoluzione musicale attraverso l'analisi del suo contesto socio-culturale; si conclude con una proposta di recital pianistico.

Lo studio della biografia e della cornice storica è fondamentale per comprendere una personalità così complessa e poliedrica e permette di scalfire la superficie di pregiudizi che la riveste. La figura di Skrjabin ha sempre suscitato giudizi molto contrastanti: chi lo vede come un genio visionario, unico e inimitabile, e chi come un folle mistico, esaltato e nevristenico. Sono soprattutto le sue idee filosofiche a creare diffidenza, ma sarebbe un grosso errore non proseguire nella scoperta di questo autore per la distanza che si può sentire rispetto alla sua ideologia.

Innanzitutto è necessario riportare Skrjabin nel suo contesto storico, nel quale il misticismo e la teosofia sono assai comuni tra intellettuali e artisti; in secondo luogo bisogna avere un substrato di conoscenze filosofiche attraverso le quali comprendere al meglio le enigmatiche affermazioni lasciate dal compositore nei suoi taccuini e nei testi delle sue opere.

Comprendere fino in fondo cosa Skrjabin pensasse e credesse è compito arduo, ma per interpretare le sue opere è assolutamente indispensabile tentare di districare una visione del mondo tanto elaborata e complessa: si sarà così enormemente facilitati nel penetrare le ultime opere e far vivere questi capolavori.

Il recital proposto percorre l'evoluzione skrjabiniana dai primissimi esordi, con la *Sonata in Mi b minore* WoO 19, scritta da un autore appena diciassettenne e prima opera di grandi dimensioni; prosegue con i *Preludi op. 17*, esempio del primo periodo compositivo e dell'importanza della forma del preludio nella sua produzione; continua con il *Poema satanico op. 36*, brano di bravura molto originale e poco eseguito, testimone della fase di passaggio nella quale prende forma un linguaggio armonico più personale; conclude il recital *Vers la flamme op. 72*, apoteosi pianistica in cui è esplicita la forte connessione tra la musica e la luce, approdo mistico dell'evoluzione compositiva di Skrjabin.

Link alla tesi: <https://drive.google.com/file/d/1jbIfdGoFsqQM6YZqAfmOEpnBL1qzYtt/view?usp=sharing>

Oi Dialogoi, n. 2, 2025 • Mimesis Edizioni, Milano-Udine • mimesisjournals.com/ojs/index.php/oi-dialogoi
• ISBN: 9791222326870 • DOI: 10.7413/oi-di0046

© 2025 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

Ruben Medici

Il corpo del suono.

*Ritmo e strutturazione formale nell'opera
di Igor Stravinskij (1914-1920)*

Abstract

Il presente lavoro intende indagare l'aspetto della corporeità del suono nella produzione di Igor Stravinskij. Per il compositore infatti, come lui stesso ha più volte affermato, l'intero processo compositivo comincia già immerso nella fisicità del suono, a diretto contatto con la materia musicale. Ma, in senso ancora più fondamentale, nella scrittura di Stravinskij è intrinsecamente legata alla musica l'idea pratica dell'effettività corporea del suono, come è stato verificato mediante l'analisi delle tecniche compositive utilizzate in alcuni brani come *Histoire du Soldat*, *Trois pièces pour quatuor a cordes* e *Sinfonie per strumenti a fiato*.

Alla luce di quanto emerso in sede analitica, si riesce quindi a comprendere come Stravinskij consideri la musica non tanto un linguaggio d'espressione, ma piuttosto un *linguaggio attivo*, citando una calzante espressione di Antonin Artaud, dove la materialità dell'opera diventa un «reattivo fisico», che agisce direttamente sulla sensorialità e sul corpo dell'ascoltatore.

Link alla tesi: https://drive.google.com/file/d/1wg_WXgqoLgUjFmz9I6lZk4xC45XqS58k/view?usp=sharing

Margherita Bonadiman

La creatività femminile nella musica per pianoforte

La mia tesi di laurea verte sul tema della creatività femminile nella musica e nella composizione; la scelta di affrontare questo argomento nasce dalla volontà di mettere in luce alcune figure importanti, spesso ancora sconosciute, ed evidenziare l'influenza che le loro personalità e opere hanno lasciato in eredità.

Oltre all'impronta storiografica, questo lavoro ha anche un intento didattico: portare il tema della musica al femminile nelle classi attraverso proposte musicali che esulano dai tradizionali programmi accademici dominati dai compositori di genere maschile, andando a riconoscere come il ruolo delle donne nel panorama musicale sia stato per troppo tempo trascurato.

La tesi vede l'approfondimento di quattro compositrici collocate geograficamente in diversi paesi europei e cronologicamente nell'arco di cinquant'anni, tra la fine del XVIII e l'inizio del XX secolo, un periodo di vitale importanza per il mondo musicale femminile in cui molte compositrici donne riuscirono a imporsi in una storia scritta tutta al maschile. Le protagoniste sono Maria Szymanowska, Fanny Mendelssohn, Marie Jaëll e Cécile Chaminade, pianiste e compositrici estremamente dotate che hanno dovuto però affrontare le sfide del loro tempo e combattere il pregiudizio sociale che vedeva le donne destinate "per natura" all'ambiente domestico e familiare e che considerava accettabile per loro solo la pratica amatoriale della musica. Con percorsi di vita e circostanze familiari molto diverse tra di loro, hanno tutte seguito con determinazione e costanza la vocazione artistica, creando opere di grande valore e lasciando un segno importante nelle generazioni di musiciste e musicisti a loro successivi. Sfidando le limitazioni sociali, hanno dato un grande contributo allo sviluppo della storia e della pratica musicale, diventando alcune delle maggiori protagoniste di un mondo musicale al femminile molto ampio e, anche se spesso lasciato nell'ombra, meritevole di attenzione.

Link al testo: https://drive.google.com/file/d/1pWIEwa_LsC-Hj03o-f3qIK3V8SoVevU5/view?usp=sharing

Giulia Canalis

L'inclusione è un coro a più voci.

Un individuo "musicale" regala agli altri la cosa più preziosa che possiede, la propria differenza

Il progetto di ricerca svolto in questa tesi vuole offrire un esempio di quanto un percorso musicale collettivo possa essere un mezzo per l'inclusione di tutti gli studenti e le studentesse presenti nelle varie classi con le quali ci si trova a lavorare in ambito scolastico. Nello specifico si rende evidente quanto la pratica corale, il "fare coro" nella Scuola Primaria offra la possibilità di "incontrarsi" attraverso la voce e la musica e di raggiungere obiettivi sia di tipo trasversale e sociale che, naturalmente, specifici e disciplinari. La ricerca ha infatti verificato l'efficacia dell'inserimento sistematico della musica nel curriculum di classe registrando, nella classe di intervento, un livello di inclusione maggiore rispetto al momento di avvio della procedura sperimentale.

Nella prima parte del lavoro, muovendo da un'analisi sul significato di didattica inclusiva, classe inclusiva e insegnante inclusivo, si passa a delineare le caratteristiche di una "buona" osservazione (come insieme di atteggiamenti, metodologie, strumenti) che, rappresentando uno degli assi fondanti la professionalità dell'educatore, permette di raccogliere dati significativi sul processo di apprendimento e di crescita degli alunni rispetto all'acquisizione di competenze specifiche e trasversali.

Nella seconda parte si passa alla descrizione ed esemplificazione di come, quando e con quali strumenti sono stati raccolti i dati all'interno della classe campione d'indagine in cui erano presenti alcuni alunni con Bisogni Educativi Speciali. Le "Schede di osservazione" sono state predisposte partendo dalla disciplina effettuata nel momento osservativo e soprattutto dai bisogni della classe rilevati dall'osservazione e dalla somministrazione di un questionario. La descrizione delle varie attività è preceduta dalla descrizione del laboratorio corale per quanto riguarda spazi, tempi, obiettivi, fasi di realizzazione, risultati attesi, valutazione e descrizione della scelta del repertorio (di cui sono allegate le partiture). Per ogni incontro previsto sono allegate inoltre le schede osservative per il gruppo classe e per gli studenti/studentesse con BES.

La parte finale si occupa di analizzare i dati raccolti e mette in evidenza le considerazioni da parte dell'insegnante, l'analisi dei comportamenti, degli aspetti musicali: al termine del percorso proposto si è potuto notare una maggiore partecipazione da parte di tutti gli alunni appartenenti al gruppo-classe. Attraverso

la musica, proposta con modalità didattiche flessibili, multisensoriali e multimodali/diversificate, si è riusciti infatti a valorizzare le caratteristiche peculiari di ogni soggetto, mettendolo al centro del percorso di apprendimento e generando così coinvolgimento e motivazione; questo ha promosso l'acquisizione non solo di abilità e conoscenze specificatamente musicali, ma anche di atteggiamenti coerenti con la prospettiva inclusiva: rispetto, ascolto, solidarietà, mutuo aiuto.

Link alla tesi: <https://drive.google.com/file/d/1gNmNST94u3ZWfdNNI24LckoO3d9EPCYn/view?usp=sharing>

Elisabetta Melchiori

Le Cantigas de Santa Maria: storia, musica, arte.

La musica medievale in una proposta didattica

Lo studio della musica medievale costituisce un'importante chiave di lettura sia per comprendere le dinamiche culturali, religiose e sociali dell'epoca, sia come valido strumento didattico per l'insegnamento della storia della musica. Tra le più rilevanti testimonianze musicali del XIII secolo, le *Cantigas de Santa Maria* rivestono un ruolo di primaria importanza non solo dal punto di vista storico e musicologico, ma anche per l'analisi del rapporto tra testo e musica, nonché tra musica e immagine, grazie alla ricca presenza di miniature nei manoscritti originali.

Attraverso un approccio interdisciplinare, questo lavoro intende indagare il valore storico e musicale delle *Cantigas de Santa Maria*, presentando un'esperienza didattica in cui l'apprendimento attivo ha integrato attività di ascolto, analisi storico-musicale, approfondimento iconografico e creatività musicale.

Il primo capitolo è dedicato alla contestualizzazione storica della raccolta, analizzando il culto mariano nel Medioevo e il suo impatto sulla produzione musicale e artistica dell'epoca. Segue un approfondimento sulla figura di Alfonso X di Castiglia, la cui attività di sovrano e mecenate ha avuto un ruolo determinante nella diffusione della cultura musicale e letteraria del XIII secolo. Vengono inoltre esaminati il contesto storico della Spagna medievale, caratterizzato dalla convivenza e dall'influenza reciproca delle culture cristiana, ebraica e islamica, e l'importanza delle *Cantigas de Santa Maria* nel panorama musicale e letterario del tempo.

Nel secondo capitolo l'analisi si concentra sugli aspetti strutturali e musicali delle *Cantigas*, ponendo particolare attenzione alla relazione tra testo e musica e alla funzione di questo repertorio all'interno della cultura medievale; si arriva infine ad esaminare le caratteristiche musicali delle *Cantigas*, con un'analisi dettagliata degli aspetti melodici, ritmici e stilistici.

Il terzo e ultimo capitolo è incentrato sull'applicazione didattica delle *Cantigas* nelle scuole, con particolare riferimento ai metodi didattici storici e alla didattica dell'ascolto. Viene illustrata un'attività effettivamente realizzata in una scuola secondaria di primo grado a indirizzo musicale con l'intento di rendere l'ascolto e lo studio delle *Cantigas* un'esperienza interattiva e interdisciplina-

re, sottolineando le intersezioni tra musica, storia e cultura visiva. Momenti di ascolto e di osservazione fanno entrare nella storia della musica e nell'analisi musicale e preludono ad un'attività di composizione individuale e collettiva.

Link alla tesi: <https://drive.google.com/file/d/1megfmhwUQegFEjsmJ2HJ2Jn807sr57M5/view?usp=sharing>

Sebastiano Beozzo

La terra di nessuno.

Un'opera sonora per un'orchestra ibrida

La composizione è nata dall'idea di unire diversi generi musicali, cioè la musica classica, la musica contemporanea, la musica elettronica e la musica moderna, per trattare il tema della guerra, argomento impegnativo ed attuale. Il periodo storico al quale mi sono ispirato è quello della prima guerra mondiale, perché l'ho sentito in forte correlazione con il territorio Trentino-Alto Atesino dove sono cresciuto e tutt'ora vivo (rimane importante anche ai nostri giorni la testimonianza storica dell'epoca). Un altro evento importante nella scelta del periodo storico è stata la lettura di *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, il noto romanzo di guerra di Erich Maria Remarque.

Questo racconto mi ha colpito subito per il suo modo umano, schietto e sincero di raccontare la vita quotidiana vissuta dai soldati tedeschi, anzi dai giovani tedeschi, sul fronte di guerra. Soprattutto mi ha spiazzato il modo in cui racconta come questi ragazzi iniziassero a perdere, con il passare del tempo, la voglia di fare e l'entusiasmo che contraddistingue la giovane età, portandoli verso la fuga da se stessi e dal mondo, fino alla pazzia.

Il titolo della mia composizione è centrato sul concetto di “terra di nessuno”, che ha assunto un ruolo importante nel mio lavoro. Il termine è stato utilizzato per descrivere una parte di territorio non occupato o rivendicato da più nazioni. Era un'area di solito contenuta tra due trincee nemiche: su queste porzioni di terra, che erano anche di poche decine di metri, si sono tenuti i più grandi massacri del primo conflitto mondiale.

L'opera racconta il viaggio di un soldato verso il fronte: partendo dalla caserma dove si è arruolato come volontario, lo seguiamo mano a mano nel suo viaggio fino a quando entrerà in contatto con la realtà della guerra. L'esperienza lo porterà sempre di più a porsi domande riguardo i valori sui quali dapprima contava e sul significato della vita; il giovane inizierà così a vacillare, fino ad arrivare stremato mentalmente e fisicamente al fronte, dove incontrerà la morte.

L'ascoltatore viene guidato sul piano narrativo dalla voce di un sergente (voce registrata, elaborata e riprodotta elettronicamente) che ci permette di capire le tappe del viaggio del soldato verso il suo inesorabile destino.

Non casuale è la scelta di lasciare senza un nome i protagonisti di questo lavoro: l'intento è che il soldato ed il sergente rappresentino tutte quelle persone che

hanno perso la propria vita nel primo conflitto mondiale e che, per le lacerazioni riportate o per le difficili situazioni climatiche a cui i loro corpi sono stati sottoposti, non hanno neppure potuto essere riconosciuti.

Dal punto di vista musicale la scelta di unire generi diversi (almeno apparentemente) è derivata dall'intento di sperimentare nuove forme di composizione e/o lavori che cerchino di scavalcare quelle barriere che, per appartenenza ad un luogo, ad una determinata classe sociale o anche per la propria formazione musicale, impediscono a volte di far dialogare linguaggi, tecniche, pensieri e strumenti di vario genere e provenienza. Le diverse classi sociali all'interno di uno Stato si sono caratterizzate per complessi meccanismi e stili di vita che spesso, nel passato, le hanno rese poco permeabili tra di loro; eppure è solo con l'interazione di queste classi che si forma la collettività ed il popolo, con l'affascinante risultato della creazione di arte, cultura, storia e ricerca multidisciplinare.

Link alla tesi: https://drive.google.com/file/d/1N_tgbod3zx1Rtt-OysAPN-yocit8C_teo/view?usp=sharing

Interviste

Stefano Lorenzetti

*Direttore del Conservatorio di Musica “A. Pedrollo”
di Vicenza*

Intervista a cura di Leonardo Vaccari

Parigi, 2 Novembre 2024

Leonardo Vaccari [L.V.]: «In questa sede cercheremo di considerare la natura relazionale dei Conservatori di Musica, indagandone la dimensione antropologica, culturale ed economica. L'intervista seguirà diverse tappe in cui si metteranno “in dialogo” di volta in volta i Conservatori con altri enti e prospettive. Ma partiamo ora dall'imprescindibile novità di quest'anno accademico, ovvero l'avvio in molti Istituti A.F.A.M. dei Dottorati di Ricerca, che comporterà senza dubbio importanti cambiamenti strutturali e funzionali. In cosa consistono di preciso le novità e che relazioni hanno rispetto alla storia di questa Istituzione?»

Stefano Lorenzetti [S.L.]: «La previsione di corsi per la formazione alla ricerca era già presente nella legge di riforma dei Conservatori, la 508¹, anche se non si parlava esplicitamente di Dottorati. Ci sono voluti molti anni perché questa previsione diventasse realtà e perché i Conservatori venissero chiamati a formare dei dottori di ricerca all'interno degli stessi cicli dell'Università (quest'anno comincia il 40esimo ciclo per le Università ed è il primo anno, il primo ciclo invece per i Conservatori). È una novità interessante e dev'essere accolta positivamente, anche con entusiasmo. Ci sono una serie di problemi però, soprattutto per chi ha dimestichezza con i Dottorati: la mia sensazione è che, come spesso succede in Italia, si sia cominciato dalla

¹ [N.d.A.] Si tratta della legge 508 del 21 dicembre 1999 che prevedeva la riforma delle Accademie di belle arti, dell'Accademia nazionale di danza, dell'Accademia nazionale di arte drammatica, degli Istituti superiori per le industrie artistiche (ISIA), dei Conservatori di musica e degli Istituti musicali pareggiati negli attuali Istituti A.F.A.M. V. Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, Legge 21 dicembre 1999, n. 508, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2000/01/04/099G0584/sg#:~:text=La%20presente%20legge%20e'%20finalizzata,e%20degli%20Istituti%20musicali%20pareggiati> (ultimo accesso: 04/11/2024).

testa, dal tetto, senza aver avuto molta cura di aver costruito le fondamenta. Non c'è dubbio che ci sono nei Conservatori dei docenti, dei colleghi che la ricerca l'hanno fatta e la fanno, ma in gran parte a titolo personale, fuori dall'Istituzione, e anche le famose 74 ore che si possono dedicare alla ricerca sono poco più che un palliativo. C'è un problema sia di istituzionalizzazione delle pratiche di ricerca, sia di scarsa consuetudine alla ricerca collettiva. Non sempre è chiaro cosa sia un Dottorato di Ricerca e quali problemi comporti: da un lato c'è questa apertura che non può farci che piacere, dall'altro c'è difficoltà per buona parte della classe docente a capire bene come i Dottorati possano inserirsi all'interno della struttura dell'Istituzione, perché il rischio è anche quello che i Dottorati siano un livello di eccellenza che interagisca poco con altri livelli dell'Istituzione stessa, e questo mi sembrerebbe un'evenienza da scongiurare. Sarebbe importante costruire una comunità che non sia soltanto una comunità dei dottorandi che parlano, discutono, lavorano fra loro e con i supervisori, ma che interagiscano anche con il resto dell'Istituzione. Per esempio, io vorrei che a Vicenza ciascun dottorando facesse una sorta di esposizione pubblica del proprio lavoro e che la facesse pubblica affinché tutto l'Istituto abbia modo di prenderne atto e di interagire con il lavoro del dottorando. Ma vedremo quello che riusciremo a fare. Certo la sfida è tanto stimolante quanto forse problematica. Bisogna anche capire che i Dottorati nei Conservatori dovrebbero avere delle caratteristiche secondo me peculiari. Noi abbiamo cercato di fare un Dottorato che avesse delle peculiarità molto spiccate, per esempio c'è tutta una parte tecnologica che era negli intendimenti dei fondi PNRR. Poi succede sempre che in Italia si chiede di fare qualcosa e anche chi effettivamente non la fa viene egualmente premiato. Ho visto che è passato di tutto, anche se i paletti erano piuttosto stretti: i Dottorati dovevano avere una ricaduta a livello di ricerca applicata, e anche se questo da un certo punto di vista poteva risultare discutibile, era quello che ci veniva richiesto. Le maglie sono state piuttosto larghe perché a mio avviso c'è stata la volontà politica di far partire questi Dottorati a ogni costo. I tempi sono stati molto stretti, molto stressante è stato l'iter di accreditamento, si è dovuto fare tanto in poco tempo e questo è stato un problema, come un problema è stato che i dottorandi abbiano dovuto preparare il progetto di Dottorato in un mese o poco più. Comunque siamo partiti e vediamo cosa succede. Purtroppo, avendo conseguito il Dottorato molti anni fa e avendo avuto l'opportunità di interagire in vari modi con Università molto strutturate da questo punto di vista, sono forse la persona meno adatta per lanciarmi in questa avventura, poiché ne intravedo tutti i possibili pericoli. D'altro canto le difficoltà riguardano anche i Dottorati nelle Università in Italia, per esempio in Musicologia. La Musicologia, secondo me, è in una fase di grande crisi di idee e di pensiero, e le prospettive stimolanti e innovative latitano. Sono consapevole di essere molto critico nei confronti del panorama attuale della Musicologia e in particolare di quello italiano, lo trovo sostanzialmente deludente e deprimente, sebbene questo sia unicamente il mio parere, senza alcuna pretesa nomotetica o normativa.»

L.V.: «Ha fatto riferimento ai Dottorati di Ricerca che saranno introdotti al Conservatorio di Vicenza: ci può dire di quali proposte si tratta e quale sarà il ruolo e la posizione del Direttore in questo ambito?»

S.L.: «A Vicenza il Dottorato si intitola “Arte e patrimonio culturale come strumenti di ricerca pratica per progetti di innovazione di rilevanza nazionale” – titolo volutamente generico – e si articola in due curricula: *Hyper-Instruments, Gesture and Feed(back) Expressiveness in the Arts* e *Multimodal Feed(back) in Phygital Spaces*². C’è l’idea di una ricerca basata sulla pratica, sulla prassi. I temi di ricerca sono abbastanza strategici anche in relazione alla tematica del PNRR³: per esempio il concetto di *phygital*, che è qualcosa che sta a metà strada da digitale e fisico. E direi che le applicazioni possono spaziare dalla performance all’educazione, al problema della relazione tra *performance* e spazialità. Ci sono molte possibilità, ovviamente è abbastanza aperto proprio per non condizionare troppo in sede di proposta di progetto i dottorandi. È molto improntato alla relazione tra la tecnologia e gli spazi, a questa idea degli *hyper-instruments*, ovvero degli strumenti aumentati, ibridi e astratti e ottenibili, ad esempio, tramite tecniche di modellazione fisica, ma anche al rapporto tra ambiente e *performance*. Infatti abbiamo avuto dei finanziamenti per fare una cupola olofonica da mettere all’interno dell’Auditorium Canneti⁴, la quale è uno strumento importante per sperimentare questi aspetti, perché può creare diversi ambienti acustici, consentendo al *performer* di eseguire musica all’interno di spazi acustici variabili. C’è uno spazio importante per la sperimentazione di queste camere acustiche digitali che in qualche modo saranno sempre di più decisive nel futuro di questo tipo di ricerca: parliamo di strumenti aumentati, per esempio un violino aumentato nelle sue possibilità performative, ibridi, strumenti in cui si possono unire più strumenti diversi, per esempio suonare un sassofono con un archetto o suonare un violino con i tasti di un sassofono, e astratti/virtuali, cioè strumenti che non hanno alcuna relazione con strumenti tradizionali del mondo fisico, ma anche di aspetti legati all’uso della tecnologia nella didattica e nell’inclusività, e pure lo

² [N.d.A.] Vedi: Conservatorio di Musica di Vicenza “Arrigo Pedrollo”, Istituto Superiore di Studi Musicali, *Dottorati*, <https://www.consvi.it/studenti/site/it/dottorati/> (ultimo accesso: 04/11/2024)

³ [N.d.A.] Il Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza. «Al fine di affrontare le sfide connesse alla crisi pandemica e al conseguente rallentamento delle economie europee, l’Unione europea ha approntato, nel quadro del Next Generation EU, il Dispositivo per la ripresa e la resilienza (*Recovery and resilience facility* – RRF), un nuovo strumento finanziario per supportare la ripresa negli Stati membri. [...] Il PNRR dell’Italia (*Recovery and Resilience Plan*) è stato approvato il 13 luglio 2021 con Decisione di esecuzione del Consiglio, che ha recepito la proposta di decisione della Commissione europea. [...] Il Piano ammonta ora a 194,4 miliardi di euro (122,6 miliardi in prestiti e 71,8 miliardi in sovvenzioni), in aumento di 2,9 miliardi rispetto al PNRR originario.» Vedi: Camera dei Deputati, Documentazione parlamentare, *Il Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza*, <https://temi.camera.it/leg19/pnrr.html> (ultimo accesso: 04/11/2024).

⁴ [N.d.A.] L’Auditorium Canneti è una ex sala da concerti situata all’interno del Centro Storico di Vicenza, in sede separata rispetto al Conservatorio, e attualmente in via di riqualificazione.

studio di spazi acustici storici che permettano la ricostruzione e conservazione di acustiche di luoghi storici. Per esempio, si potrebbe mappare l'acustica della Basilica di San Marco di Venezia per renderla riproducibile, capire all'interno di un'acustica quali soluzioni di prassi esecutiva potevano essere utilizzate, che effetto facevano. A San Marco è molto diversa l'acustica oggi perché gli arredi non sono più quelli cinque-seicenteschi, quindi serve un programma che possa reintegrare tutta la dimensione dell'arredo di un'acustica storica, che molto spesso cambia nel tempo perché non si è mantenuto. Le possibilità sono molte e noi l'abbiamo fatto anche in relazione a questa cupola olofonica che dovrebbe essere realizzata all'interno dell'Auditorium Canneti e che sarebbe uno strumento di sperimentazione e di ricerca molto interessante e importante. Sarebbe una delle più innovative strutture europee che potrebbe fare "da volano" per un gruppo di ricerca che coinvolga ricercatori a livello internazionale.

Un'altra cosa che vorrei fare è cercare di costruire una rete di relazione con delle importanti istituzioni europee ed extraeuropee, perché mi sembra fondamentale un interscambio tra istituzioni scientifiche. Ovviamente è tutto da costruire. Per quanto riguarda il ruolo del Direttore, nel mio caso sono anche il Coordinatore del Dottorato, funzione importante perché coordina tutto il Collegio Dottorale, è il massimo responsabile. Non deve essere necessariamente il Direttore, spesso non lo è, nel mio caso sono io per la mia storia scientifica. Mentre si può cambiare un terzo del Collegio Dottorale, se cambia il Coordinatore bisogna rifare l'accreditamento da capo. Quindi è una figura abbastanza centrale; poi ovviamente è coadiuvato dal Collegio Dottorale e dai supervisor delle tesi.»

L.V.: «Dialoghi tra Conservatori: qualche anno fa sembrava che il MIUR avrebbe promosso o imposto la formazione di Consorzi (potenzialmente anche transfrontalieri) tra Istituti, proposta che è poi caduta. Come una cooperazione strutturale potrebbe essere perseguita, per esempio nel Triveneto, in modo tale da costituire una vera e propria rete?»

S.L.: «Questo è un grosso problema, perché ai Conservatori è chiesto di fare sempre di più, di dotarsi di strutture sempre più consimili a quelle delle Università, ma, spesso, i Conservatori italiani sono troppo piccoli. Non riescono a star dietro a tutte le attività e a tutte le incombenze che devono essere espletate. Noi per esempio abbiamo vinto un bando di un progetto di internazionalizzazione di 2 milioni e mezzo di euro che coinvolge diverse Istituzioni, ma è molto faticoso: con i fondi PNRR ci sono tutta una serie di problemi legati alla rendicontazione amministrativa di non facile soluzione. Non è che il Conservatorio possa permettersi un ufficio per i Dottorati, almeno il Conservatorio di Vicenza che è di media ampiezza non ce l'ha, al momento.

Il problema delle dimensioni dei Conservatori è destinato a essere sempre più complesso da affrontare. Non so a livello politico cosa si voglia fare. Ci sono i Politecnici delle Arti, se n'è fatto recentemente uno a Bergamo mi sembra, ma è l'esito della fusione di diversi Istituti che si sono messi insieme. Bisognerebbe

costruire un organismo differente. Il problema della dimensione degli Istituti penso non sia di poco conto. Nel Veneto ci sono sette Conservatori, i quali vanno ognuno per conto proprio. Il tentativo di fare un Consorzio è nato e poi è morto. Il Consorzio era nato soprattutto per spartirsi i fondi della Regione per l'attività a Villa Contarini; una volta che i fondi non sono stati più erogati il Consorzio ha avuto una fase di stallo e di decadenza, adesso non esiste neppure più. È un problema aperto, è uno dei tanti problemi aperti che la politica dovrebbe affrontare e che non so se la politica voglia affrontare perché lì si scontrerebbe anche con gli interessi locali, per cui avere anche un piccolo Conservatorio in una cittadina di provincia è comunque prestigioso.

Il Conservatorio è molto diverso oggi dal Conservatorio di dieci anni fa. Forse di questo non tutti sono molto consapevoli, anche i docenti, spesso, continuano a pensare secondo l'idea che si fa la propria lezione, si va alla propria aula, si insegna allo studente e arrivederci. Credo che il Conservatorio abbia, talora, una difficoltà a costituirsi come comunità; non che l'Università sia messa molto meglio, perché lì le comunità spesso si fanno guerra, ma magari c'è una tradizione di condivisione maggiore. Bisognerebbe dare più spazio alla ricerca: i professori non hanno fondi personali per la ricerca, come in Università. Non voglio aprire una questione di carattere sindacale, però è del tutto evidente che i Conservatori fanno le stesse cose dell'Università ma i professori non godono del medesimo status giuridico, né economico dei professori universitari. Questa è una situazione che non so per quanto sarà ancora sostenibile, particolarmente adesso che con i Dottorati di Ricerca i tre livelli di istruzione superiore risultano essere accessibili pure nel Conservatorio. A mio avviso, il problema non è tanto e non soltanto la parte economica, sulla quale non mi voglio soffermare in questo momento, ma soprattutto lo status giuridico e quello che ne comporta, e anche per esempio la possibilità di avere maggiore libertà nel fare ricerca, di avere dei fondi personali per la ricerca che consentano di implementare la ricerca personale. Quindi per esempio avere la possibilità di ricevere dei fondi per andare a convegni e per andare a studiare in archivio sarebbe un aiuto importante per i docenti dei Conservatori. Adesso siamo nella situazione abbastanza surreale per cui i dottorandi hanno i fondi per far ricerca ma i professori no; ma di cose surreali ce ne sono tante.»

L.V.: «Dialoghi tra Conservatori e Università: qual è la relazione attuale dei Conservatori con le Università in Italia e come può evolvere alla luce delle recenti trasformazioni? In particolare, potrebbe fare riferimento a Vicenza, ai progetti svolti o in corso o di prossima programmazione?»

S.L.: «Ci sarebbe tanto da dire, l'ho vissuto in prima persona. Ci sono stati degli anni di profonde crisi, lotte, soprattutto con le facoltà di Musicologia e con i DAMS, che non hanno digerito troppo bene il passaggio dei Conservatori al livello universitario. Io auspico che si mettano da parte le antiche ruggini e che si instaurino relazioni sempre più positive e fruttuose, anche perché noto da tempo segnali di reciproche aperture. A Vicenza abbiamo collaborato con

l'Università di Padova, con l'Università di Venezia, con l'Università di Verona. Con Padova per esempio non abbiamo avuto nessun problema con i docenti, con cui abbiamo fatto anche dei corsi insieme. Bisogna superare le tensioni tra Conservatori e Università per il bene della musica in questo paese. Già anche la Musicologia universitaria ha le sue difficoltà perché non è così centrale nell'Università italiana, quindi sarebbe meglio collaborare per il bene delle nostre discipline.

Potrei dire molte altre cose ma preferisco guardare al futuro che non rivangare il passato. Voglio menzionare anche il progetto di Consulenza Filosofica che voi avete portato avanti presso il nostro Conservatorio⁵: secondo me è stata un'esperienza molto bella quella che avete fatto, io vi ho solo dato la possibilità di farlo, quindi il merito di quest'esperienza è tutto vostro. A me ha gratificato molto, ha gratificato molti studenti e anche degli insegnanti sono stati interessati. Secondo me è stata un'esperienza in qualche modo pionieristica e penso che siamo stati il primo Conservatorio a proporre qualcosa del genere; ma al di là di questo primato, che ci interessa fino a un certo punto, è stata un'esperienza molto formativa che secondo me va continuata. Vedremo in quali forme. È stata possibile in questo caso attraverso un tirocinio con l'Università di Venezia, con cui avevamo già una convenzione, però secondo me è un'esperienza che vale la pena di replicare, perché ce n'è tanto bisogno. C'è veramente molto bisogno di questi spazi che non sempre esistono nelle nostre Istituzioni, sia in Conservatorio che in Università. Quindi sono io a ringraziare voi per la proposta che mi avete fatto e per l'esito che questa proposta ha avuto per il Conservatorio di Vicenza. Penso che sia un'esperienza che sarebbe bene far conoscere.»

L.V.: «Grazie. Veniamo ora ai dialoghi tra il Conservatorio di Vicenza e il mondo, ovvero la già citata internazionalizzazione: che cos'ha la sede di Vicenza di unico o specifico e come si inserisce nelle dinamiche nazionali e internazionali? In particolare quali sono i progetti di scambio e le convenzioni estere attive e qual è il suo ruolo nello scenario europeo e globale attuale?»

S.L.: «Abbiamo vinto questo grosso progetto di internazionalizzazione con i fondi del PNRR, dal titolo *Between Italy and Jerusalem: Retracing Music and Arts Networks, Enhancing Education and Promoting Cultural Heritage Preservation* che coinvolge, oltre al Conservatorio di Vicenza, come realtà italiane il Con-

⁵ [N.d.A.] Il progetto "Note di filosofia: laboratorio di pratiche filosofiche e sportello di consulenza filosofica" è stato realizzato da me e da Giovanna Michieletto come tirocinio curriculare del Master di II livello in Consulenza Filosofica dell'Università Ca' Foscari di Venezia tra i mesi di Novembre 2023 e Aprile 2024 ed è stato interamente destinato agli studenti e alle studentesse del Conservatorio di Vicenza. Vedi: Conservatorio di Musica di Vicenza "Arrigo Pedrollo", Istituto Superiore di Studi Musicali, *Note di filosofia: laboratori di pratiche filosofiche e sportello di consulenza filosofica*, https://www.consvi.it/produzione/site/it/masterclass_convegni_seminari_dettaglio/id_3000_news_note-di-filosofia-laboratori-di-pratiche-filosofiche-e-sportello-di-consulenza-filosofica.html (ultimo accesso: 04/11/2024).

servatorio di Bologna, l'Accademia Nazionale di Danza, l'Accademia di Brera, la Scuola Civica di Milano, ma anche l'Istituto Magnificat di Gerusalemme, con cui abbiamo una convenzione da anni, il Centro di Studi sul Rinascimento di Tours, il Dipartimento di Musicologia dell'Università di Harvard e altri soggetti. È un grosso progetto internazionale che sta partendo proprio ora, abbastanza complesso da gestire perché noi siamo i capofila e abbiamo molte incombenze legate alla gestione amministrativa. È stato un importante progetto di valorizzazione del patrimonio artistico italiano all'estero che ci ha consentito di tessere tutta una rete di relazioni sia con altre istituzioni italiane sia con istituzioni straniere. Adesso c'è da lavorare molto, ma siamo contenti di questo risultato. Questo progetto è stato importante anche per i futuri Dottorati, perché questa attività di ricerca pregressa, con questo momento di internazionalizzazione, ha un po' legittimato il nostro Conservatorio a intraprendere l'avventura dei Dottorati di ricerca. Ovviamente questo progetto prevede attività didattiche, attività di ricerca, attività di produzione musicale, attività di digitalizzazione e di archiviazione dei dati, tutta una serie di attività di una certa ampiezza.»

L.V.: «Spostando il fuoco della nostra lente dalle relazioni tra Istituzione e l'ambiente esterno all'interno dell'Istituzione stessa, parliamo di dialoghi entro il Conservatorio: com'è composta l'attuale popolazione del Conservatorio di Vicenza? Come comunicano tra di loro i vari organi e gruppi e soprattutto i diversi dipartimenti? Ci sono eventi, spazi, progetti in comune? Come viene ascoltata e valorizzata la voce degli studenti e delle studentesse?»

S.L.: «Di eventi ce ne sono tanti, fin troppi, che coinvolgono diverse realtà dell'Istituto. Quest'anno abbiamo fatto tantissima produzione musicale, anche troppa. Il problema dei dipartimenti è che siccome il decreto sugli ordinamenti è cambiato i dipartimenti verranno un po' rivisti, diventeranno delle strutture didattiche abbastanza affini alle facoltà universitarie, quindi bisognerà fare un'opera di revisione dei dipartimenti. Attualmente alcuni funzionano meglio, altri hanno più difficoltà. Ma nella futura struttura degli Istituti, i dipartimenti saranno sempre più centrali. Bisognerà fare un profondo ripensamento della natura di tali dipartimenti, cambiarne alcuni forse, rivederne altri, c'è tutta un'operazione di architettura istituzionale che dovrà essere fatta nei prossimi anni. Però diciamo che a Vicenza la collaborazione tra docenti, soprattutto nell'attività di produzione ma anche nella ricerca, di presentazione di libri e di attività varie, è abbastanza istituzionalizzata. C'è una grande ricchezza di avvenimenti nell'anno accademico. Forse talora si eccede anche un po' nella quantità delle proposte, anche perché poi il pubblico vicentino è quello che è, nel senso che Vicenza non è una grande città quindi il pubblico potenziale è limitato nei numeri. Però vedo che il Conservatorio è ben presente nella vita culturale della città. Per esempio in relazione a "All'Olimpico col Pedrollo", che è un po' la nostra rassegna *clou* della stagione, abbiamo fatto due eventi, direi piuttosto significativi per la vita nel Conservatorio: la *Passione secondo Giovanni* di Bach, interpretata quasi esclusivamente da studenti e docenti interni, e poi il *Canto della Terra* di Mahler,

nella versione cameristica di Schönberg, in collaborazione con il Conservatorio di Mantova e con “Vicenza in Lirica”, che ha avuto un grandissimo successo di pubblico e di critica e che è oggettivamente un’opera molto difficile. È stato un bel traguardo riuscire a realizzare un’opera di questo tipo coinvolgendo gli studenti di Mantova e di Vicenza, anche proprio per la difficoltà intrinseca del brano; poi ovviamente c’erano anche dei cantanti professionisti. Il direttore è stato un nostro docente, Marco Tezza. È stata un’operazione che ha avuto un successo, ripeto, non soltanto di pubblico ma anche di critica. Quindi significa che le cose funzionano a livello di proposte e di realizzazione e anche di collaborazione tra docenti e studenti. I nostri studenti sono molto coinvolti nelle attività di produzione.

Un po’ più dolente è invece la partecipazione degli studenti alla vita istituzionale dell’Istituto. Una cosa che mi è dispiaciuta molto è che abbiamo fatto per ben due volte l’elezione della rappresentanza degli studenti, tra l’altro online, e tutte e due le volte non è stato raggiunto il quorum. È stata un po’ una delusione perché essendo online bastava schiacciare un pulsante, non era necessario recarsi in Conservatorio per votare e che per ben due volte non si sia raggiunto il quorum, significa che gli studenti non comprendono l’importanza di avere i loro rappresentanti nel massimo organo di governo del conservatorio che è il Consiglio Accademico. Manca un po’ di sensibilità degli studenti da questo punto di vista, non sono così abituati a partecipare alla vita istituzionale nei luoghi in cui si governa il Conservatorio. Spero veramente che il terzo tentativo funzioni.»

L.V.: «Anch’io da ex studente mi son sempre chiesto come mai in Conservatorio mancasse la sensazione di sentirsi parte di una comunità, a differenza delle scuole superiori o dell’Università, un po’ come si diceva in precedenza. Al di là di un disinteresse, forse da parte degli studenti c’è la sensazione di non sentirsi coinvolti o di non contare poi così tanto.»

S.L.: «Sì, io ho predicato tanto da docente il fatto che gli studenti devono essere più attivi; manca una tradizione di coinvolgimento degli studenti, è vero, ma gli studenti dovrebbero metterci del loro. Capisco che ci siano delle chiusure e delle difficoltà, forse è anche colpa delle istituzioni. Io ho sempre fatto quello che ho potuto, anche perché venivo da esperienze negli USA in cui gli studenti sono maggiormente coinvolti. C’è un’inerzia da parte degli studenti che francamente non capisco tanto, inerzia che poi non c’è nelle produzioni, infatti sono sempre pronti a fare concerti e attività, ma è importante anche l’aspetto propositivo: e io mi aspetterei un contributo propositivo da parte degli studenti. Non solo dire quello che non va, ma anche proporre delle soluzioni, invece manca un po’ una consuetudine a questo.»

L.V.: «Riguardo quest’ultimo aspetto, mi chiedo se questa mancanza si leghi ai processi di aziendalizzazione che stanno investendo ormai da decenni tanto le Università quanto gli Istituti A.F.A.M. La relazione che si ha con la scuola è

primariamente una relazione di costruzione della propria carriera, e a questo si rivolge la propria attenzione, per cui il Conservatorio stesso diventa principalmente un ambiente di avvio al mondo del lavoro.»

S.L.: «Nel momento in cui non può esistere nulla che non sia un'azienda, a partire dal soggetto, perché il capitalismo ci ha portato a credere che il modello di ogni forma vivente sia l'azienda, allora adottato questo punto di vista. Finisce che noi stessi ci percepiamo come una piccola azienda, e anche il soggetto deve funzionare con la medesima logica. Qualcuno parlava, a proposito, di realismo capitalista⁶, altro che realismo socialista, il realismo oggi è quello capitalista. Se si ritiene che non è possibile altra forma di esistenza sia individuale che collettiva se non quella modellata sul paradigma dell'azienda, le conseguenze di questo sono sotto gli occhi di tutti. Basta vedere come la carriera scolastica degli studenti sia strutturata in debiti e crediti, che sono delle categorie economiche, a testimonianza che la *ratio economica* è veramente entrata in qualsiasi aspetto dell'esistenza. Quando andavo io all'Università non c'erano debiti e crediti, c'erano solo gli esami da fare. L'idea del debito e del credito è un'idea che è entrata più tardi e che la dice lunga, perché in fondo l'uso delle parole non è casuale. La filosofia non è altro che un chiedersi qual è il significato delle parole. Se io fin da piccolo concepisco la mia carriera scolastica in termini di debiti o di crediti, questo non è neutro. L'ho appurato negli studenti delle Università americane, soprattutto di quelle più prestigiose, in cui spesso c'è una forte competizione tra gli studenti e in cui emergere è un dovere, un obbligo. Però anche noi non se siamo immuni, ne siamo perfettamente interpreti pure noi. Forse è tipico dei vecchi rimpiangere i bei tempi passati, ma l'Università che ho fatto io, con tutti i difetti che aveva, non era ancora così schiacciata sul problema del rendimento. C'era un'apertura, c'era anche una libertà che forse oggi ci sogniamo. Ci sono tutti questi obblighi, per esempio la frequenza obbligatoria, che è una forma di controllo estrinseca. È una forma coatta di sorveglianza dell'individuo, per cui devi sempre adempiere a un compito, ma la conoscenza non consiste nell'adempiere a dei compiti, è una cosa altra. Quindi stiamo ingabbiando tutto, stiamo controllando tutto, stiamo sorvegliando tutto ma i risultati spesso sono abbastanza risibili sul piano dello sviluppo intellettuale delle persone, della loro capacità di leggere il mondo. Ammesso che si voglia che le persone abbiano degli strumenti sofisticati per leggere il mondo. La mia impressione è che non c'è nessuna convenienza da parte di qualsivoglia potere nel fare questo, non mi sembra che si vada in questa direzione. Anche pensare alla scuola come a un organismo che ti deve mettere nelle condizioni di trovare un lavoro il prima possibile rappresenta un po' la morte dell'idea umanistica di scuola, per cui tu non vai a scuola per trovare un lavoro ma per cercare di capire qualcosa del mondo che ti circonda. Penso a quell'abominio dell'alternanza scuola-lavoro: il momento

⁶ [N.d.A.] Cfr. M. Fisher, *Realismo capitalista*, Produzioni Nero, Not, Roma 2018.

della scuola non è il momento del lavoro, è il momento della scuola. Questo ha dei profondi risvolti sulla costruzione dell'identità degli individui e sul loro modo di costituirsi come soggetti nel mondo, non è neutro. Io penso che il valore di un insegnamento consista semplicemente nella sua radicalità: un insegnante non può che essere estremamente radicale, non in senso politico, bensì intellettuale, perché deve prefigurare l'idea di poter leggere il mondo in un altro modo, poi sarà lo studente a scegliere, ma non c'è forma più spietata di violenza quando si fa credere alla gente che le cose non possano che essere come sono, che non c'è possibilità che le cose siano in maniera diversa. Questa è la più grande forma di violenza. Credo che un insegnante debba testimoniare la possibilità che le cose possano essere diverse, possano essere lette in maniera diversa, che il mondo possa essere guardato con un altro sguardo, con uno sguardo altro. Forse il senso dell'insegnamento è proprio quello di testimoniare la possibilità che esista uno sguardo altro rispetto a quello consueto.»

L.V.: «Da ricercatore di filosofia, spesso vedo nella società come sia normalizzata l'assolutizzazione del presente, ovvero il prendere il presente come categoria inscalfibile e intoccabile.»

S.L.: «È la violenza della realtà a cui suppone il reale lacaniano. Il Reale di Lacan è quello che disarticola completamente quest'idea dell'unicità della realtà. Per questo Lacan dice che il soggetto sta in questa frattura: nella scoperta del Reale che in qualche modo disarticola la realtà, fa capire tutta la strumentalità di una realtà che si crede non poter essere che quella che ci viene predicato sia. Il Reale come rottura di questo gioco interpretativo dell'uomo.»

L.V.: «Capisco, io vivo sia nello studio della filosofia sia nello studio della storia una grande forma di libertà, perché studiare il passato restituisce la libertà di poter dire che le cose sono possibili in altro modo, senza stabilire giudizi di valore.»

S.L.: «Hai ragione, non è importante dire che le cose sono possibili meglio o peggio, ma in altro modo. Testimoniare l'esistenza di un altro modo di possibilità. È importante che noi continuiamo a testimoniare l'alterità e in fondo io credo che la storia sia una narrazione mitica. Al di là di tutta la scientificità, è sempre intrinsecamente mitica, perché ha una funzione di purificazione del presente. Lo studio del passato serve a purificare il presente in cui viviamo, a renderlo più trasparente. Se ci pensi bene mi sembra che questa parola incarni bene il nostro rivolgersi al passato, non in maniera erudita o in maniera inerte, ma come strumento da cui il nostro presente ne esce rivitalizzato.»

L.V.: «Alla luce di quanto detto finora, torniamo un attimo al perno del nostro discorso, i Conservatori, e parliamo del loro dialogo con il territorio, a cui abbiamo già fatto riferimento: qual è oggi la funzione del Conservatorio in una

città? Si può parlare di un nuovo ruolo civico o meglio umanistico di questa Istituzione?»»

S.L.: «Abbiamo tanti rapporti con la città di Vicenza, con il Comune, con le Istituzioni culturali, è un continuo dialogo e una continua richiesta. Non so se si possa parlare di ruolo umanistico. Tante volte c'è il problema che la musica è ancora vista come intrattenimento, come "ciliiegina sulla torta". Io credo che noi musicisti dovremmo testimoniare maggiormente il ruolo della musica nella nostra cultura, il ruolo fattivo, costitutivo della musica dell'identità culturale europea, e non un ruolo collaterale, legato all'idea di intrattenimento. La musica non è mai stata intrattenimento, altre erano le categorie dell'intervento della musica e le modalità dell'uso della musica, questa parola "uso" da Hegel in avanti ci potrebbe aiutare molto, molto ci potrebbe aiutare ripensare come la musica sia stata usata, anche se qualcuno inorridisce a questa parola, perché pensa che la musica dovrebbe essere godimento estetico di per sé. Invece la musica è sempre stata usata e si è sempre proiettata in altro da sé. Su questo c'è ancora tanto da fare e da riflettere: su come la musica costruisca cultura, come si rifletta in orizzonti altri da sé, come questi orizzonti siano illuminati dalla musica e come la musica sia illuminata da questa relazione. C'è molto entusiasmo, molta attenzione anche nei confronti del Conservatorio, ma tante volte la sensazione è che accada quello che del resto avviene oggi già per la produzione della musica colta: sono abbastanza critico sull'idea del concerto come ci è stata trasmessa, critico che questo strumento sia uno strumento necessariamente di elevazione culturale. Lo trovo spesso svuotato di senso, una scatola vuota o semplicemente uno strumento a servizio dello *star system* e della mercificazione della cultura come prodotto ben confezionato. Non basta riempirci la bocca con la grande cultura musicale italiana: riempirsi la bocca cela una profonda debolezza, anche delle massime istituzioni concertistiche italiane. Non so se aprire una stagione sinfonica con l'ennesima *Traviata* di Verdi sia un'operazione culturale e in che senso lo sia. Scrivevo nella prefazione del mio ultimo libro⁷ che noi abbiamo costruito una trinità in cui Dio Padre è l'autore, Cristo è l'opera e l'esecutore è lo Spirito Santo e con questa trinità pretendiamo di leggere tutta la storia della musica occidentale. Ma per gran parte del decorso storico questa trinità non è mai esistita sotto questa veste. Abbiamo costruito da tempo una teologia dell'arte, dell'arte musicale in particolare, che fa acqua da tutte le parti. Per cui l'inchinarsi di fronte al grande esecutore o al grande autore cela una sostanziale vuotezza di significato, una sostanziale difficoltà a costruire senso se non rifugiandosi in questi riti che molto spesso celano soltanto o apparentemente, diciamo così, una matrice di tipo mercantile.»

⁷ [N.d.A.] S. Lorenzetti, *Nata per Morire. Memoria della musica e musica della memoria in Età Moderna*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2023.

L.V.: «Da musicista, spesso mi son trovato a chiedermi e a chiedere ad amici e colleghi musicisti e musiciste: “Perché fai una tournée in cui ripeti la stessa musica?” oppure “Ha senso continuare a suonare questo compositore?”. Notavo di frequente come ancora prima di provare a rispondere alla domanda sembrasse sopraggiungere uno stupore, quasi uno sconcerto, perché avessi avuto l'ardire di porla.»

S.L.: «Sì, è una domanda da matti. Il senso è ontologico, non si può discutere su questo. La gente si rifiuta di pensare.»

L.V.: «Ha anche paura di farlo, anche perché dopo una vita di sacrifici e dedizione mettere in questione questo luccichio fa paura.»

S.L.: «Fa paura sì, ma cosa c'è sotto questo luccichio? Spesso il nulla, il vuoto pneumatico.»

L.V.: «Per concludere, qual è il suo auspicio per i prossimi anni per i Conservatori in Italia e per il Conservatorio di Vicenza?»

S.L.: «Domanda difficile. Non ho auspici nel senso che penso che dobbiamo cercare di interpretare al meglio queste occasioni e queste novità che sono prefigurate, cercando di fare il nostro meglio con grande onestà e di non farci travolgere troppo dalla necessità sempre più impellente di mostrare non solo quello che siamo ma soprattutto quello che non siamo. Vorrei personalmente non essere troppo occupato a vendere la mia merce, ma vorrei cercare di fare delle cose che abbiano un senso per la comunità, per la comunità degli studenti e delle studentesse prima di tutto, per la comunità dei docenti, di tutti gli uomini e le donne che vivono nel Conservatorio. Vorrei che il Conservatorio fosse un luogo in cui prima di tutto si sta bene, in cui si può vivere con un briciolo di armonia, di condivisione, questo vorrei più che fare proclami di mirabolanti produzioni e attività che nei prossimi anni il Conservatorio di Vicenza sarà chiamato a intraprendere. Vorrei che fosse un luogo in cui ancora si possa coltivare un'idea di umanità che può essere anche obsoleta – come diceva Anders, l'uomo è antiquato⁸ – ma che forse, credo, essendo musicisti abbiamo il dovere intellettuale, etico e morale di cercare di perseguire. Non faccio proclami, non mi aspetto mirabolanti fuochi d'artificio, ma mi aspetto che noi cresciamo soprattutto come comunità di persone che abbiano una capacità di far musica insieme, di vivere insieme, di pensare anche insieme, di esercitare il pensiero anche in maniera

⁸ [N.d.A.] Cfr. G. Anders, *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, vol. I, L. Dallapiccola (trad. it.), Bollati Boringhieri, Torino 2003. Cfr. G. Anders, *L'uomo è antiquato. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, vol. II, M.A. Mori (trad. it.), Bollati Boringhieri, Torino 2003.

cooperativa. Forse è un'utopia, ma forse ci sono utopie che comunque bisogna perseguire, almeno nella loro dimensione progettuale: utopia come progettualità.»

Bibliografia

- Anders G., *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, vol. I, L. Dallapiccola (trad. it.), Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- Anders G., *L'uomo è antiquato. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, vol. II, M.A. Mori (trad. it.), Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- Fisher M., *Realismo capitalista*, Produzioni Nero, Not, Roma 2018.
- Lorenzetti S., *Nata per Morire. Memoria della musica e musica della memoria in Età Moderna*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2023.

Sitografia

- Camera dei Deputati, Documentazione parlamentare, *Il Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza*, <https://temi.camera.it/leg19/pnrr.html> (ultimo accesso: 04/11/2024).
- Conservatorio di Musica di Vicenza “Arrigo Pedrollo”, Istituto Superiore di Studi Musicali, *Note di filosofia: laboratori di pratiche filosofiche e sportello di consulenza filosofica*, https://www.consvi.it/produzione/site/it/masterclass_convegni_seminari_dettaglio/id_3000_news_note-di-filosofia-laboratori-di-pratiche-filosofiche-e-sportello-di-consulenza-filosofica.html (ultimo accesso 04/11/2024).
- Conservatorio di Musica di Vicenza “Arrigo Pedrollo”, Istituto Superiore di Studi Musicali, *Dottorati*, <https://www.consvi.it/studenti/site/it/dottorati/> (ultimo accesso: 04/11/2024).
- Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, *Legge 21 dicembre 1999, n. 508*, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2000/01/04/099G0584/sg#:~:text=La%20presente%20legge%20e'%20finalizzata,e%20degli%20Istituti%20musicali%20pareggiati> (ultimo accesso: 04/11/2024/).

Lorenza Borrani*, Michelangelo Lentini**, Giacomo Tesini***

Dialoghi sul violino. Intervista a tre violinisti

Intervista a cura di Inesa Baltatescu e Marianna Vidale

Sulla tecnica

Inesa Baltatescu e Marianna Vidale [I.B., M.V.]: «La perfezione tecnica è una ricerca costante e complessa che, una volta messa al servizio dell'intelletto e delle emozioni, dona al musicista un'esecuzione ben riuscita. Quale pensate sia l'aspetto più importante dell'espressione artistica?»

Lorenza Borrani [L.B.]: «Credo che l'aspetto più importante sia forse trasmettere all'ascoltatore un messaggio, una visione, trovando la propria personale combinazione dei mezzi a nostra disposizione: preparazione tecnica, cultura musicale, intelligenza musicale ed istinto».

Michelangelo Lentini [M.L.]: «La tecnica è fondamentale per esprimere ciò che si ha nella mente: un pittore immagina un quadro e poi grazie alla tecnica pittorica trasferisce quell'immagine su una tela, un musicista si serve della tecnica per dar vita alla musica che immagina. Più si è padroni nella tecnica e più si è in grado di trasmettere il proprio pensiero artistico agli altri. Spesso si confonde la tecnica col virtuosismo: avere una buona tecnica significa sapere come si fanno le cose, il virtuosismo, invece, è portare la tecnica ad un livello trascendentale».

Giacomo Tesini [G.T.]: «La musica è un linguaggio, pertanto la chiarezza dell'esposizione è fondamentale, così come la capacità comunicativa. Penso che questi due aspetti siano estremamente importanti nell'espressione artistica musicale. Chiarezza significa innanzitutto comprensione del testo musicale e

* Scuola di Musica di Fiesole

** Conservatorio di Musica "L. Canepa" di Sassari

*** Conservatorio di Musica "F.A. Bonporti" di Trento e Riva del Garda

abilità nel tradurlo per chi ascolta, in modo limpido e onesto. La capacità di comunicazione del messaggio artistico è ciò che distingue un artista da un altro, e personalmente apprezzo una comunicazione estroversa e generosa».

I.B., M.V.: «Molti violinisti emergenti si concentrano molto sulla tecnica, ma quanto è importante per voi l'interpretazione musicale nella formazione di un giovane violinista? Nell'insegnamento e nella vostra carriera da musicisti come bilanciate le due (necessarie) dimensioni?»

L.B.: «Tecnica e interpretazione le considero due arti complementari. Una propriamente artigianale, vicina a quella delle arti visive, come la scultura e la pittura, in cui ciò che si deve plasmare è però il suono. Ciò richiede abilità e preparazione tecnica, manualità, come per qualsiasi artista o artigiano. La tecnica non è altro che l'arte di suonare uno strumento.

Poi c'è l'arte di interpretare una partitura, di renderla propria, di capirla e magari anche trasformarla e riproporla ad un ascoltatore che ha la possibilità di entrare in sintonia con la nostra visione ed il nostro sentire. Una visione particolarmente forte può sopravvivere anche ad una tecnica un po' più debole. Rischia magari di non essere apprezzata da chi ha bisogno di sentire un certo livello strumentale. Al contrario, una performance focalizzata solo sull'arte di suonare lo strumento, se di alta qualità, può impressionare chi cerca quello in via prioritaria, ma lasciare un senso di vuoto e superficialità in chi cerca una interpretazione vera e propria.

La tecnica dovrebbe essere al servizio dell'interpretazione, ma quest'ultima non ha chance, se non si ha abbastanza padronanza della prima».

M.L.: «Direi che molti violinisti emergenti si concentrano sul virtuosismo, non sulla tecnica: siamo atleti delle dita, quando si è giovani muscoli e tendini sono più forti ed elastici e permettono di suonare con disinvoltura brani molto difficili che impressionano gli ascoltatori. Non è sbagliato, ma poi al virtuosismo più scatenato deve affiancarsi una ricerca personale, una profondità musicale che vada oltre la velocità e la precisione delle dita, bisogna sempre che ci sia un messaggio quando si suona».

G.T.: «La tecnica riveste nel mio percorso di insegnamento un ruolo di primo piano, che talvolta diventa preponderante. Chiarezza e comunicativa non possono essere raggiunte che con una sicura padronanza della materia; come dice Leopold Mozart: "Ora, se lo scolaro ha iniziato a suonare con rigorosa osservanza delle regole fin qui date, la scala musicale o il cosiddetto ABC, gli studi, deve proseguire così finché non sarà in grado di suonare pulito senza errori". E qui si arriva al grave errore in cui incorrono sia maestri che allievi: i primi non hanno di solito pazienza di attendere o si lasciano ingannare dall'allievo che crede di poter fare già tutto, solo perché è in grado di strimpellare un paio di minuetti. I genitori o i parenti dello scolaro desiderano subito sentire da lui qualche pezzo

di questo tipo per poi convincersi di aver speso bene il loro denaro. Ma quanto si ingannano! Chi non impara correttamente fin dall'inizio gli studi e le scale in modo diligente, corre il pericolo di apprendere in modo sbagliato e scorretto».

I.B., M.V.: «Il controllo dell'arco è un elemento imprescindibile per un violinista. Come affrontate la sfida di curare questo aspetto nella vostra didattica? Che metodi prediligete? E voi stessi quando ritenete di aver acquisito tale padronanza?»

L.B.: «È una continua ricerca in realtà, in cui non si smette mai di scoprire qualcosa di nuovo. La padronanza stessa si può perderla da un momento all'altro perché estremamente collegata anche all'emotività. Ha a che fare con udito e tatto, con la percezione del peso sia del braccio che dell'arco e dell'uso che se ne fa specialmente in combinazione con la velocità usata. Sono microbilanciamenti che possono cambiare anche da giorno a giorno, da sala a sala, modificandosi perfino con il tempo meteorologico. Anche il nostro corpo cambia con il tempo. L'ascolto e la sensazione tattile sono le guide da non dimenticare mai. Non ho dei metodi particolari. Spesso a seconda della problematica che avverto mi viene in mente come usare una scala o le corde vuote».

M.L.: «L'arco è la nostra Voce: tutto quello che facciamo sul violino con la sinistra, ha bisogno dell'arco per avere forma e suono e per questo lo considero più difficile – o meglio più importante – della sinistra. Dico sempre che la più grande difficoltà nel suonare il violino, o un altro strumento ad arco, sta nel fatto che in realtà suoniamo due strumenti: il violino e l'arco. Usiamo le due braccia in modo totalmente diverso: la sinistra con braccio e avambraccio quasi fermi e le dita che si muovono, la destra con braccio e avambraccio che si muovono e dita quasi ferme e questi due movimenti così diversi devono essere sincronizzati perché il nostro strumento suoni correttamente.

È una sfida che combattiamo ogni giorno: viviamo costantemente con l'esigenza di creare qualcosa di bello combinando movimenti molto diversi tra loro. Personalmente ho iniziato a prendere coscienza di questo quando a 15 anni ho iniziato a studiare con Massimo Quarta: il suo approccio "scientifico" al violino mi ha insegnato che dietro qualsiasi suono, dietro qualsiasi idea musicale, dietro qualsiasi nota, c'è un aspetto fisico fondamentale. Non so se ho acquisito questa padronanza, so che continuo a studiare ogni giorno e cerco di insegnare ai miei allievi ad avere coscienza della fisiologia e della fisica che c'è nel suonare il violino».

G.T.: «È fin troppo banale rispondere che non sono ancora soddisfatto della padronanza da me raggiunta con l'arco. L'arco è la croce e la delizia del violinista, l'ostacolo maggiore e la maggior fonte di soddisfazione.

Naturalmente nel mio percorso didattico, così come per me stesso, mi affido ai principi della scuola franco-belga e in particolare al trattato di Georges Ca-

therine, con i suoi cinque colpi d'arco fondamentali. Anche il breve volume di Flesch *Il problema del suono sul violino*, con la particolare attenzione che dedica ai punti di contatto crine-corda, è per me di grande ispirazione».

I.B., M.V.: «Quanto è necessaria una buona conoscenza dell'armonia per riuscire a leggere ad imparare al meglio la partitura? Trovate che ci siano altri metodi ugualmente efficaci per lo studio di una composizione?»

L.B.: «Ci dobbiamo anche mettere d'accordo su cosa significhi la “conoscenza” dell'armonia. Una conoscenza tecnica dell'armonia ti permette di mappare in maniera più o meno scientifica i rapporti di tensione delle varie sezioni di un brano e di capirne al meglio l'architettura. Non rischi ad esempio di suonare in maniera enfatica qualcosa che rispetto alla sezione prima magari dovrebbe avere meno tensione. Molti musicisti riescono ad avvertire questa struttura anche senza una analisi dettagliata della partitura; il loro istinto, diciamo, include questa percezione. Personalmente credo di aver sempre fatto parte di questa categoria di persone. Ma da quando ho iniziato invece ad interessarmi alla dimensione armonica ed analizzare in modo da averne una percezione più consapevole ho scoperto substrati della partitura che altrimenti probabilmente non avrei scoperto. E in questi nuovi substrati rimane comunque spazio per lasciare libero l'istinto. Trovo quindi che sia molto importante studiarla e conoscerla per andare davvero in profondità. È più importante però riconoscere un accordo per la sua funzione o effetto che per il nome che porta.

L'armonia è comunque uno degli elementi nell'analisi di un brano. La metrica, la retorica, l'“orchestrazione”, l'agogica, sono elementi altrettanto fondamentali da prendere in considerazione».

M.L.: «Conoscere l'armonia è fondamentale perché ci permette di sapere esattamente “dove siamo” e “dove stiamo andando” (musicalmente) quando suoniamo un brano. Spesso gli allievi non considerano gli errori che derivano da una scarsa conoscenza armonica di un brano; ad esempio: fermarsi troppo su una dominante, mentre il nostro orecchio reclama di essere appagato dalla tonica, spesso è visto come una scelta musicale, invece è un errore al pari di una nota sbagliata!»

G.T.: «Indubbiamente lo è, perché la musica è un'alternanza di tensioni e distensioni disegnate dall'armonia. L'analisi di tensione e distensione concorre a delineare un chiaro discorso musicale. Aggiungo che la conoscenza dell'armonia è fondamentale per un approccio critico all'intonazione (mi riferisco ad esempio a come collocare correttamente terze maggiori o minori all'interno di un accordo). Accenno qui soltanto che una lacunosa conoscenza dell'armonia può essere superata suonando il violino con i semitoni larghi. Ma questo è un discorso iper tecnico che magari potremo affrontare in futuro.

Vorrei aggiungere un aspetto per me fondamentale nell'analisi di un brano musicale: la metrica. Personalmente sono ossessionato dalla geometria della partitura, metrica e ritmo ai miei occhi rivestono una importanza paragonabile alla conoscenza armonica. I pesi, la gerarchia della battuta, gli accenti... ma a ben pensarci il tutto è strettamente legato all'armonia: metrica ed armonia ai miei occhi formano un tutt'uno».

Sulla didattica

I.B., M.V.: «Per consolidare la capacità di un “ascolto critico”, cosa consiglia-
te ai vostri allievi?»

L.B.: «Si ha un ascolto critico quando si sa cosa cercare in ciò che si ascolta. Va di pari passo con una immaginazione critica. Sviluppare questa immaginazione di come qualcosa desideriamo o ci aspettiamo “suoni” ci fa ascoltare in modo più focalizzato. Chi ha un'immaginazione più vaga è meno critico. Se riferito allo studio individuale, registrarsi aiuta enormemente perché la percezione che si ha “da dentro” spesso non è particolarmente oggettiva».

M.L.: «Non c'è metodo migliore di registrarsi: quando suoniamo abbiamo una percezione distorta e viziata di quello che facciamo perché siamo coinvolti mentalmente e non riusciamo ad essere obiettivi: solo riascoltarsi ci mette davanti alla spietata verità e soprattutto ci fa capire cosa arriva a chi ci ascolta. Oggi è molto semplice studiare registrandosi e riascoltandosi, è uno dei pochi modi utili per usare uno smartphone mentre si studia».

G.T.: «Ogni settimana assegno a ciascuno un ascolto musicale (la scelta varia moltissimo, da un'intera opera lirica a un breve brano per pianoforte). Nella lezione successiva, ricordo sempre, l'allievo dovrà essere in grado di sostenere una conversazione sul brano assegnato. L'ascolto non potrà quindi essere distratto: le informazioni sono ovunque, ci circondano, e credo si debba essere in grado di assorbirle e gestirle in modo critico».

I.B., M.V.: «C'è un autore o una scuola violinistica che ritenete particolarmente significativa per la formazione dei vostri studenti? Perché?»

L.B.: «In realtà no... negli anni ho visto che attingendo da scuole diverse si possono trovare più soluzioni anche a seconda del tipo di strumentista, della natura dello strumentista».

M.L.: «Forse Pitagora, se possiamo considerarlo l'autore delle scale. Ritengo non ci sia nulla di più importante, di più fondamentale e di più utile dello studio sistematico delle scale e degli arpeggi. Sia perché, essendo uno studio “arido

musicalmente”, ci permette di concentrarci su diversi aspetti della tecnica, senza essere distratti da ritmo, frasi, crescendo e tutte le altre componenti di un brano, sia perché, costituendo il 90% del repertorio violinistico, il loro studio risulta il modo più comodo e veloce per camminare o correre sulla tastiera».

G.T.: «Pierre Rode e Ludwig van Beethoven. Questo binomio, che definisco “dalle spalle larghe”, in grado cioè di sostenere eventuali errori da parte di chi suona, è estremamente formativo per un giovane violinista. Ovviamente sto parlando dei Capricci di Rode (tecnica e musica condensate in ventiquattro gioielli) e delle Sonate di Beethoven, più ancora che del Concerto. Tra i due fra l’altro c’è un legame, perché Beethoven dedica a Rode la sua enigmatica decima Sonata.

Aggiungo inoltre che Joseph Joachim, considerato dai suoi contemporanei il più autorevole interprete beethoveniano, considerava i grandi maestri francesi (Rode e Kreutzer in primis) tra i principali ispiratori della grande scuola romantica tedesca».

I.B., M.V.: «Come affrontate la gestione della tensione e dello stress nei vostri studenti, in particolare durante le esibizioni o i concorsi? Che tipo di tecniche suggerite per mantenere la calma e la concentrazione?

L.B.: «Ognuno ha un modo diverso di essere teso e di vivere lo stress per cui è difficile dare una risposta univoca. Io considero molto importante la concentrazione. Nonostante non sia una esperta di meditazione credo che allenare quella sia una ottima risorsa per rimanere focalizzati invece di andare in giro con la mente sui pericoli e i giudizi degli altri. Suggesto anche di non dimenticare mai di pensare alla postura».

M.L.: «Sembrerà una banalità: ma ritengo che il problema stia nella diversa situazione emotiva in cui ci troviamo quando studiamo, quando siamo a lezione e quando ci esibiamo. A casa siamo tranquilli, nell’ambiente sicuro della nostra cameretta dove suoniamo tutti i giorni, siamo comodi, magari seduti sul letto con la porta chiusa, nessuno ci ascolta e possiamo sfruttare il 90% del nostro cervello per suonare: così nasce il famoso “a casa mi veniva!!!”. A lezione siamo in conservatorio, un ambiente che comunque conosciamo e che il nostro cervello ha memorizzato come “abbastanza sicuro” e dove suoniamo almeno una volta alla settimana, suoniamo per il nostro docente: anche lui lo conosciamo, sappiamo che per quanto severo in fondo ci vuole bene, ci conosce ed è lì per aiutarci. Comunque un certo stress rispetto alla cameretta c’è e quindi suoniamo usando il 70% del nostro cervello e l’esecuzione è quindi peggiore di quella fatta in cameretta. Quando facciamo un’audizione, un esame o un concerto non c’è nulla di familiare: siamo in una sala grande dove non abbiamo mai suonato, probabilmente c’è una tenda che non ci permette di vedere che faccia hanno quelli della commissione mentre suoniamo, oppure non c’è una tenda e vediamo chiaramente che facce hanno quelli della commissio-

ne, magari c'è il nostro acerrimo nemico che è venuto ad ascoltarci, il Maestro che ce l'ha con me, devo suonare alle 14:15 ma io di solito a quell'ora mangio, fa troppo caldo, fa troppo freddo, il violino non tiene l'accordatura, ho messo troppa pece, ne ho messa troppa poca, ho il vestito nuovo che mi stringe sulla schiena, queste scarpe sono strette e mi fanno male i piedi e via dicendo... direi che se riusciamo a suonare con il 50% del nostro cervello dobbiamo ritenerci fortunati! Ecco, questo è più o meno quello che succede, ma come possiamo evitarlo? Io suggerisco ai miei allievi di prepararsi alla performance nel modo più rigoroso e più vicino al momento della verità: simulare l'audizione o il concerto per tutti quegli aspetti che possiamo controllare. Fare delle prove di esecuzione davanti ai peluches, davanti ai parenti, stabilire un orario ufficiale in cui inizierà la nostra esecuzione anche quando saremo a casa, impostare il condizionatore per provare a suonare col caldo e con il freddo, lavarsi le mani e non asciugarsele prima di iniziare a suonare, suonare vestiti esattamente come ci vestiremo quel giorno, mettere un lenzuolo per simulare la tenda, fare un'esecuzione con poca pece ed una con troppa pece, insomma cercare di controllare quanti più aspetti ci accompagneranno durante l'esibizione, in modo tale che le incognite siano meno possibili e che la performance sia l'ennesima ripetizione di una routine che conosciamo bene. Questo ci permetterà di rimanere focalizzati sugli aspetti più importanti e non andare nel panico anche perché c'è un aspetto antropologico da non sottovalutare: quando il nostro cervello riceve l'impulso di panico e pericolo non distingue un'audizione dall'attacco di un orso ed entra in modalità sopravvivenza. E che fa, per salvarci la vita? Pompa sangue al cervello per farci scegliere la via più breve di fuga dall'orso e al cuore per farci correre più veloce. Ma da dove lo prende questo sangue? Dalla circolazione periferica, quella delle braccia e delle mani perché secondo lui, in quel momento, ci servono meno...»

G.T.: «Onestamente è un mio limite al quale devo urgentemente porre rimedio: non affronto in modo sistematico questi argomenti a lezione».

I.B., M.V.: «Quali sono le sfide principali che vedete oggi per i giovani violinisti, sia sul piano tecnico che su quello emotivo?»

L.B.: «Riuscire a trovare il tempo (tanto) per studiare e costruirsi un metodo di studio adatto ai propri obiettivi. Cercare di sviluppare le proprie capacità in un paese che non dà importanza al mestiere del musicista classico senza farsi prendere dall'ansia di non trovare lavoro. Riuscire a differenziare "le tecniche" a seconda dello stile».

M.L.: «Direi che oggi la vera sfida di un giovane violinista è dire qualcosa di diverso, di profondo, di personale. Ci sono tantissimi giovani che suonano il violino in modo assolutamente impressionante, ma sono davvero pochi quelli che colpiscono per le loro interpretazioni».

G.T.: «Non sono sicuro di essere in grado di rispondere a questa domanda. Trovo che l'insicurezza e l'ansia siano oggi un forte ostacolo per i giovani, e quindi anche per i giovani studenti di violino. Le occasioni lavorative sembrano essere lontane, e forse la figura stessa del musicista è in un momento di trasformazione».

I.B., M.V.: «Cosa pensate che manchi nei programmi di studio tradizionali?»

L.B.: «Studio consapevole di prassi esecutiva adeguata al brano studiato. Conoscenza delle tecniche e del repertorio dell'ultimo secolo di musica (1920-2020)».

M.L.: «Trovo che in Italia manchi la possibilità di scegliere se indirizzare la propria carriera e quindi la propria vita in ambito concertistico, orchestrale o didattico. All'estero l'allievo, insieme al docente, considerando le proprie attitudini e le proprie caratteristiche psicofisiche sceglie sin da subito se prendere la strada della performance solistica, quella orchestrale o quella della didattica dello strumento. In questo modo, le Università Musicali sfornano figure professionali con una formazione completa e ben specifica, mirata ad esaltare le doti personali di ogni allievo».

G.T.: «Nei programmi di studio tradizionali penso che manchi una formazione agli strumenti antichi (ad esempio al violino barocco). Esiste il percorso specifico curricolare ma non mi pare ci sia la possibilità di affiancarlo al normale studio del violino moderno. Questo è un peccato per molte ragioni, di tipo stilistico, tecnico e di opportunità lavorative».

I.B., M.V.: «Quale Paese nel mondo è secondo voi più all'avanguardia rispetto un corretto indirizzamento allo studio del violino? Secondo la vostra esperienza anche all'estero, quali sono le criticità e i punti di forza in Italia (istruzione musicale, concerti, mentalità, ecc...)?»

L.B.: «Non saprei... forse paesi come la Finlandia, l'Olanda, l'Austria e per certi versi la Svizzera ma dipende anche dalla Scuola e dall'insegnante. Le criticità in Italia derivano dalla poca cura che è messa nel percorso dall'inizio dell'apprendimento di un bambino fino al triennio accademico. Spesso la parte centrale dell'evoluzione di un musicista viene affidata ai licei musicali con risultati casuali a seconda della cura o disinteresse dell'insegnante».

M.L.: «Sicuramente la Germania, l'Austria e la Svizzera sono più all'avanguardia nei confronti della musica, non solo del violino. L'Italia potrebbe – e dovrebbe – essere il miglior Paese dove studiare musica, ma da anni assistiamo ad un decadimento e ad un impoverimento culturale nel quale vengono esaltati

cantanti stonati che scrivono canzoni inascoltabili. La musica classica è ormai appannaggio esclusivo di pochi appassionati, invece avremmo bisogno di formare non solo nuovi musicisti, ma anche il nuovo pubblico. Solitamente sono i Teatri stessi che devono organizzare visite guidate e spettacoli per le scuole con la speranza che qualche bambino rimanga folgorato dalla musica classica, invece la musica dovrebbe essere, sin dalle scuole elementari, trattata come una delle materie scolastiche principali: tutti i bimbi studiano matematica, italiano, scienze e storia senza che nessuno si preoccupi che abbiano il talento o le qualità per farlo, col tempo, poi, ognuno capirà quali sono le sue materie preferite e imposterà il proprio percorso scolastico su quelle. La Musica è tagliata fuori da tutto questo perché viene proposta come una materia secondaria, solo alcune famiglie hanno la lungimiranza e la sensibilità di inserirla nella vita dei loro figli, ma quasi sempre devono farlo privatamente. È un vero peccato che questo accada in Italia, la patria di alcuni dei più importanti nomi della storia della musica».

G.T.: «La mia conoscenza della situazione all'estero è naturalmente parziale; ho studiato in Germania e ho visto quanto fosse ben strutturato il percorso di studio musicale: penso che sia il paese ideale in cui studiare violino in questo momento, anche se come sempre sono le persone a fare la differenza, indipendentemente dal luogo».

I.B., M.V.: «Purtroppo si sente spesso parlare di “industria musicale”, in che modo il “mercato musicale” contemporaneo influenza la carriera dei giovani violinisti?»

L.B.: «La influenza perché si pretende di mantenere la qualità pur aumentando la quantità e quindi diminuendo il tempo necessario per raggiungerla. Questo è la causa dell'aumento di ansia e stress».

M.L.: «Oggi l'immagine è spesso più importante del contenuto. Il mercato impone canoni estetici che sono lontani da chi ha passato la propria giovinezza a studiare per 8 ore al giorno il proprio strumento. Oggi un musicista deve avere “followers”, deve “funzionare” mediaticamente, deve “spaccare” in video, deve avere grande dimestichezza con i social. Fa parte del presente, dobbiamo sicuramente imparare a vivere nel nostro tempo, ma mi piace sempre ricordare ai miei allievi che lo studio del violino non è cambiato in nulla dal '700 ad oggi: un violino, un arco, bisogna intonare e andare a tempo. È un aspetto molto romantico che però mette in luce quanto la nostra “missione” sia in qualche modo anacronistica».

G.T.: «L'industria e il mercato musicale attuale potrebbero essere riassunte con il motto: minima spesa massima resa. Questo è un peccato perché l'approfondimento, nella musica ma non solo, necessita di grande spesa, innanzitutto di tempo. E il tempo costa. Se un giovane violinista riesce a procedere lentamente, probabilmente non rispecchierà le necessità del mercato odierno ma acquisirà

una profondità nella conoscenza della materia che, prima o poi, darà i suoi frutti (penso ad esempio alla formazione di un buon insegnante, ma anche di un interprete critico)».

I.B., M.V.: «La pratica dell'improvvisazione la si può vedere come strumento didattico? Qual è la vostra esperienza?»

L.B.: «Assolutamente sì. Purtroppo non rientra tra le mie esperienze. Ma credo sia molto preziosa».

M.L.: «Ritengo che l'improvvisazione sia ciò che fa la differenza tra musica classica e Jazz, quindi non ho mai avuto modo di praticarla e tantomeno di insegnarla».

G.T.: «Ho qualche esperienza, invero limitata, nella pratica improvvisativa riferita alle fioriture nella musica barocca».

I.B., M.V.: «Come vedete il ruolo dei concorsi nella formazione dei giovani violinisti? Credete che possano essere un modo efficace per essere riconosciuti o ci sono altre strade più moderne da percorrere?»

L.B.: «Il concorso può avere il ruolo fondamentale di stabilire un obiettivo e dare motivazione e ritmo allo studio. Quello che è importante è non riconoscersi troppo nel risultato. È solo in parte uno specchio della realtà. Non è detto che se si vince si sia davvero i migliori e nemmeno che se non si passa la prima prova siamo i peggiori. Ci sono tante variabili. E spesso i concorsi rappresentano oggi una vetrina che va al di là dei premi. Se un musicista ha qualcosa da dire è possibile che sia notato anche se non vince il concorso.

Semmai il problema è che il concorso ti fa chiudere in una dimensione molto focalizzata sulla disciplina del concorso scelto (solistico, musica da camera) e si rischia di perdere una percezione della musica e delle possibilità che la musica offre a 360 gradi... più si è aperti a diverse discipline più porte si avranno da aprire».

M.L.: «Vincere un concorso internazionale è sicuramente il modo più efficace per iniziare una carriera concertistica perché dà una grande visibilità, perché ci sono i concerti premio e perché si balza agli onori della cronaca. Trovo tuttavia di pari importanza essere in grado di costruire una carriera dopo la vittoria di un premio internazionale: spesso i concorsi sono annuali, a volte biennali, ogni anno c'è un nuovo vincitore da inserire nel circuito dei concerti. Quanto ai social, sicuramente oggi hanno un ruolo importante per farsi conoscere, ma li considero pericolosi in quanto effimeri: la velocità con cui possono portarti alla fama è uguale a quella con cui puoi venire dimenticato».

G.T.: «Ci sono vari solisti che sostengono di essere stati molto fortunati a non dover fare concorsi internazionali, e che descrivono i concorsi come il male assoluto. Personalmente non so come pormi: non ho mai partecipato ad un concorso internazionale solistico, ed anche la formazione dei miei allievi arriva alla preparazione dei concorsi in orchestra o all'attività cameristica, anche di alto livello. Immagino però che in un mondo musicale così densamente popolato una vetrina come un concorso sia ancora un ottimo modo per emergere, sebbene vi siano esempi di musicisti che trovano la propria strada in un altro modo. I guru dei social sostengono che una autopromozione possa avvenire anche tramite il web, ma non ne ho esperienza alcuna nemmeno come... follower!»

I.B., M.V.: «Eseguire in diversi ambiti: come modulare al meglio e consapevolmente la performance? A seconda che sia un'audizione, un concorso o un concerto, l'utilizzo della tecnica e della musicalità varia e si adegua al contesto: come strutturare lo studio in maniera intelligente e direzionata?»

L.B.: «A seconda che ad ascoltare sia una giuria specializzata oppure un pubblico dai connotati più generici, può cambiare il modo di eseguire una performance. Una giuria che ascolta una serie di strumentisti che suonano più o meno gli stessi brani cercherà negli esecutori quello che convince di più. Per convincere, molto spesso, bisogna presentare un prodotto musicale di facile giudizio in termini di regolarità della pulsazione, quantità ed emissione del suono, aderenza al testo musicale. La commissione di un concorso d'orchestra tenderà a cercare l'elemento che completa al meglio il gruppo orchestrale ed è quindi importante conoscere le caratteristiche di questa determinata Orchestra e rendersi conto già prima del concorso, se si pensa di essere l'elemento adatto. Nel caso si suoni per una competizione solistica o cameristica, molto probabilmente gli altri concorrenti non suoneranno esattamente gli stessi brani, si può scegliere quindi di presentare il proprio programma dando un'impronta più personale. In più, non si deve dar prova di sapersi inserire in una cornice definita, come può essere una sezione orchestrale. Al contrario si deve mettere in luce la propria personalità. Quando poi ci si trova a suonare un concerto, si può veramente lasciare libero spazio alla propria interpretazione. Questo non significa poter suonare in qualunque modo, ma di sicuro lascia tanta importanza alla ricerca personale del musicista nei confronti della partitura che sta eseguendo. Considerando tutto ciò è necessario modellare lo studio a seconda della necessità finale. In ogni sessione di studio è bene avere comunque una parte dedicata al riscaldamento e alla tecnica astratta, cercando di scegliere degli esercizi che possano già tornarci utili nei brani che poi dovremmo studiare poco dopo. È molto importante eseguire il proprio repertorio regolarmente per diverse persone, anche quando si pensa che non sia del tutto pronto, e allo stesso tempo registrarsi. In ogni caso, la quotidianità dello studio porta i migliori risultati, anche dove ci fossero delle difficoltà particolari».

M.L.: «Credo che la differenza sostanziale stia in ciò che ci si gioca nelle diverse situazioni. In una audizione in orchestra devo dimostrare di essere intonato, preciso ritmicamente, malleabile nella velocità e nella dinamica: devo convincere chi mi ascolta che potrei inserirmi in una fila di violini. In un concorso solistico devo sicuramente dar prova di saper suonare bene il violino, meglio se con una buona dose di virtuosismo, ma devo anche dimostrare di avere un'idea musicale rispettosa del Testo, di saper cambiare il mio modo di suonare a seconda dell'Autore o del periodo storico del brano, di saper passare dai brani per violino solo a quelli per violino e pianoforte fino ai concerti per violino e orchestra, di avere una personalità musicale che si regge su basi solide di studio approfondito delle partiture e dei testi sulla prassi esecutiva: devo convincere chi mi ascolta di poter essere una nuova Voce nel mondo della Musica. In un concerto il giudizio del pubblico spesso è meno attento ai particolari e più sensibile all'ascolto diretto, comunicativo, di conseguenza posso essere un po' più libero e offrire un'interpretazione a tratti più personale: devo essere generoso, rispettoso, grato e cercare di donare qualche emozione che possa rimanere nel cuore di chi ha scelto di venire ad ascoltarmi».

G.T.: «Pensiamo all'approccio storicamente informato alla prassi esecutiva, ad esempio nel repertorio classico. A me piange il cuore quando devo preparare un concerto di Mozart per un concorso, privilegiando i seguenti tre aspetti: bel suono, intonazione, ritmo. E il senso del teatro? E la imprevedibilità? E l'estroversione? E il rubato? E lo stile? Eppure dobbiamo essere intelligenti, capire gli ambiti ai quali ci rivolgiamo. Dobbiamo capire quando è il momento di cambiare il mondo e quando no!»

I.B., M.V.: «Quanto è importante un approccio filologico al repertorio, sia in termini tecnici che pratici? In che occasioni è meglio prediligere un'estrema accuratezza storica?»

L.B.: «Cercare una accuratezza storica non deve essere una strategia o qualcosa da prediligere in contesti diversi. Deve essere frutto di un interesse e di una ricerca che poi influenzano il proprio istinto e gusto musicale indipendentemente dal contesto. Si può decidere di rinunciare in contesti in cui l'interpretazione non è nelle nostre mani ma in quelle di qualcuno che non fa o non desidera una ricerca in tal senso o che ha un gusto completamente volto in altra direzione. Ma in generale è qualcosa che si acquisisce e diventa parte della nostra personalità musicale. E lo è per ognuno in modo diverso. Un approccio filologico è importante perché arricchisce la propria cultura musicale. Ma è inevitabile che alla fine siano il gusto e l'istinto personale coloro che guidano l'esecuzione ed essi si sviluppano e sono molto influenzati anche dalla ricerca e la conoscenza».

M.L.: «Al "filologico" preferisco lo "storicamente informato": la filologia presupporrebbe una sorta di rievocazione storica che oggi è praticamente im-

possibile, credo invece che suonare un brano tenendo presente il periodo storico, la prassi dell'epoca e anche le differenze costruttive del violino e dell'arco dell'epoca in cui è stato scritto siano una strada necessaria per garantire una esecuzione coerente e rispettosa del pensiero dell'Autore».

G.T.: «Purtroppo ci sono casi, come i concorsi in orchestra, dove occorre trovare un noioso bilanciamento tra stile e perfezione tecnica. Questo può essere molto frustrante per un musicista, ma fa parte del gioco, qualora si voglia giocare. Ciò non toglie che la curiosità stilistica (non mi piace la dicitura “approccio filologico”) possa tranquillamente essere presente e guidare il giovane interprete in ogni fase dello studio».

I.B., M.V.: «La musica da camera sta vivendo un periodo di grande rinnovamento. Come incoraggiate i vostri studenti a esplorare il repertorio da camera? Che ruolo ha questo tipo di esperienza nel loro sviluppo come musicisti completi?»

L.B.: «Io incoraggio i miei studenti ad esplorare quello che è possibile con il violino a 360 gradi. In questo rientra ovviamente anche la musica da camera che tra l'altro è la disciplina ideale per imparare ad ascoltarsi reciprocamente, a suonare in funzione di qualcun altro, a distaccarsi parzialmente dal controllo dello strumento come primo obiettivo».

M.L.: «La musica da camera è sicuramente una palestra fondamentale per qualsiasi musicista perché ci insegna ad ascoltare gli altri e ad essere “parte di un tutto”. Fare musica da camera, per un musicista, spesso è un'esigenza che ci porta ad essere musicisti su un piano diverso: nella musica da camera non c'è la gerarchia orchestrale, ogni esecutore collabora alla concertazione del brano con le proprie idee, si discute di arcate, di fraseggi e di Musica con la consapevolezza che tutti possono aver ragione, bisogna solo mettersi d'accordo per il bene comune. Personalmente non ho bisogno di incoraggiare i miei allievi a fare Musica da Camera: dopo la prima prova non ne possono più fare a meno».

G.T.: «Le sonate per violino e pianoforte, o come sarebbe più corretto dire in molti casi, per pianoforte e violino, fanno parte del programma di ogni annualità di triennio e biennio all'interno della mia classe. Ci sono alcuni autori che considero cruciali nel formare un camerista con il pianoforte: oltre al già citato Beethoven inserirei anche Brahms e Schumann. Ovviamente la scuola tedesca dell'Ottocento è un ginnasio fondamentale per chi si voglia avvicinare con il violino alla musica da camera».

I.B., M.V.: «Se doveste descrivere la vostra “filosofia” della didattica in una frase, quale sarebbe? C'è un principio che guida il vostro approccio all'insegnamento e alla musica in generale?»

L.B.: «Essere curiosi e non smettere mai di cercare».

M.L.: «Come ho scritto prima, ritengo che oggi studiare – ma anche insegnare – musica sia una “missione”. Per questo ho grande stima e profondo rispetto per quei giovani e per quelle famiglie che scelgono di inserire lo studio di uno strumento nella propria vita, o nella vita dei propri figli. La mia filosofia è cercare di dare i mezzi tecnici per esprimere ciò che si ha dentro, senza mai perdere di vista il senso pratico delle cose: lo studio della musica è totalizzante e non lascia molto spazio ad un eventuale “piano B”. Per questo bisogna essere sempre molto sinceri e leali quando si parla di futuro dei ragazzi: il violino – dico sempre – può essere un compagno che arricchisce e nobilita la nostra vita, indipendentemente dalla professione che svolgiamo. Perché diventi uno strumento di lavoro, oltre a tanto studio, c’è bisogno di alcune caratteristiche psicofisiche che ci devono accompagnare fin dai primi anni di vita».

G.T.: «Una frase che un mio maestro ereditò da un suo maestro: “libertà nell’ordine”».

Sulla carriera di musicista

I.B., M.V.: «Come avete iniziato la vostra carriera musicale e quali sono stati i momenti decisivi che vi hanno permesso di affermarvi come musicisti professionisti?»

L.B.: «I primi saggi da bambina hanno permesso di mettere in luce quello che forse era un talento e la predisposizione a stare su un palco. Quindi sono arrivati i primi concerti più importanti, ancora da bambina. Ricordo ad esempio il doppio di Bach suonato più volte in giro per l’Italia dall’età di 9/10 anni con il mio professore Pavel Vernikov. Una volta anche alla presenza dell’allora presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro. Era con l’Orchestra Giovanile Italiana diretta dal Maestro Krevine. Da allora ho avuto un’ampia attività sia come solista che in musica da camera a livello soprattutto nazionale. All’età di 19 anni, per caso, decido di accettare l’invito a fare da spalla alla Filarmonica Toscanini allora diretta da Maazel. Lì ho scoperto un modo molto mio, personale, di vivere l’orchestra e allo stesso tempo ho imparato tanto del mestiere. In seguito unendomi all’Orchestra Mozart ho conosciuto tantissimi musicisti per me di grandissima ispirazione, oltre ovviamente a Claudio Abbado. Il 2007 è stato un anno di svolta perché nello stesso anno è nata la *Spira mirabilis*² e ho avuto il posto di Leader/Director della Chamber Orchestra of Europe. Sono così decisamente uscita dai confini nazionali ed anzi la mia attività si svolge adesso per lo più all’estero soprattutto come solista concertatrice».

² Fanno parte di *Spira mirabilis* i Maestri Borrani e Tesini che ne illustrano qui oltre la natura. Vedi anche <https://www.spiramirabilis.com/it>.

M.L.: «Avevo 7 anni e andavo a sentire i concerti diretti da mio padre (Francesco Lentini, ndr), i violini erano quelli più esterni, quelli che vedevo meglio e un giorno dissi a mia mamma che volevo studiare “quello”!»

I momenti decisivi sono stati: l'incontro con Massimo Quarta che mi ha formato tecnicamente (ricordo circa sei mesi di scale e solo scale) e mi ha insegnato quanto fosse importante il rigore stilistico, il rispetto del testo e soprattutto quanta disciplina e costanza ci volesse per suonare. L'incontro con Uto Ughi che, dopo i corsi alla Chigiana, mi ha voluto prima come Primo Violino della sua orchestra giovanile e poi mi ha inserito ne *I Filarmonici di Roma*, dandomi l'opportunità di iniziare a lavorare con il violino.

L'incontro con Claudio Scimone che mi ha invitato a fare l'audizione nei “suoi” Solisti Veneti – oggi diretti da Giuliano Carella – dandomi poi la possibilità di entrare in un Gruppo meraviglioso con cui ho l'onore di collaborare da quasi 20 anni e con cui ho davvero girato il mondo.

Un altro incontro importante è stato quello con Alberto Gazale, direttore Artistico del teatro di Sassari, che ormai 3 anni fa mi ha voluto come Primo Violino di Spalla e Responsabile Musicale dell'Orchestra del suo Teatro».

G.T.: «Dopo il conservatorio e le esperienze di studio all'estero sono stati per me fondamentali due incontri. Il primo è quello con Claudio Abbado e il mondo delle sue orchestre, giovanili e non (GMJO, Orchestra Mozart, Lucerne Festival Orchestra). Posso dire di avere imparato a suonare con gli altri grazie a queste esperienze. Il secondo incontro è stato con i musicisti di *Spira mirabilis*, progetto dal quale ho imparato gran parte di ciò che oggi insegno».

I.B., M.V.: «In che modo la vostra esperienza come solisti/spalle ha influenzato il vostro approccio all'insegnamento e viceversa? Esistono aspetti della carriera solistica che ritenete fondamentali anche per la didattica?»

L.B.: «Tutto il bagaglio di esperienze artistiche va sicuramente ad arricchire ciò che si ha da offrire ad uno studente. Soprattutto per quanto riguarda prevenire delle problematiche che potrebbero insorgere in prova od in concerto o come affrontare determinate situazioni sia puramente interpretative che umane o logistiche.

Ma se devo essere sincera è più viceversa che ho avvertito un contributo su di me molto forte. Insegnando ho dovuto pormi domande che forse non mi ero mai fatta, studiare me stessa... aiutando gli studenti ho anche migliorato il mio modo di studiare e di analizzarmi».

M.L.: «Suonare ed insegnare sono due volti della stessa medaglia: un violinista che studia tutti i giorni, che sale su un palcoscenico cento volte l'anno e deve sapersi rapportare con direttori e colleghi non potrà che sfruttare questo enorme bagaglio di esperienze anche nell'insegnamento. Molto semplicemente: se devo insegnare un Concerto, o un passo orchestrale che ho suonato decine di

volte, oltre alle indicazioni in partitura, avrò a disposizione una serie di consigli pratici, appresi “sul campo” che non potranno che arricchire il mio insegnamento e dare all’allievo maggiore consapevolezza. Viceversa, se devo suggerire un’idea di suono, un’arcata, o un colpo d’arco alla fila, avendo esperienza come docente, saprò valutare velocemente la situazione, individuare il problema e risolverlo con poche indicazioni, chiare e realizzabili da tutti».

G.T.: «Non ho esperienze sufficienti di solismo/spalla che mi consentano di rispondere alla domanda».

I.B., M.V.: «Che tipo di percorso vi ha portati a credere e ad investire su un progetto così innovativo e corroborante come la *Spira mirabilis*? Che cosa avete incontrato in questa orchestra che spesso non si trova altrove?»

L.B.: «Prima ho menzionato “curiosità e ricerca”. Credo che siano alla base dei motivi per cui abbiamo deciso di fondare un progetto come *Spira mirabilis*. Più che un percorso è stato un bisogno condiviso tra più musicisti nello stesso momento... vorrei osare dire quasi casuale. Non abbiamo creato un’orchestra ma uno spazio in cui soddisfare ed alimentare la nostra curiosità, voglia di conoscenza e fare ricerca insieme. Questo e non i concerti sono alla base della *Spira*. In questo sta la grande differenza».

G.T.: «La *Spira mirabilis* è nata per studiare insieme, per approfondire la musica in modo totalizzante e assoluto. Tutto il resto viene dopo, come il rapporto innovativo con un pubblico non abituato alla musica classica che si è quasi formato con noi, o l’esecuzione di grandi sinfonie e addirittura opere liriche senza direttore. Se non ci fosse stato il profondo desiderio di ciascuno di studiare, di mettersi in gioco, *Spira mirabilis* non sarebbe esistita e non avrebbe resistito tutti questi anni. A volte il mondo della musica, per quanto straordinariamente appagante possa essere, ci lascia con punti interrogativi che con la *Spira mirabilis* proviamo a discernere».

I.B., M.V.: «Nel panorama musicale odierno, come vedete l’evoluzione del violino in termini di repertorio e stili? C’è una direzione particolare che vi entusiasma?»

M.L.: «Devo ammettere di essere un “conservatore”, non apprezzo il crossover e l’esperazione di alcuni stili. Non credo che il violino debba evolversi: padronanza tecnica dello strumento e una buona cultura musicale permettono di affrontare qualsiasi repertorio con onestà intellettuale, senza snaturare uno strumento che è nato nel 1500 e non ha più subito nessuna modifica costruttiva. Sempre più spesso si assiste ad una spasmodica ricerca di qualcosa di “nuovo” da parte di alcuni violinisti, ma torniamo pericolosamente al discorso dell’immagine che vale più del contenuto...»

G.T.: «Corro il rischio di parlare come un anziano: vedo nel mondo moderno un appiattimento e una omogeneizzazione nel modo di suonare, sempre più globalizzato ed uniforme. È un processo che mi sembra abbia radici profonde e che si sta estremizzando: è la nostra epoca e il violinismo la rispecchia in pieno. Non mi entusiasma né la perfezione tecnica che si è raggiunta né la prudenza interpretativa che caratterizza tante esecuzioni di oggi. Non mi entusiasma il non voler correre rischi, il mercato discografico saturo, il pigro legame a ciò che ci hanno insegnato i nostri maestri. Mi piace però l'attenzione stilistica che alcuni interpreti (forse più che in passato) sembrano avere verso alcune fette di repertorio: ovviamente quello barocco e classico, ormai molto diffusi, ma penso anche e soprattutto a una nuova prassi esecutiva (o meglio una antica prassi esecutiva riscoperta) del repertorio romantico. Volendo fare un nome su tutti di violinista contemporaneo che per me rappresenta l'interprete ideale, citerei Isabelle Faust».

I.B., M.V.: «Come sostenere fisicamente e psicologicamente i ritmi frenetici di oggi, senza perdere spontaneità e autenticità nell'eseguire la Musica?»

L.B.: «Cercando di non diventare schiavi di quei ritmi, imparando a dire di no, creandosi parentesi di tempo in cui fermarsi a studiare o riposare anche a costo di rimanere indietro. Ci sono momenti più frenetici di altri. L'importante è sentirsi liberi di poter scegliere di fermarsi quando è necessario. Non sempre è facile».

M.L.: «Il grande Gitlis diceva che oggi ad un solista è richiesto di viaggiare da una parte all'altra del mondo, fare una sola prova con l'orchestra e il direttore e andare in concerto: questo, secondo Lui, ha portato progressivamente a esecuzioni più impersonali, più standard, che richiedessero meno tempo per essere condivise con orchestre e direttori, Lui le definiva "esecuzioni da jet-lag". Credo però che le grandi personalità del mondo del concertismo (sia direttori che solisti) siano in grado di plasmare comunque le loro esecuzioni e riescano a coinvolgere gli altri musicisti in pochissimo tempo, senza rinunciare ad imprimere qualcosa di personale alle loro performance. Mi è capitato spesso di arrivare ad una prova stanco, con poche ore di sonno e un lungo viaggio sulle spalle ed essere improvvisamente rapito da un direttore al punto da non sentire più nessuna stanchezza e suonare seguendo la sua bacchetta con grande gioia e la massima attenzione, sfruttando risorse del mio corpo e della mia mente che fino ad un minuto prima non pensavo di avere».

G.T.: «Diminuendo la mole di impegni. Viaggiando meno, suonando meno e studiando di più».

I.B., M.V.: «Come vi prendete cura del corpo e della mente durante e dopo la pratica strumentale? Ci sono delle routine che eseguite per contrastare eventuali

tensioni muscolari? Avete dei metodi per “ri-centrarvi” in voi stessi, rilassando anche la psiche?»

L.B.: «Su questo aspetto ammetto di essere davvero “indietro”. Non ho routine, pratiche, meditazioni che aiutino a stare centrati. Con questo non dico che spesso non ne senta il bisogno, ma è qualcosa che non riesce a rientrare nella mia quotidianità. Per fortuna non ho mai o davvero quasi mai tensioni muscolari, è capitato raramente e per motivi estranei al suonare... Invece ansia e stress si fanno sentire spesso».

M.L.: «Cerco di ritagliarmi sempre pochi minuti per “viziarmi” e fermare il tempo, cercando di pulire la mente da tutto ciò che non è Musica ma è necessario per arrivare alla Musica (svegliare nel cuore della notte, valigie, viaggi): a volte un buon caffè, una cena tranquilla o una passeggiata sul mare possono essere davvero terapeutici e rigeneranti».

G.T.: «Non credo di essere la persona giusta per rispondere a questa domanda. Ma penso alla lezione di Yehudi Menuhin come ad un bell’esempio da seguire. Menuhin fu tra i primi musicisti occidentali ad interessarsi allo Yoga, anche e soprattutto in relazione al violino. Mi sento di consigliare un libro in cui parla di questi temi (*Il violino. Sei lezioni con Yehudi Menuhin*, Rugginenti, Milano 2015), e una serie di video relativi, presenti peraltro su YouTube».

I.B., M.V.: «Sempre riferendosi ad una ricerca di equilibrio psico-fisico, avete mai avuto occasione di interfacciarvi con un mental coach o con una figura professionista che vi supportasse durante la vostra carriera?»

L.B.: «Faccio un percorso abbastanza regolare di psicoterapia ma il mental coach non lo ho ancora sperimentato anche se ritengo sarebbe una buona idea per tutti i musicisti e non escludo di farlo presto».

M.L.: «No, fortunatamente non ho mai avuto questa necessità perché ho sempre vissuto la Musica come parte integrante della mia vita: mi ritengo un privilegiato perché la mia più grande passione è diventata un bellissimo lavoro che mi porta in giro per il mondo a fare ciò che più mi piace...e spesso mi pagano anche per farlo!!!»

G.T.: «Mi è capitato più volte di insegnare presso il progetto Mach del “Festival Musica sull’acqua” di Colico, dove oltre a laboratori orchestrali, musica da camera e lezioni di strumento, viene offerto ai giovani partecipanti una infarinatura di quello che potrebbe essere un percorso con un mental coach. Negli incontri a cui ho partecipato mi sono reso conto di quanto una figura del genere sarebbe importante per un musicista: le analogie con gli sportivi sono davvero tante, e credo che un percorso simile potrebbe in futuro essere incluso nell’offerta formativa dei conservatori».

I.B., M.V.: «Spesso gli atleti si ritrovano a necessitare questo tipo di aiuto, perché nei confronti dei musicisti viene a mancare un sostegno così fondamentale?»

M.L.: «Non sono la persona più indicata a cui chiederlo, probabilmente gli atleti subiscono uno stress psicofisico maggiore perché vivono costantemente nella condizione di “gara”, cosa che un musicista di solito abbandona abbastanza presto. Sicuramente rimane lo stress dovuto al confronto con sé stessi, con il pubblico, con i colleghi, ma durante un concerto non abbiamo uno o più avversari diretti che danno il massimo per suonare meglio di noi e possiamo anche abbandonarci a godere della bellezza della Musica che suoniamo. Per fortuna».

I.B., M.V.: «Oggi i violinisti sono chiamati a essere non solo musicisti, ma anche imprenditori e comunicatori. Come gestite l’aspetto promozionale nella vostra carriera? Quali sfide comporta l’auto-promozione per un musicista?»

L.B.: «Non sono la persona più adatta per questa domanda in quanto forse vivo un po’ fuori dal tempo. Non ho mai fatto autopromozione in vita mia e ho scelto di stare fuori dai social perché sentivo che non mi faceva bene il bombardamento di tutti che condividono quello che fanno o non fanno. Ma sembra proprio che oggi sia fondamentale sapersi districare nel mondo della comunicazione e credo per i giovani sia molto importante.

Personalmente sono seguita da una agenzia in UK e una in Italia. Loro dovrebbero sopperire alle mie mancanze. Ma credo che una mia maggiore attività di promozione aiuterebbe anche loro.

È importante però, come ogni cosa, farla bene. Questa cosa richiede tempo e lo sottrae allo studio e alla ricerca. Si deve trovare forse un buon equilibrio».

M.L.: «Anche in questo non sono bravo: ci sono colleghi che passano quasi più tempo a postare contenuti sui social che a studiare, ma anche in questo caso sono un privilegiato perché le realtà musicali con cui collaboro hanno un apparato di professionisti della comunicazione che si occupano della promozione».

G.T.: «Non ne ho idea: non ho i social e sono lontanissimo da ogni questione che riguardi l’autopromozione, ma immagino che un giovane musicista che desideri affermarsi debba ragionare con molta attenzione su questi temi, che non reputo assolutamente inutili ma fanno anzi parte della nostra vita appieno. A chi vuole imbarcarsi in questo fondamentale settore consiglieri senza dubbio di rivolgersi ad un professionista».

I.B., M.V.: «Avete mai avuto dei momenti di dubbio durante la vostra vita da musicisti? Se sì, come li avete superati? Ci sono esperienze che vi hanno aiutato a crescere artisticamente?»

L.B.: «Per molti anni fin da piccola sono stata circondata da persone che davano per scontato avrei fatto la musicista. Difficile per una bambina/adolescente mettere in discussione un fenomeno del genere. Suonare mi piaceva, ma io non lo avevo mai davvero deciso, avevo iniziato per gioco ed era diventata una cosa serissima molto presto. Uno dei segnali che per me non fosse poi così scontato è stato l'aver voluto assolutamente frequentare in parallelo agli studi musicali, anche il liceo scientifico. Volevo essere sicura di poter un giorno anche andare ad un'università, fare studi diversi. Poi in realtà, una volta fatta la maturità, ho deciso di provare almeno un anno a dedicarmi solo alla musica. Gli anni prima erano stati durissimi e volevo vedere come mi sentissi dedicandomi ad una sola cosa. Non escludevo affatto però, una volta passato questo anno, di potermi anche iscrivere a una facoltà universitaria che non avesse niente a che vedere con la musica. I miei genitori non sono musicisti, non provengo da una famiglia con una tradizione musicale e ci sono tante altre discipline che mi hanno sempre affascinato. Però anche questa volta mi sono lasciata trascinare dal fatto che con la musica andasse bene, che mi piacesse e che avessi successo e così sono andata avanti anche un po' per inerzia.

Poi improvvisamente nel 2006 ho sentito che qualcosa davvero non mi piaceva, soprattutto del mondo musicale e di come avvengono certe dinamiche nella dimensione professionale e mi sono resa conto in maniera chiara di non aver mai scelto per me stessa questa strada in modo cosciente. Così ho deciso di prendermi una bella estate libera e di andare finalmente in vacanza. Ho lasciato il violino a casa e me ne sono andata 20 giorni a far trekking in Islanda da sola con un gruppo di persone che non conoscevo.

Solo quando sono tornata mi sono fatta la chiara domanda: che si fa? vuoi davvero fare la musicista nella vita? Sei ancora in tempo per cambiare! La risposta è stata affermativa e finalmente l'ho sentita una scelta mia. E non a caso poco dopo è nata la *Spira*.

La pausa Covid poi è stato un ulteriore momento di riflessione. Per me è stata provvidenziale. Ero davvero molto stanca e sovraccarica di lavoro e la Pandemia, fermando il tempo, mi ha in qualche modo salvata. In quei mesi ho di nuovo pensato di cambiare vita... ma poi non è successo. Ho solo capito che se si vuole dare spazio ad altro, se si sente il bisogno di più tempo, si deve avere il coraggio di prenderselo. Non sempre ci si riesce ma si può».

M.L.: «Di dubbi durante la vita (non solo da musicista) ne ho tutti i giorni, ho pochissime certezze: ma la più forte è senz'altro quella sulla mia vita da musicista: non saprei davvero immaginare la mia vita senza la Musica e senza il Violino. Tutto quello che sono, che ho fatto e che ho è in qualche modo legato al mio Violino e alle esperienze che ho vissuto con Lui. Ogni concerto, ogni prova è una crescita personale e professionale, nel nostro lavoro si ha sempre la sensazione di essere infinitamente piccoli, rispetto ai Giganti della Storia della Musica con cui ci misuriamo tutti i giorni».

I.B., M.V.: «Ci sono musicisti o violinisti che hanno avuto un'influenza determinante sulla vostra carriera e sul vostro modo di insegnare? In che modo?»

L.B.: «Tutti i miei maestri. Da Alina Company che mi ha messo il violino in mano ed accompagnata al diploma a Piero Farulli con il suo idealismo dirompente. Zinaida Gilels e Pavel Vernikov mi hanno fatto entrare in contatto con il violinismo internazionale e le sue sfide. Ancora oggi quando insegno attingo dai loro consigli!

Poi per me sono stati incontri fondamentali Lorenzo Coppola e Nikolaus Harnoncourt che mi hanno fatto scoprire la passione per la ricerca dello storicamente informato e insegnato davvero tanto da questo punto di vista.

I grandi violinisti solisti che spesso vengono ad esibirsi con COE sono stati spesso motivo di ispirazione tecnico strumentale ed ho imparato e imparo continuamente dai miei colleghi della *Spira mirabilis*».

M.L.: «Come già detto, Massimo Quarta, Uto Ughi, ai quali devo aggiungere il grande Felix Ayo, con cui ho studiato presso l'Accademia di Santa Cecilia. Essi sono stati determinanti, perché mi hanno formato tecnicamente, musicalmente ed umanamente. Quel poco che so fare sul violino lo devo a Loro ed è quello che cerco di trasmettere ai miei allievi».

G.T.: «Sicuramente le esperienze di studio all'estero, in particolare quella in Germania, mi hanno aiutato molto e mi hanno segnato. Daniel Gaede, il mio maestro a Norimberga, è stato un esempio che ha condizionato anche i miei primi anni di docenza, quando è naturale ispirarsi a qualcuno nel metodo di insegnamento. Non dimenticherò i mesi passati sul primo capriccio di Dont, l'integrale dei Capricci di Paganini distribuiti tra i vari studenti della classe, ma anche semplicemente la Hochschule, con la sua austera struttura, e la città dei Meistersinger».

I.B., M.V.: «Quali sono le vostre impressioni sulla musica contemporanea per violino? Vi è capitato di collaborare con compositori moderni? Cosa pensate della fusione tra il violino e altri generi musicali come il jazz o la musica elettronica?»

G.T.: «Purtroppo non sono al corrente né particolarmente interessato a questi argomenti».

M.L.: «Ci sono compositori contemporanei che hanno saputo coniugare innovazione compositiva e tradizione strumentale dando vita a veri e propri capolavori che sono entrati di diritto nel repertorio più eseguito.

Sicuramente è un mio limite, ma ritengo il violino uno strumento prettamente "classico": non riesco ad apprezzare il violino al di fuori di quella musica che definiamo comunemente "classica": nel jazz, o nella musica elettronica ci sono stati alcuni esempi di notevole spessore come Grappelli, o Lookwood, ma se devo ascoltare jazz preferisco formazioni senza il violino».

Autrici e autori di questo numero

Giulio Aldrighetti

Sta frequentando il corso triennale di composizione presso il Conservatorio “F.A. Bonporti” di Trento e Riva del Garda.

È interessato all'applicazione della musica alle immagini, in particolare nel cinema; infatti le sue figure di riferimento sono compositori come Hans Zimmer, Joe Hisaishi e John Williams.

Ha frequentato diverse Masterclass tra cui “Musica applicata alle Immagini” di Paolo Vivaldi per cui ha composto la colonna sonora per un corto.

Davide Baldo

È ricercatore nell'ambito del Dottorato d'Interesse Nazionale, “Artistic Research on Musical Heritage” presso il conservatorio “F. A. Bonporti” di Trento, curriculum “Performance e Audience” (supervisore Cosimo Colazzo) e il primo interprete maschile ad essere stato scritturato per il ruolo del ‘Black Cat’ nel ciclo *Licht* di K. Stockhausen (Holland Festival 2019, NL). Dedito alla musica contemporanea e membro di Lucerne Festival dal 2021, ha collaborato con diverse realtà tra cui Lucerne Contemporary Festival Orchestra (LFCO), Noord Netherlands Orkest, Orchestra giovanile “Luigi Cherubini”, Residentie Orkest, Asko Schönberg Ensemble, Nationaal Jongen Orkest, Orchestra da camera di Trento “Ensemble Zandonai”, Alpen Symphonie Orchester, Orchestra dei Giovani Europei, NED ensemble, Kaolin Ensemble, Oerknal Ensemble, Motocontrario ensemble, Piccola Orchestra Lumiere, Orchestra Calamani sotto la bacchetta di direttori quali Gergiev, de Leeuw, Paszkowski, van Steen, Hermus e Fritsch, Brönnimann, Holliger, Poppe, Wiegers esibendosi in sale come la Concertgebouw di Amsterdam, la Konzerthaus di Berlino, La Filarmonica di Berlino e KKL di Lucerna. Socio della SIMC è stato dedicatario di opere di compositori tra i quali Colazzo, Serafini, Mannucci, Trocchia, Orlandi, Popescu e Radeschi, collaborando inoltre con compositori come Tadini e Sani.

Diplomatosi al Conservatorio “F.A. Bonporti” di Trento con il massimo dei voti, si è poi specializzato presso il Conservatorio Reale de L’Aja e l’Accademia Nazionale di “S. Cecilia” a Roma, sotto la guida di flautisti come Andrea Oliva, Rien de Reede, e Kathinka Pasveer. Si esibisce regolarmente in duo con l’arpista

Flora Vedovelli (Salis Duo) con la quale ha vinto numerosi premi internazionali, ed è membro di Agorart Ensemble.

Inesa Baltatescu

Nata nel 1995 a Chişinău (Moldavia), inizia a studiare violino a sette anni con Svetlana Balaescu. In Italia dal 2013, si diploma presso il Conservatorio “A. Boito” di Parma con Luigi Mazza e successivamente con Giacomo Tesini presso il Conservatorio “F.A. Bonporti”. Nel corso degli studi vince due borse di studio offerte dal Parma Lions Club e dal Soroptimist International Club.

Si esibisce come solista (ricorda l'esecuzione del Concerto per violino in mi maggiore di J.S. Bach con l'Ensemble Accademia del Carmine) e ricopre spesso il ruolo di Konzertmeister in orchestra, partecipando a numerosi festival internazionali.

Nel 2021 entra a far parte della European Union Youth Orchestra (EUYO) e partecipa a eventi prestigiosi come il Graffeneg Festival in Austria o il Bolzano Festival, suonando sotto la direzione di Ivan Fischer, Elim Chan, Gianandrea Noseda, Gustavo Gimeno, e partecipando a concerti a Berlino, Varsavia, Amsterdam, Helsinki, Bolzano, Mykonos etc.

Nel 2023 fonda il Quartetto Pegreffi insieme ad altri tre talentuosi musicisti; nel 2024 ottengono il Master di II livello in Musica da Camera con il Trio di Parma e Pierpaolo Maurizzi, con menzione d'onore. Il quartetto frequenta l'“Ébène Quartet Academy” con il Quatour Ébène alla Hochschule für Musik und Theater di Monaco di Baviera, la Musikhochschule Lübeck nella classe di Heime Müller e l'Accademia Stauffer.

Oltre al quartetto, dal 2023 frequenta il corso di perfezionamento di violino con Lorenza Borrani presso la Scuola di Musica di Fiesole.

Sebastiano Beozzo

Ha conseguito la laurea triennale a pieni voti e con lode in Musica Elettronica e in Composizione presso il Conservatorio F.A. Bonporti di Trento e Riva del Garda. Successivamente consegue anche la laurea magistrale in Composizione Pop, sempre a pieni voti e con lode. Attualmente frequenta il master di II livello in Composizione per la Musica Applicata alle Immagini al Conservatorio di Rovigo. È compositore, arrangiatore, direttore e tecnico audio. È l'attuale direttore e compositore/arrangiatore dell'Orchestra delle Metamorfosi di Riva del Garda, con la quale ha fatto numerose produzioni, come il musical *Insieme a Parigi* in collaborazione con L'Arte delle Muse, la produzione *Animal Parade* e il concerto *Echi di Speranza*, quest'ultima in collaborazione con il coro Anzolim. Polistrumentista (il suo primo strumento è la batteria), nel 2023 ha scritto la sua prima opera sonora *La Terra di Nessuno*, rappresentata dal vivo due volte, la seconda volta con un'amplificazione 5.1 surround, con video e luci automatizzate.

Opera anche nel mondo dell'audiovisivo, dove si occupa della registrazione in presa diretta, sound design, post-produzione audio e realizzazione di colonne sonore. Alcuni film dove ha lavorato sono Respiri (2021, Locus Cinema APS) e Freddy Longo – Merano Hollywood solo andata (2023, Locus Cinema. APS),

proiettati ai cinema di Trento, Bolzano e Merano. Trasmette la sua passione per il mondo del cinema con l'insegnamento, tenendo corsi sul suono nel mondo del cinema presso diversi enti.

Un'altra sua passione sono i paesaggi sonori: attualmente lavora ad un progetto del Muse di Trento, Ecos, in collaborazione con gli ecomusei del Trentino e altri partner.

Da aprile 2023 è il direttore tecnico del Conservatorio F.A. Bonporti di Trento e Riva del Garda.

Margherita Bonadiman

Nata a Ferrara nel 2002, si avvicina al pianoforte durante gli anni delle scuole medie, coltivando una passione che la porta a trasferirsi e a proseguire gli studi al Liceo Musicale di Trento e parallelamente al Conservatorio F. A. Bonporti. Nel 2024 consegue il diploma in Didattica della Musica con indirizzo pianoforte, coronando un percorso di crescita artistica e formativa. Accanto al percorso musicale porta avanti anche quello accademico all'università di Verona, dove sta completando la triennale in Scienze della Comunicazione, coltivando così un interesse che unisce creatività, studio e condivisione.

Joseph Buysse

Nasce in provincia di Verona nel 1997. Sin dall'infanzia si scopre attratto dalle parole, e comincia ad inseguirle. Più avanti sorgerà in lui anche l'amore per la musica, che pratica attraverso lo studio del flauto traverso e di altri strumenti. Nel 2016 si aggiudica il primo premio ad un concorso indetto dal circolo letterario "Luigi Pirandello" di Verona, con un saggio breve su *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Dopo la maturità al liceo musicale, segue corsi universitari, prima di Filosofia, grazie ad un premio di merito vinto presso l'Università Vita-Salute "San Raffaele" di Milano, e in seguito iscrivendosi alla Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Verona. Decide tuttavia di concentrarsi negli studi musicali, diplomandosi col massimo dei voti e la lode al Conservatorio, e parallelamente svolgendo attività di insegnante di flauto traverso presso istituzioni pubbliche e private. Si esibisce come musicista da camera e d'orchestra, ottenendo riconoscimenti in concorsi internazionali. Nel 2022 vince il primo premio assoluto al Concorso Flautistico Internazionale "Ugo Amendola". Mai sopita è la ricerca artistica e letteraria, che lo porta nel 2020 a pubblicare il suo primo romanzo, *Le Avventure del Cavaliere Sofferente*, e nel 2023 a ideare il monologo teatrale *Il suono dell'aria – Narrazione per un concerto*. Ha realizzato diversi testi per composizioni musicali, ha recentemente collaborato con la rivista «IlSussidiario.net» ed è stato nominato membro di giuria per il concorso "La Voce Giovane della Poesia" (2025).

Lucia Canali

Veronese, completa il ciclo triennale di pianoforte al conservatorio di Vicenza "A. Pedrollo" sotto la guida del Maestro Daniele Roi. Successivamente consegue il diploma accademico di secondo livello con il massimo dei voti e la lode al conser-

vatorio “Benedetto Marcello” di Venezia con il Maestro Igor Cognolato, con una tesi sul rapporto suono-colore. Ha suonato in Italia e in Germania presso l’azienda produttrice di pianoforti Steingraeber & Söhne. Parallelamente si è sempre dedicata alla pittura e al disegno, dei quali ha approfondito lo studio con l’artista Maria Teresa Sartori ed è attualmente iscritta all’Accademia di Belle Arti di Venezia. Come pittrice ha svolto diversi progetti incentrati sul rapporto dell’arte con la musica, tra i quali la serie di quadri basati su *Quadri di un’esposizione* di Musorgskij e una di acquerelli nata dalla collaborazione con il compositore Maximiliano Amici.

Giulia Canalis

È insegnante di Scuola Primaria a tempo indeterminato dal 2001. Dopo la maturità scientifica consegue quella magistrale. Si laurea con lode al Triennio di Didattica della Musica presso il Conservatorio Bonporti di Trento dove successivamente conclude anche il Biennio Accademico di Secondo Livello con lode e menzione. Ha conseguito un Master di primo livello in “Evoluzione e sviluppo delle scienze pedagogiche” e i 24 crediti in Discipline antropo-psico-pedagogiche ed in Metodologie e tecnologie didattiche. Possiede l’abilitazione all’insegnamento per la Scuola dell’Infanzia, Scuola Primaria, Scuola Secondaria di Primo e Secondo Grado. È risultata idonea alla selezione di Coordinatore Tutor presso la facoltà di Scienze della Formazione Primaria della Libera Università di Bolzano nel 2021 e all’ammissione al corso di Dottorato di interesse nazionale Artistic Research on Musical Heritage nel 2024. Ha partecipato, e partecipa ogni anno, a numerosi corsi di formazione e aggiornamento che approfondiscono vari aspetti della pedagogia e della didattica sia in campo musicale che linguistico.

Jacopo Caneva

Jacopo Caneva (1998) si è diplomato con lode in Composizione e Musica Elettronica al Conservatorio “B. Marcello” di Venezia (M° R. Miani, M° C. Pasquotti, M° P. Zavagna), presso il quale è ora studente di Dottorato con un progetto di ricerca legato allo studio parametrico della gestione compositiva di timbro e armonia, e sta frequentando il Corso di Perfezionamento in Composizione tenuto dal M° A. Solbiati presso l’Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma.

Le sue composizioni, che esplorano nuove relazioni tra strutture complesse di natura armonico-intervallare e forme di ricerca timbrico-sonora, sono eseguite da importanti interpreti (F. Lotti, M. G. Bellocchio, M. M. Rossi, Dedalo Ensemble, IEMA Ensemble, ecc.) e sono risultate vincitrici (Concorso Europeo “Galleria d’Arte Moderna”, Milano; Concorso “Torre della Quarda”, Savona; ecc.) o finaliste in importanti concorsi internazionali. L’opera Marco Polo (2024), scritta con altri tre compositori per la Stagione Lirica e Balletto della Fondazione Gran Teatro la Fenice e debuttata al Teatro Malibran di Venezia, è stata eseguita a Hangzhou (Cina) alla presenza del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella.

Ha pubblicato, tra gli altri, alcuni volumi a tematica musicale con l’editore goWare: *La forza della grande musica – 100 brani moderni e contemporanei da ascoltare e capire* (2022) e *Roberto Cacciapaglia. Atlante del quarto tempo. Una biografia in musica* (2018).

Francesco Castellani

Frequenta il II anno del Corso di Diploma accademico di secondo livello in Composizione, sotto la guida, per la Composizione, di Cosimo Colazzo.

Sebastiano de Salvo

Ha conseguito con Lode i diplomi accademici di Pianoforte (Maestro collaboratore) e di Composizione sotto la guida di F. Consoli e C. Colazzo presso il Conservatorio “F.A. Bonporti” di Trento. Parallelamente ha iniziato lo studio della direzione d’orchestra con G. Guarino. Attualmente studia composizione con A. Herrmann e direzione con M. Nawri presso la Hochschule für Musik Saar, in Germania. È inoltre iscritto all’ultimo anno del corso di Laurea magistrale in Musicologia presso l’Università di Bolzano. Dal 2018 è direttore stabile dell’orchestra “Euthaleia” e, nel contempo, ha avuto modo di dirigere altre compagini strumentali quali l’orchestra “Euroregionale Alpen Classica”, l’Orchestra filarmonica “Settenovecento” e la camerata musicale “Città di Arco”.

Ha diretto prime esecuzioni di compositori e compositrici quali S. Youjung Lee, G. Palomar, S. Lee, U. Bombardelli, Z. Su, ed altri, e ha, inoltre, avuto modo di dirigere durante il concerto della classe di composizione di W. Rihm e M. Hecthle, presso la Hochschule für Musik di Karlsruhe.

In questi anni ha collaborato con solisti di fama internazionale, fra i quali E. Bronzi A. Chiesa, C. Di Liberto, G. Andalaro, V. David, Y. Revich, F. Mondelci, M. Marzi, N. Zimin, A. Bornkamp e altri.

Sue composizioni sono state eseguite in Italia e all’estero da ensemble e musicisti, quali lo Zafraan Ensemble, l’Agorart Ensemble, N. Plante e la Bundesjugendzupforchester.

Elena Di Marino

Diplomata in Canto con il massimo dei voti presso il Conservatorio “F.A. Bonporti” di Trento e Riva del Garda nella classe di Daniela Longhi, attualmente è diplomanda in Canto rinascimentale e barocco presso il Conservatorio “F. Venezia” di Rovigo sotto la guida di Monica Piccinini. Nel 2024 si è laureata con lode in Musicologia presso la Libera Università di Bolzano e l’Università degli Studi di Trento con una tesi su liriche da camera rare e inedite di Vincenzo Gianferrari, tesi vincitrice del premio di laurea della Provincia Autonoma di Trento per tesi di interesse per la conoscenza degli aspetti storici e culturali del Trentino. Oltre all’attività concertistica come solista e in ensemble in Italia e all’estero si dedica all’insegnamento del canto.

Emma Fina

Nata a Bassano del Grappa (VI) nel 2003, vive a Nove. È laureanda in Psicologia dello sviluppo della personalità e delle relazioni interpersonali presso l’università di Padova.

Clara Frizzi

Ha conseguito il diploma accademico di I livello in Canto Pop (Popular Music) presso il Conservatorio “F.A. Bonporti” di Trento e Riva del Garda nel 2023

e attualmente sta frequentando il biennio di Didattica dello Strumento (Canto Jazz) presso il Conservatorio “C. Pollini” di Padova.

Si dedica all’attività concertistica come solista, in duo o in gruppo, proponendo canzoni del cantautorato italiano e canzoni originali. Con il suo progetto (*Clare*) ha pubblicato, nel settembre 2024, il suo primo EP *Sogni stanchi*.

Nel 2019 e nel 2023 ha preso parte a spettacoli dedicati a Lucio Dalla presso il Teatro del Navile di Bologna e di recente ha collaborato con il Teatro Modus di Verona per un monologo intitolato *Breve come l'alba*, per cui ha suonato e cantato.

Insegna canto, propedeutica musicale e pianoforte complementare.

Federico Goldin

Ha conseguito la laurea magistrale in Filosofia e linguaggi della modernità presso l’Università di Trento e il diploma accademico di secondo livello in Chitarra presso il Conservatorio “F.A. Bonporti” di Trento e Riva del Garda, entrambi con il massimo dei voti e la lode; attualmente è iscritto al biennio di Musica d’insieme presso lo stesso Conservatorio.

Annalisa Mazzolari

Musicista, filosofa e insegnante, il suo percorso intreccia competenze artistiche e accademiche. Diplomata in Pianoforte Classico (2013) e Canto Lirico (2014), ha proseguito i suoi studi con una laurea triennale e magistrale in filosofia, rispettivamente presso l’Università di Trento (2018) e l’Università Vita-Salute San Raffaele (2022). La sua tesi di laurea magistrale, intitolata *La virtù dell'improvvisazione musicale*, esplora le connessioni tra musica e riflessione etica.

La sua produzione musicale comprende due album, *Uomini Eroi* (2016) e *Joan Quille* (2019), che combinano elementi di musica classica, pop e jazz. Il progetto “Joan Quille” si ispira al simbolismo del fiore della giunchiglia, proponendo un messaggio di crescita personale e interconnessione.

Nel suo percorso accademico, e in particolare nel periodo di studio all’Università di York, ha approfondito il ruolo dell’improvvisazione musicale nell’etica e nella cognizione, collaborando con colleghi internazionali. Attualmente insegna musica presso la Canadian International School di Milano e continua le sue ricerche indipendenti sui benefici della musica nell’educazione e nel benessere collettivo.

Ruben Medici

Ruben Medici nasce a Verona nel 1999. Si è laureato in violino nel 2021 sotto la guida del Maestro Stefano Pagliani al Conservatorio Maderna di Cesena con una tesi monografica su Igor Stravinskij. Attualmente frequenta il corso di Composizione al Conservatorio Martini di Bologna con il Maestro Claudio Scannavini e lavora come violinista nelle orchestre di enti lirico-sinfonici come il Teatro Comunale di Bologna, l’Arena di Verona e il Teatro Massimo di Palermo. Da diversi anni inoltre conduce con l’Ensemble Terra Mater un progetto originale di ricerca ed esecuzione della musica popolare dell’area mediterranea.

Elisabetta Melchiori

Nata a Trento nel 1999, si è laureata con il massimo dei voti nel 2024 presso l'Università di Trento nel corso magistrale in Letteratura euroamericana, traduzione e critica letteraria. Nel 2025 ha conseguito il titolo triennale in Didattica dello strumento e del canto presso il Conservatorio "F. A. Bonporti" di Trento, con specializzazione in pianoforte. Attualmente è iscritta al secondo e ultimo anno del biennio di Didattica dello strumento e del canto presso lo stesso conservatorio, sempre con indirizzo pianistico.

Durante il suo percorso accademico ha preso parte a diversi programmi Erasmus, svolgendo periodi di studio e tirocinio a Barcellona, Dublino e Alicante. Attualmente insegna pianoforte a bambini e ragazzi presso una scuola di musica privata a Trento, coniugando la passione per l'insegnamento con la continua ricerca artistico-musicale.

Irene Metere

Nasce a Cagliari nel 1987. Intraprende i primi studi musicali nella città natale. Dopo aver conseguito il Diploma di Oboe presso il conservatorio "Lucio Campiani" di Mantova con la Prof.ssa Sonia Galozzi, ottiene il Diploma accademico di secondo livello presso il conservatorio "Guido Cantelli" di Novara sotto la guida del M° Pietro Corna. Si esibisce in numerosi concerti in Italia e all'estero come solista, in formazioni cameristiche e in orchestra come primo, secondo oboe, corno inglese e oboe barocco. Partecipa a Masterclass di musicisti di fama mondiale tra i quali Thomas Indermuhle, Fabien Thouand, Francesco Di Rosa, Jean-Louis Capezzali, Emanuel Abbuhl, Alfredo Bernardini, Rei Ishizaka e Andreas Helm. Si è dedicata alla "Music Learning Theory" (nel cui ambito cura e scrive articoli e recensioni per la rivista on-line audiation.rivista.it), e alla didattica dell'oboe in diverse scuole musicali nazionali. Attualmente frequenta il primo anno del Biennio di Composizione presso il Conservatorio di Musica "F.A. Bonporti" di Trento e Riva del Garda sotto la guida del M° Cosimo Colazzo. Durante il percorso accademico presenta i propri brani in diverse manifestazioni concertistiche svolte in collaborazione con il Conservatorio e partecipa alle Masterclass di composizione con il M° Cesar Camarero e con il M° Alberto Quintero nell'ambito della manifestazione Mondì sonori.

Giovanna Michieletto

Ha conseguito la laurea triennale in Filosofia presso l'Università Ca' Foscari di Venezia nel 2017 e la laurea magistrale in Diplomazia e Cooperazione Internazionale presso l'Università degli Studi di Trieste nel 2021, entrambe con il massimo dei voti e lode. Dopo una breve esperienza in ruoli di Digital Marketing in ambito aziendale, ha conseguito nel 2024 il Master Universitario di 2° livello in Consulenza Filosofica presso Ca' Foscari Challenge School, nell'ambito del quale ha avuto esperienza come facilitatrice di pratiche filosofiche presso una Scuola Primaria e presso il Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza. Attualmente frequenta la laurea magistrale in Scienze Filosofiche presso l'Università Ca' Foscari di Venezia e pratica come Consulente Filosofica, libera professionista. Appassionata di sport, ha praticato per molti anni ciclismo a livello agonistico. È oggi madre di Rachele e Filippo.

Anna Nicolussi

Laureata in Lingue, letterature e traduzione in inglese e tedesco all'Università degli Studi di Trento. Attualmente lavora in ambito amministrativo in una struttura sanitaria e frequenta, sotto la guida della prof.ssa Roberta Alessandrini, il biennio di Arpa presso il Conservatorio F. A. Bonporti di Trento, dove ha già conseguito il diploma accademico di I livello col massimo dei voti. Oltre alle produzioni interne, partecipa costantemente a iniziative culturali sul territorio locale, sia in qualità di musicista sia di presentatrice di eventi. Dal 2020 fa parte del direttivo della Civica Società Musicale di Caldonazzo, ricoprendo poi dal 2024 le cariche di segretaria e co-direttrice artistica per la programmazione della sua rassegna estiva di concerti.

Maria Paulon

Frequenta il corso accademico di secondo livello in Pianoforte presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia. Ha studiato con Maria Perrotta, Muriel Chemin e ha frequentato numerose Masterclass per approfondire gli studi pianistici dal periodo classico al Novecento storico. In occasione del primo anniversario della scomparsa di Maurizio Pollini, ha svolto varie attività di ricerca sulla sua figura e, in particolare, sul suo impegno civile.

Ha recentemente conseguito la laurea triennale in Lettere ad indirizzo Scienze dell'antichità presso l'Università "Ca' Foscari" di Venezia, con una tesi sul recupero dell'antichità classica nella propaganda del Regime fascista.

Pietro Piffer

Il suo percorso di studi non è ancora finito e di fronte a sé tutto è da programmare. Ma in tasca ha già una laurea triennale conseguita con il massimo dei voti, oltre che diverse esperienze maturate dentro e fuori dal Conservatorio. Spunti e idee per il futuro non mancano; nella musica innanzitutto, ma c'è anche la passione per la scrittura. Uno sfizio personale che lo ha portato a cimentarsi nel giornalismo, collaborando con «L'Universitario» (rivista degli studenti dell'Università di Trento) e «UCT-Uomo Città Territorio». Sono soltanto piccoli step, ovviamente, ma indispensabili se si vuole ricevere stimoli per non desistere. Sognare, ma con i piedi ben ancorati a terra. La musica può essere magica, fantasiosa e travolgente, ma è composta da tanti mattoncini concreti che ne delimitano una struttura solida e concreta. Più o meno è su questo che Pietro dovrà puntare da ora in avanti: continuare ad immaginare mondi sonori attraverso il suo strumento d'elezione, l'organo, oppure attraverso le pagine di un foglio. Senza scordare l'importanza dello studio e delle lezioni apprese dagli insegnanti che lo hanno affiancato, tra errori, passi falsi e qualche gioia. E di questo, Pietro è grato.

Giuseppe Romeo

Studente triennale presso l'università Ca' Foscari di Venezia, dove studia Filosofia. In particolare, i suoi campi di interesse sono l'estetica e l'antropologia filosofica. È inoltre alunno del Collegio Internazionale Ca' Foscari, istituzione di merito per giovani d'eccellenza.

Attualmente è il rappresentante della RIASISSU (Rete Italiana dell'3 Allievi delle Scuole e degli Istituti di Studi Superiori Universitari) per Venezia, ruolo che gli permette di organizzare eventi culturali di diverso tipo nel proprio territorio. Collabora attivamente, sia in qualità di redattore che di articolista, con la rivista «Il Chiasmo», magazine online della Treccani.

Appassionato di origami fin dalla prima infanzia, ha esposto i suoi lavori in Europa e negli Stati Uniti, dove ha vinto più volte il concorso per giovani origamisti under18 “Origami by children”. Alcuni dei suoi modelli sono stati pubblicati nelle riviste del settore tanto in Italia che all'estero. Nel 2019 è stato chiamato per partecipare, come artista, alla Biennale Internazionale delle opere di carta “DICARTA/PAPERMADE”.

Marina Rossi

Dottoranda in Musicologia presso l'Università di Trento con un progetto di ricerca relativo alla musica corale a cappella di György Ligeti. È diplomata in Direzione di Coro presso il Conservatorio di Trento e in Didattica della Musica al Conservatorio di Bolzano, ed ha conseguito la laurea in Musicologia e in Storia dell'Arte, rispettivamente presso l'Università di Pavia e di Trento. La sua attività musicologica ha approfondito vari ambiti della musica contemporanea, dal canto corale al teatro musicale, e si concentra sul rapporto tra ricerca e pratica esecutiva. Ha partecipato a conferenze e seminari in Italia e all'estero: Royal College of Music of London, Sorbonne Université de Paris, Conservatorio di Mosca, Leeds University (UK), Aberdeen University (UK) Fondazione “Guido d'Arezzo”, Université Caen-Normandie, Conservatorio di Trento, fra gli altri. Ha curato alcune voci della Nuova Enciclopedia della Musica Contemporanea Treccani 1900-2025 (in corso di stampa) e ha pubblicato i suoi lavori per Russian Journal of Music Theory, Libreria Musicale Italiana, Polifonie e Mimesis. Ha recentemente vinto una borsa di ricerca presso la Fondazione Paul Sacher di Basilea dove è conservato l'Archivio di György Ligeti.

Silvia Rossignoli

Laureata cum laude in Didattica della Musica presso il Conservatorio Bonporti di Trento, Silvia Rossignoli, 24 anni, è pianista e insegnante di musica presso una scuola per l'infanzia e scuola primaria di Verona. Alla base della sua scelta di insegnamento vi è il desiderio di sensibilizzare, fin dalla tenera età, all'importanza della musica come strumento di crescita personale e di formazione. Un desiderio in stretto contatto con la dimensione educativa e sociale, aspetti particolarmente cari a Silvia, che la accompagna e la incoraggia nell'ideazione e realizzazione anche di altri progetti, paralleli alla scuola. Il suo lavoro di tesi, infatti, ha rappresentato un punto di partenza per un progetto dagli ampi orizzonti, con la convinzione che la musica, in relazione con altre forme d'arte, sia un elemento prezioso nella vita e nello sviluppo di bambini e ragazzi. Orizzonti che si estendono fino all'apertura, un domani, di un Atelier nel quale dare spazio anche a serate di ascolto musicale multisensoriale a promozione dell'arte – musicale, pittorica, tessile, letteraria e culinaria – con l'obiettivo di

nutrire la creatività di ciascun individuo, valorizzandone l'unicità, e offrendo un linguaggio espressivo che favorisca la scoperta di sé e del mondo. Guidare i giovani, quindi, in un percorso che li accompagni verso una maggiore consapevolezza e apprezzamento dell'arte, costruendo loro occasioni di avvicinamento alla musica e all'espressività in senso lato.

Federico Giuseppe Rubino

Sta seguendo una doppia formazione: il corso di Didattica della Musica (indirizzo Pianoforte) presso il conservatorio "F.A. Bonporti" di Trento e Ingegneria Informatica presso il Polo scientifico dell'Università trentina. Interessato alla natura della creatività e alla delicata questione dell'intelligenza artificiale e ai suoi impieghi, ne ha indagato in più occasioni, anche in brevi conferenze per *Oi Dialogoi*, la natura fisica e le possibilità espressive in musica.

Andrea Ruocco

Bassista, compositore e musicoterapeuta trentino, attivo nella scena jazz e della musica improvvisata, sia come bandleader che come sideman. La sua sensibilità artistica si esprime attraverso la composizione e l'improvvisazione, con un linguaggio profondamente radicato nella contemporaneità. Oltre al diploma tradizionale in Contrabbasso, ha conseguito due diplomi accademici in jazz (basso elettrico e contrabbasso), ha seguito studi di Composizione presso il Conservatorio di Trento e Riva del Garda e ha concluso gli studi in Musicoterapia presso il CESFOR di Bolzano. Suona basso elettrico, contrabbasso e guembri in formazioni che spaziano tra jazz, musica etnica, classica e sperimentale. Ha collaborato con l'etnomusicologo Renato Morelli e con artisti come Enrico Rava, Rosario Giuliani, Uri Caine, Gil Goldstein e altri grandi nomi del panorama internazionale.

Ha registrato album con "Curly Frog and The Blues Bringers" e suonato in progetti come "MASK", "Behemoth Group" e "Train de Swing"; con l'etichetta discografica "Osmio Project" ha pubblicato alcuni suoi lavori: *Armonie Interiori* e i singoli *Moto Ondoso* e *Casa Sull'Albero*, una raccolta di improvvisazioni dal titolo *Preludi nelle Foglie*.

Insegna basso elettrico e contrabbasso presso la scuola musicale "C. Moser" di Pergine Valsugana. Parallelamente, svolge attività di musicoterapia presso l'Hospice di Mori, la R.S.A di Vallarsa, e la scuola musicale "C. Moser", combinando musica e cura. Tra i suoi riconoscimenti, il primo premio al Trento Film Festival (2013) e a Music 4 The Next Generation (2015).

Boris Savoldelli

Affascinato da sempre dallo "strumento voce" e dalle sue straordinarie possibilità, Boris Savoldelli è un vocal performer che ha approfondito lo studio della voce nel jazz con colui che è stato anche il suo mentore: Mark Murphy.

Esordisce a New York allo storico The Stone su invito di John Zorn e canta in diverse centinaia di concerti nei principali jazz club e festival internazionali di jazz tra Europa, USA, Russia, Brasile, Hong Kong, Cina, Indonesia, Giappone e

Corea del Sud. Sempre in queste nazioni tiene numerose masterclasses sul tema della voce e dell'improvvisazione jazzistica, anche attraverso l'uso dell'elettronica.

Nel 2015 riceve a Mosca il Premio Letterario Internazionale Sergey Esenin nella sezione "La Parola Cantata" a seguito della pubblicazione del cd Esenin Jazz, dedicato alla trasposizione jazzistica delle melodie nate dalle poesie del noto poeta russo.

Dal 2016 collabora con il Politecnico di Milano, dipartimento di Music Computing e con Eventide USA (marchio produttore di strumentazione elettronica musicale) con i quali inizia a sviluppare e testare prototipi di nuovi controller audio in 3D per voce.

Ha pubblicato numerosi album, prevalentemente con la storica etichetta newyorkese Moonjune Records collaborando, in studio e dal vivo, con alcuni tra i più importanti esponenti del jazz europeo ed internazionale come, tra gli altri: Marc Ribot, Paolo Fresu, Stefano Bollani, Jimmy Haslip, Garrison Fewell, Elliott Sharp, Riccardo Fioravanti, Andrea Centazzo, Gianluca Petrella, Umberto Petrin, Dwiki Dharmavan.

È docente di Canto Jazz presso i Conservatori "Luca Marenzio" di Brescia e "Benedetto Marcello" di Venezia.

Chiara Signorini Gremigni

Napoletana trasferita a Udine, inizia a disegnare prima ancora di parlare. Il disegno è sin da subito un rituale quotidiano che si traduce in bisogno primario: per esprimere l'inesprimibile, per evadere, per crescere, per viaggiare attraverso mondi invisibili, per donare e donarsi agli altri.

Da bambina si appassiona alle fiabe della buona notte, ai fumetti e ai cartoni animati; crescendo, comincia a scrivere racconti, storie a fumetti e poesie.

Dopo il diploma al Liceo Artistico "G. Sello" di Udine, entra a far parte della Compagnia Teatrale F.D.N. e, assieme a tre amiche e colleghe di teatro, fonda il collettivo artistico LONA fanzine.

Contemporaneamente studia a Padova alla Scuola Internazionale di Comics diplomandosi in fumetto nel 2022.

Svolge diversi lavori nel mondo dell'infanzia come maestra e tutor di laboratori di disegno e scrittura creativa con il progetto Matearium.

Collabora con Teatro al Quadrato, associazione che si occupa di teatro per le nuove generazioni, come illustratrice ufficiale, attrice e dal 2025 come autrice del primo albo illustrato per bambine/i Ondina e Goran.

Attualmente studia Teoria e Pratica dei Linguaggi Pittorici all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Eleonora Spanu

Laurea di Triennio in Arpa conseguita con lode al Conservatorio "L. Caneva" di Sassari, attualmente studentessa del biennio al Conservatorio Bonporti di Trento e Riva del Garda. Ha partecipato a numerose masterclass con artisti internazionali e ha suonato in importanti eventi, come solista, in gruppi da camera o in ensemble di arpe. Ha vinto il primo premio al concorso "Eleonora d'Arborea"

nel 2023 e ha collaborato con alcune orchestre, tra cui l'Orchestra delle Alpi per l'esecuzione della prima assoluta dell'opera *La coppa del Re* di Zandonai. Ha inoltre collaborato alla stesura del libretto e ricerca storico-musicale dell'opera *La cambiale di matrimonio* di Rossini, con l'ente M. Decarolis di Sassari.

Gianni Tamanini

Laureato con lode e menzione d'onore in Musica Elettronica al Conservatorio "Monteverdi" di Bolzano sotto la guida di Gustavo Delgado. Ha inoltre completato il master di Composizione per il Cinema tenuto dal compositore svedese Johan Ramström presso l'IDM di Bolzano. Ha partecipato a

numerosi corsi e masterclass tenuti da artisti di fama internazionale, tra cui quelli di João Pedro Oliveira, Annette Vande Gorne, Horacio Vaggione e Francis Dhomont. Inoltre, è laureato in Sociologia e ha studiato Filosofia delle Religioni presso l'Università di Trento.

Le sue composizioni elettroacustiche sono state eseguite in molte occasioni, tra cui: Roma (Festival Arte e Scienza del CRM presso il Göthe-Institut), Bolzano (Museion), Foggia (Resilience Festival), L'Aquila (Festival ElettroAQuistica), Salerno (Festival Aumentazioni), Trento (Concerto Sonorizon presso il Conservatorio).

È stato finalista del "Premio Nazionale delle Arti", ha inoltre vinto la call Mid-Side 2021 e pubblicato un brano all'interno dell'album *Fixed 2021* realizzato da Empirica Records.

Ha composto la colonna sonora del film di Jos Diegel *Bello Bello* (2022), del cortometraggio di Jos Diegel *Boredom is counterrevolutionary* (2018), del cortometraggio *God Mode 1* (2023) di Matteo Marzano e ha collaborato con Edoardo Vitaletti per *Zero Room* (2017).

Assieme a Fabio Grandinetti ha curato l'installazione multimediale della mostra Archeologia Industriale (2018) della pittrice Rosalba Trentini, e ha composto le musiche per due spettacoli di danza della performer Stefania Bertola (2021-2023).

Ha collaborato al sound design e alla post-produzione audio per diversi documentari della scuola di cinema Zelig di Bolzano e a molti progetti in ambito locale. Ha realizzato il progetto di ricerca in ambito etnometodologico "Making music together. A study in synchrony", presentato come poster al convegno DIMMI edizione 2022 organizzato dal Conservatorio di Trento e dall'Università di Trento. Ha inoltre collaborato con l'azienda francese Flux:: per la traduzione in italiano del famoso software di spazializzazione Spat Revolution.

Leonardo Vaccari

Pianista di formazione classica, da qualche anno coniuga l'intensa attività concertistica con quella di ricerca in ambito filosofico. Consegue con il massimo dei voti il diploma ex-ordinamentale e il diploma accademico di II livello presso il Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza, sotto la guida di Federica Righini e Riccardo Zadra. Si esibisce in Italia e all'estero, presso la Carnegie Hall di New York, il Teatro La Fenice di Venezia, il Teatro Olimpico di Vicenza, il Teatro Zancanaro di Sacile ecc. Dedito anche al repertorio contemporaneo, esegue prime assolute di Chinca, Danieli, Loria e Valtinoni, collaborando anche con la So-

cietà Italiana di Musica Contemporanea. Attualmente si sta perfezionando con Enrico Pace presso l'Accademia di Musica di Pinerolo. Parallelamente all'attività solistica, è impegnato dal 2019 come tastierista del gruppo "I Notturni", con cui è regolarmente in tournée teatrale nello spettacolo *Parole di Faber*. Già studente del corso di laurea magistrale in Scienze Filosofiche, nel 2024 ottiene il diploma di Master di II livello in Consulenza Filosofica presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Nello stesso anno svolge un periodo di ricerca presso gli Archivi Husserl dell'École Normale Supérieure (ENS-PSL) di Parigi, sotto la supervisione del filosofo Dominique Pradelle; in questo contesto, in collaborazione con "Pratiche filosofiche in Strada", organizza laboratori di filosofia per i residenti della Cité Internationale Universitaire de Paris.

Marianna Vidale

Nata a Thiene nel 2003, inizia lo studio del violino a 8 anni. Nel 2015 partecipa al Concorso Progetto Marzotto 2015, *Il pianeta che vorrei* vincendolo, fra trecento candidati, con una canzone composta, orchestrata e interpretata interamente da lei. Con il 2019 inizia un'esperienza artistica come violinista e cantante nel gruppo I Notturni-Tributo a Fabrizio De André, ensemble vicentino guidato da Andrea Filippi e composto da giovani musicisti provenienti dai Conservatori del Triveneto; con il gruppo porta nei teatri del nord d'Italia lo spettacolo *Parole di Faber*. Continuando gli studi violinistici, partecipa a masterclass, concorsi, progetti di musica da camera, festival, programmi televisivi e radiofonici. Si diploma al Liceo Musicale Bonporti (100/100, Trento 2022) e consegue lauree triennale e magistrale in violino con lode e menzione d'onore (M° Antonio Papapietro, Conservatorio F.A. Bonporti di Trento, 2022; M° Michelangelo Lentini, Conservatorio L. Canepa di Sassari 2025). Da novembre 2025 frequenta il master di secondo livello in Ear Training al Conservatorio "A. Boito" di Parma.

Con il progetto marte sta curando la composizione della colonna sonora per un corto indipendente (EUDAIMONIA) del giovane regista esordiente Alvisè Senatore; a Vicenza è volto e artista principale per l'installazione artistica in occasione della celebrazione del restauro di un luogo storico (il Cinema Corso, primavera 2027); collabora come violinista e cantante in una band Irish Folk in Trentino-Alto Adige.

È attiva in Oi Dialogoi; si occupa alacremente della regia, del coordinamento e dello sviluppo di un progetto inedito e indipendente "Gusci di Diotima", scaturito dagli studi sulla filosofa andalusa María Zambrano e coinvolgente diversi giovani artisti italiani. Da dicembre 2025 a gennaio 2026 sarà in un Tour in Cina con la Vienna Royal Artist Orchestra (direttore Dariusz Mikulski).

Sara Letizia Vidale

Sara Letizia Vidale (2004) è studentessa del terzo anno di Farmacia all'Università di Padova. Nel luglio 2023 ha ottenuto il diploma di maturità al Liceo Artistico, indirizzo audiovisivo e multimediale. Le sue esperienze lavorative le hanno permesso di sviluppare notevoli capacità relazionali e di lavorare in grup-

po. Ha migliorato la sua conoscenza della lingua inglese grazie al contatto con una clientela internazionale e ha dimostrato grande senso di responsabilità e affidabilità nel conciliare studio e lavoro.

Dal 2021 è animatrice e coordinatrice di eventi culturali per il Gruppo dei Giovani di Pianezze. In questo ruolo ha curato la progettazione, la promozione e la gestione di vari eventi, mettendo in pratica le sue doti creative, organizzative e di leadership.

Dinamica, determinata e con un forte senso di rispetto per gli altri e per l'ambiente, ha una spiccata passione per le scienze e l'arte.

Claudia Zanatta

Nasce a Treviso. Diplomatasi in pianoforte con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio B. Marcello di Venezia con Gianluigi Polli, ora è iscritta al biennio con Igor Cognolato. Ha frequentato numerose masterclass e corsi, e tenuto concerti in Veneto. Recentemente si è esibita per la stagione concertistica della Steingraeber Pianos a Bayreuth in Germania. Durante l'anno accademico 2023-2024 ha partecipato al corso di perfezionamento pianistico con Irene Veneziano a Novara e ha frequentato il corso di perfezionamento di musica da camera presso la Scuola di Musica di Fiesole con Alexander Lonquich, Bruno Canino, Trio Gaspard e Eric Höbart. Grazie alla collaborazione con la pianista e pittrice Lucia Canali porta avanti un progetto che unisce musica e pittura, iniziato con la reinterpretazione pittorica dei *Quadri di un'Esposizione* di Musorgskij in occasione del proprio recital di laurea.

