RICERCHE ALUMNI LEVI 4

Volti sonori

Incontri, esperienze e mediazioni dell'alterità in musica

a cura di Elia Pivetta e Francesca Scigliuzzo

Fondazione
Ugo e Olga Levi
ETS

Volti sonori
Incontri, esperienze e mediazioni dell’alterità in musica

RICERCHE ALUMNI LEVI

Comitato scientifico della collana
Roberto Calabretto
Michel Imberty
Sabine Meine
Massimo Privitera
Giorgio Sanguinetti

Comitato editoriale
Alessandro Avallone
Valeria Conti
Paola Cossu
Paolo De Matteis
Francesco Fontanelli
Antonella Manca
Angelina Zhivova

Volti sonori
Incontri, esperienze e mediazioni dell'alterità in musica

a cura di Elia Pivetta e Francesca Scigliuzzo

Edizioni Fondazione Levi
Venezia 2026

Progetto grafico e impaginazione
Karin Pulejo
con Nicola Buiat

Stampa
LINEA edizioni, Padova

La Fondazione si dichiara a disposizione degli aventi diritto in merito alle fonti iconografiche non individuate

© 2026 by FONDAZIONE LEVI
S. Marco 2893, Venezia
Tutti i diritti riservati per tutti i paesi

edizione on-line
https://www.fondazionelevi.it/editoria/volti-sonori/

ISBN 9788875521073

LYRA SERVIZI ALLA CULTURA

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI
PER GLI STUDI MUSICALI
ETS

Consiglio di Amministrazione
Davide Croff *Presidente*
Nicola Greco *Vicepresidente*
Nicola Colabianchi
Giovanni Giol
Dan Emanuel Levi
Fabio Moretti
Fabio Osetta
Antonio Paruzzolo
Gianpaolo Scarante

Revisori dei Conti
Chiara Boldrin *Presidente*
Leonardo Francesconi
Stefano Trovato

Direttrice della Fondazione
Valeria Zane

Direttore della Biblioteca
Giorgio Busetto

Lyra srl impresa sociale
Giorgio Busetto *Amministratore unico*
Alessandro Marinello *Direttore*
Giovanni Diaz *Sindaco*

Staff
Ilaria Campanella
Claudia Canella
Giulia Clera
Noemi La Pera
Carlo Mezzalira
Fabio Naccari
Anna Rosa Scarpa

Collaboratori
Paola Cossu
Antonella Manca
Nadia Piazza

Comitato scientifico
Roberto Calabretto *Presidente*
Stefano Campagnolo
Sandro Cappelletto
Francesco Erle
Dinko Fabris
Laurent Feneyrou
Ellen Rosand

Commissione consultiva per la Biblioteca
Giorgio Busetto *Coordinatore*
Roberto Calabretto
Stefano Campagnolo
Claudia Canella
Annarita Colturato
Paolo Da Col
Elisabetta Sciarra

Volti sonori
Incontri, esperienze e mediazioni dell'alterità in musica

IX Presentazione
Davide Croff

XI Ringraziamenti

1 Uno sguardo sull'alterità (in musica)
Elia Pivetta e Francesca Scigliuzzo

PARTE I
CHI. IDENTITÀ TRA SÉ E ALTRO

17 Conosci l'*AI*-tro per conoscere te stesso: superare concezioni distorte della musica attraverso il confronto con l'IA
Mattia Merlini

37 L'incontro con l'Altro tecnologico nella performance musicale con IA
Paolo Paradiso

49 Spunti per un'autoetnografia sul processo creativo: tra *borrowing actions*, ironia e pensiero di Deleuze e Guattari
Fabrizio Nastari

65 «The Blues and I»: l'esperienza e l'impatto del razzismo e della segregazione razziale statunitensi tra i musicisti jazz bianchi. Il caso di Toots Thielemans
Alexandre Piret

PARTE II
DOVE. SPAZI DI INCONTRO

83 Spazi sonori dell'antichità: le tombe dei *mousikoi* a Poseidonia-Paestum
Laura Noviello

99 Il *bal musette* a Parigi:
da musica folk urbana a *popular music* internazionale
Roberto Lucanero

117 Musica e spazio urbano: una cartografia
di modelli interpretativi e dinamiche compositive
Brigida Migliore

137 Spazialità e temporalità nella musica di Emmanuel Nunes:
dalle lezioni sul tempo di Husserl alla 'composizione dello spazio'
Sebastiano Gubian

PARTE III
COME. L'ALTRO IN SCENA

159 Il Mustafà senza voce: l'immagine del 'Turco'
negli oratori ferraresi del Sei-Settecento
Enrico Scavo

173 Identità coloniale e alterità artistica
nel *Lautaro* di Eleodoro Ortiz de Zárate
Alessandro Avallone

195 Processi decisionali, cooperazione e dimensione politica
nella prima rappresentazione italiana del *Wozzeck* nel 1942
Andrea Agresti

209 Riassemblare l'editoria musicale.
Casa Ricordi nella rete dell'opera ottocentesca
Niccolò Galliano

229 Autrici e autori

Davide Croff

Presentazione

Il volume *Volti sonori. Incontri, esperienze e mediazioni dell'alterità in musica*, quarto della collana Ricerche Alumni Levi, raccoglie i contributi del III Convegno annuale AlumniLevi. I saggi affrontano il tema dell'alterità attraverso prospettive e metodologie differenti, offrendo una riflessione sul ruolo delle relazioni nei processi di creazione, interpretazione e comprensione della musica.

La pluralità degli approcci presenti nel volume riflette la concezione della ricerca che orienta l'attività della Fondazione Ugo e Olga Levi. Fin dalla sua istituzione nel 1962, la Fondazione pone lo studio e la diffusione della cultura musicale al centro della propria missione, promuovendo la libertà di indagine, il dialogo tra discipline e una visione della ricerca come processo creativo e condiviso, nel quale il contributo individuale concorre alla costruzione di un patrimonio comune di conoscenze.

In questa prospettiva si inserisce LeviCampus, il programma avviato nel 2015 con seminari residenziali dedicati ai dottorandi in discipline musicologiche. Da questa esperienza ha preso forma il gruppo AlumniLevi, nato per coltivare nel tempo le relazioni scientifiche e umane sviluppate durante gli incontri. I convegni annuali, ideati e organizzati dagli stessi Alumni, danno continuità a questo percorso, favorendo lo sviluppo di una comunità scientifica aperta al confronto tra generazioni, competenze e prospettive di ricerca differenti.

Volti sonori è risultato di questo lavoro, che testimonia la capacità di un'iniziativa nata in ambito formativo di sviluppare nel tempo una propria autonomia scientifica. La varietà dei contributi e la loro capacità di affrontare questioni comuni da punti di vista differenti testimoniano il valore di un'esperienza che unisce iniziativa individuale e lavoro collettivo. È in questa continuità, e nella possibilità di coltivare nel tempo una comunità scientifica aperta e partecipe, che la Fondazione riconosce uno degli aspetti più significativi del proprio impegno a favore della ricerca musicologica.

Ringraziamenti

Volti sonori nasce dal III Convegno annuale AlumniLevi, dal titolo *Una, nessuna e cento altre. Spazi, assetti e negoziati identitari in musica*, organizzato nel 2025 dal gruppo AlumniLevi e dalla Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia. Concepito come occasione di confronto intorno alle molteplici forme che il rapporto tra identità e alterità può assumere nell'esperienza e nella ricerca musicale, il convegno ha messo in dialogo studiosi di ambiti, periodi e prospettive differenti, che tuttavia hanno trovato nella multiforme categoria della 'relazione' una possibile chiave comune attraverso cui interrogare fenomeni musicali anche molto distanti tra loro.
Curare questo volume ci ha offerto una concreta occasione di crescita, personale prima ancora che professionale. Questo libro rappresenta l'esito di un vero lavoro di squadra che ha radunato persone e competenze diverse attorno a un comune obiettivo, in continuità, ci auguriamo, con lo spirito di collaborazione che contraddistingue da sempre il gruppo AlumniLevi. Per questo vogliamo esprimere il nostro sincero ringraziamento a tutti coloro che hanno collaborato a questo progetto, prime fra tutti le autrici e gli autori dei contributi, giovani studiose e studiosi non soltanto preparati, ma anche disponibili al confronto su approcci, idee e contenuti.
Ringraziamo anche i membri del Comitato scientifico della Fondazione Levi, in particolare i professori Roberto Calabretto, Michela Garda e Massimo Privitera, con i quali abbiamo avuto un confronto costante e sostanziale, e i colleghi del Comitato editoriale degli AlumniLevi, che hanno prestato con generosità il loro tempo e le loro competenze per redigere i contributi nella miglior forma possibile: Alessandro Avallone, Valeria Conti, Paola Cossu, Paolo De Matteis, Francesco Fontanelli, Antonella Manca e Angelina Zhivova. Grazie anche a Karin Pulejo per l'ottimo lavoro di impaginazione e progettazione grafica del volume.
Infine, il nostro ringraziamento va alla Fondazione Levi, non soltanto perché continua a sostenere gli studi sulla musica, ma anche perché, attraverso questo lavoro, ci ha permesso di comprendere che la ricerca è sempre qualcosa che si fa *insieme*. Non da soli, quindi, ma grazie agli altri.

Elia Pivetta e Francesca Scigliuzzo

Elia Pivetta e Francesca Scigliuzzo*

Uno sguardo sull'alterità (in musica)

Volti sonori raccoglie studi diversi per oggetto, metodi e prospettive adottate. Tutti i contributi sono però accomunati da una domanda di partenza: che cosa può mostrare la musica dei modi in cui incontriamo, immaginiamo e costruiamo gli altri — e, attraverso di essi, noi stessi? Prima di presentare i singoli contributi e l'articolazione interna del volume, ci è sembrato utile soffermarci sui significati che parole apparentemente immediate come Sé, Altro, relazione e identità hanno assunto in alcuni snodi del pensiero moderno e contemporaneo. Queste pagine vorrebbero quindi tracciare dei possibili percorsi critici per riflettere su come tali questioni siano diventate rilevanti anche per la ricerca musicologica.

Dall'«Io sono Io» al *Sé come un altro*

Nel 1927, in un'Europa che conosceva da un decennio la teoria della relatività generale, e nello stesso anno in cui nelle sale cinematografiche si proiettava il primo lungometraggio sonoro, *The Jazz Singer* di Alan Crosland, Martin Heidegger pubblicava *Essere e tempo*, in cui rifletteva sulla domanda più vetusta e apparentemente anacronistica di tutte: 'che cosa è l'essere?'. Questa rimandava in effetti a quello che fu il problema fondamentale per gli antichi greci, ma le intuizioni di Heidegger si rivelarono tutt'altro che logore o antiquate. Egli scrisse ad esempio che «il mondo è già sempre quello che io con-divido con gli altri» (Heidegger 2005, 149), e ciò significava non solo dire che 'la socialità' è un fenomeno originario, un carattere esistenziale dell'uomo, ma anche e soprattutto affermare che le strutture dell'identità di ciascuno presuppongono il rapporto con gli altri, che ci si comprende attraverso pratiche, atti e significati con-divisi, o almeno potenzialmente tali. Dopo *Essere e tempo*, Heidegger non sviluppò queste riflessioni in modo sistematico, ma il libro si rivelò comunque un potente scossone per il pensiero occidentale del tempo. Non è questa la sede per ricostruire la complessa storia dei rapporti tra identità e alterità. Conviene però richiamare alcuni passaggi decisivi, perché proprio attorno ad essi prenderanno forma alcune delle riflessioni novecentesche che qui ci interessano da vicino.

---

* I paragrafi *Dall'«Io sono Io» al Sé come un altro* e *Dall'Altro agli altri* sono di Elia Pivetta; i paragrafi *Sé e Altro in musica: una prospettiva relazionale* e *I volti sonori del volume* sono a cura di Francesca Scigliuzzo.

Nella *Fenomenologia dello spirito*, Hegel aveva affermato non solo che «Io sono Io», cioè autocoscienza che si riconosce come sé, ma anche che «Io sono solamente in quanto mi ritraggo dall'alterità in generale» (Hegel 2008, 159). Ciò che sta fuori da me, l'essere-altro, è in funzione della mia coscienza, di un processo di auto-riconoscimento che avviene anzitutto cogliendo la distanza e la separazione che intercorre tra me e il resto del mondo. Su un piano diverso ma complementare, il problema della distanza tra l'Io e ciò che gli sta di fronte offre una chiave di lettura anche per osservare la trasformazione del rapporto tra soggetto e cose d'arte che, nel corso del Settecento, concorrerà alla formazione dell'estetica moderna.
A differenza di tutte le altre, infatti, le cose d'arte non stanno (più) lì fuori affinché io possa riconoscermi nei valori e nei significati simbolici che veicolano, e con cui mi identifico in quanto appartenente a una certa comunità (il 'sacro' di una cattedrale gotica per l'uomo medievale); ora, le cose d'arte mi si presentano per esser fatte oggetto di un particolare godimento individuale, 'disinteressato', risultato della signoria creativa dell'artista moderno che relega chi guarda (o ascolta) a mero spettatore dell'*opus finitum*. Giorgio Agamben ha descritto in modo eloquente questo particolare fenomeno:

> A mano a mano che l'idea di gusto si precisa e, con essa, il particolare genere di relazione psichica che porterà alla nascita di quel mistero della sensibilità moderna che è il giudizio estetico, si comincia a guardare all'opera d'arte (almeno fin tanto che non sia stata compiuta) come a un affare di esclusiva competenza dell'artista, la cui fantasia creativa non tollera né limiti né imposizioni, mentre al non-artista non resta che *spectare*, trasformandosi, cioè, in un *partner* sempre meno necessario e sempre più passivo, al quale l'opera d'arte si limita a fornire l'occasione per un esercizio di buon gusto (Agamben 2022, 27).

Che cosa devo fare di fronte alla cosa-opera? Essa giunge al campo dei miei valori senza aver più nulla da dirmi; mi chiede soltanto di essere o diventare 'uomo di gusto', così da poterla contemplare, vagliandone il valore in base all'originalità, alla novità, all'irripetibilità del risultato che apporta. Se supera la prova della critica specialistica, essa chiede infine di esser riposta nel museo, messa sotto teca e incensata come testimonianza riuscita della storia dello spirito. La conseguenza di questa prospettiva è devastante non solo perché l'uomo di gusto è chiamato a svuotarsi da ogni valore creduto, a rimanere appunto 'senza contenuto' per poter esercitare il giudizio estetico; lo è soprattutto perché ciò implica che tutti coloro che non separano le cose-opere dalle altre cose e pratiche della vita quotidiana sono anche automaticamente esclusi dal club degli uomini (o dei popoli) di gusto, incapaci di contemplare l'arte e al contempo di generare artisti in grado di produrne. Su simili presupposti, è evidente che le cose 'degli altri' non possono sperare di avere alcun valore estetico; possono al massimo offrire 'l'esotico' di cui l'artista occidentale si appropria per alimentare la propria linfa creativa (Middleton 2000).

D'altra parte, tornando a Hegel, che ne è del mio rapporto con le altre autocoscienze, dell'eticità stessa di quel rapporto?

> L'eticità non è altro che l'assoluta *unità* spirituale dell'essenza degli individui, considerata nella loro autonoma *realtà effettiva*; è un'autocoscienza in sé universale che entro un'altra coscienza si vede effettiva al punto che quest'ultima ha perfetta autonomia, ossia è per lei una cosa-oggetto; e al punto che proprio in tale autonomia essa è consapevole dell'unità con quell'altra, ed è autocoscienza solo in questa unità con tale essenza oggettiva (Hegel 2008, 238, corsivo originale).

Hegel aveva quindi compreso che l'autocoscienza non può fare a meno delle altre autocoscienze per riconoscersi come sé, ma aveva pensato tale relazione nei termini di un movimento attraverso cui la differenza viene infine ricondotta ad «unità spirituale», ad «autocoscienza in sé universale». Ed è proprio questa subordinazione dell'alterità alla 'totalità' che viene messa radicalmente in discussione da Emmanuel Lévinas dopo l'ecatombe del Secondo conflitto mondiale.
Nella prospettiva levinasiana, dire che in quanto autocoscienze formiamo un'unità significa distruggere subito l'alterità dell'Altro. Del resto, se tutto è incentrato su di me, sull'Io, se tutto è lì a portata di mano, dell'Altro non resta che uno sterile pretesto speculativo. Gli altri diventano appunto delle 'cose-oggetto', cose o persone oggettivamente presenti e disponibili al mio godimento; oppure, quando non ne posso disporre, «l'Altro è lo Straniero che viene a turbare la mia casa» (Lévinas 2023, 37), qualcuno da tenere a bada, se non addirittura da distruggere.
Come si esce da una prospettiva che conduce dritta a una «filosofia dell'ingiustizia»? Innanzitutto, dice Lévinas, se vogliamo evitare di ridurlo a totalità, l'Altro deve poter restare altro; deve cioè poter significare per sé stesso senza che io lo riduca a funzione dell'Io. Secondo Lévinas, questa irriducibilità dell'Altro si manifesta nel suo 'volto'. Wittgenstein disse che «il volto è l'anima del corpo» (Wittgenstein 1980, 51), mentre Silvano Petrosino lo ha descritto come «ciò che non è segno» (Petrosino 2023, XLVII), ciò che non rimanda più a null'altro da sé. Ed è nel volto che appare l'infinita alterità quotidiana dell'Altro. Di fronte alla concretezza del volto, io sono chiamato ogni giorno a una scelta: posso disporne o tentare di distruggerlo, ma posso anche rimanere inerte, interdetto dalla «totale nudità dei suoi occhi senza difesa» (Lévinas 2023, 173).
Così Lévinas ribalta la nozione hegeliana di eticità: non la riduzione degli altri a una totalità di autocoscienze, ma «una relazione tra due termini dove l'uno e l'altro non sono uniti né per una sintesi dell'intelletto, né per la relazione da soggetto a oggetto, e dove tuttavia *l'uno giova o importa o è significante all'altro*» (Lévinas 2023, LXX, corsivo originale). L'Altro mi importa, dunque, non perché posso ricondurlo a me, ma in quanto resta assolutamente altro.
Pur nella reciproca irriducibilità, il Sé può però «rivolgersi all'altro»

attraverso il linguaggio (Dolar 2014, 40). Questo potente strumento di mediazione consente infatti al Sé non solo di rivolgere lo sguardo all'alterità in generale, sollecitandone una qualche risposta, ma anche e prima di tutto di comprendersi come Sé. Paul Ricœur, ad esempio, ha osservato che essere sé stessi non significa andare alla ricerca di contenuti di identità che restino immutabili nel tempo (identità come *idem*), ma piuttosto comprendersi attraverso le configurazioni mutevoli e sempre rivedibili delle esperienze che compongono una vita (identità come *ipse*, Sé), nelle quali entrano necessariamente anche le parole, le voci e i racconti degli altri (Ricœur 1991; 2025, 231-262). Il rapporto tra Sé e Altro può così passare dall'interruzione etica del volto alla mediazione 'narrativa' del linguaggio, in cui l'Altro resta irriducibile, ma attraverso le forme del racconto diventa al contempo costitutivo dell'identità del Sé.

Dall'Altro agli altri

Fin qui si è accennato ai rapporti tra Sé e Altro intesi come categorie filosofiche, ma nella concretezza dell'esperienza non incontriamo l'Altro come astratta figura del pensiero. Incontriamo invece 'gli altri', una pluralità di individui, storie, oggetti e ambienti situati nel tempo e nello spazio con cui entriamo variabilmente in relazione. Come possiamo descrivere o raccontare i rapporti tra questi infiniti altri concreti? Occorrono prospettive, approcci e metodologie che pongano al centro quei rapporti e la loro dinamicità, e che possibilmente siano anche abbastanza flessibili da poter essere impiegate con profitto da discipline diverse.

Bruno Latour è considerato il principale artefice della cosiddetta *Actor Network Theory* (ANT), che però è tutto fuorché un prontuario di paradigmi sociologici di facile applicabilità. Infatti, essa non offre soluzioni preconfezionate per studiare le 'cose sociali': avverte piuttosto, 'in negativo', che quest'ultime non si trovano ordinate una dopo l'altra come si trovano i prodotti negli scaffali di un supermercato ('soggetti', 'istituzioni', 'enti', 'contesti' e così via), pronti per essere assemblati dallo studioso. Quegli elementi sono semmai il risultato ultimo, sempre precario e perfettibile, di associazioni tra tanti attori diversi, inseguite con pazienza e fatte emergere dallo studioso (Latour 2022, 107-108). Studiare un fenomeno sociale significa qui provare a tracciare le possibili reti di mediazioni in cui ciascun attore (umano e non) si inserisce e viene fatto agire da altri attori, osservando come le sue identità vengano prodotte, negoziate e trasformate all'interno di quelle relazioni. L'ANT è quindi un metodo, lento e faticoso, che impone di studiare ciascun attore a distanza ravvicinata, in maniera sincronica e diacronica, dove si rischia di polverizzare il fenomeno in una serie infinita di micro-dinamiche sempre più intricate che ne rendono difficile una comprensione complessiva.

La 'non-teoria' di Latour offre però un vantaggio metodologico impareggiabile, perché costringe a non decidere in anticipo chi siano gli attori rilevanti

e quali relazioni meritino di essere considerate, lasciando che siano le associazioni stesse a rendere visibili, di volta in volta, le forme del rapporto tra un certo attore e gli altri. L'ANT dà così una chiave indiretta per concepire l'alterità come una trama più o meno fitta di scambi, dipendenze e rotture osservabili entro la quale ciascun Sé non precede le relazioni a cui partecipa, ma acquista un'identità in movimento esattamente attraverso di esse. Nell'ambito delle scienze storiche, ad esempio, il libro *The Corrupting Sea* (2000) di Peregrine Horden e Nicholas Purcell adotta un'impostazione molto convergente con questi assunti, pur senza qualificarsi come ricerca ANT in senso stretto. Qui i due autori indagano la storia del Mediterraneo dall'Età del ferro alla fine del Quattrocento analizzando quattro micro-regioni definite (Valle della Beqa, Etruria meridionale, Cirenaica e isola di Melo), con l'obiettivo di mostrare «la complessità dell'interazione tra i fattori ecologici che forniscono a ciascuno un'apparente identità o definizione»; in questo processo, i tratti caratteristici di ciascuna micro-ecologia esaminata emergono proprio dalle «mutevoli configurazioni di un reticolo di interazioni circostanti» (Horden – Purcell 2024, 69).

Bisogna però tener presente che il modo in cui possiamo accedere a simili associazioni e tentare di riassemblarle non è mai neutrale, perché dipende dai modi in cui noi stessi viviamo in prima persona i fenomeni che cerchiamo di riassemblare. Parlando delle 'modalità esistenziali del sociale', Maurice Merleau-Ponty osserva:

> Che si parli del mio corpo, del mondo naturale, del passato, della nascita o della morte, si tratta sempre di sapere come io posso essere aperto a fenomeni che mi oltrepassano e che nondimeno esistono solo nella misura in cui io li riprendo e li vivo […] (Merleau-Ponty 2003, 470).

Questo non vuol dire che ogni tentativo di indagine su un fenomeno sia condannato a un qualche soggettivismo psicologico, o addirittura al relativismo; vuol dire che le possibili forme che può assumere la comprensione di quel fenomeno passano sempre e necessariamente attraverso un osservatore incarnato, una persona, che in quanto soggetto non possiede soltanto uno specifico retroterra culturale, ma anche e prima di tutto un corpo, determinate abitudini percettive e modi propri di essere 'toccato' da ciò che osserva e indaga.

A questo riguardo, credo che le scienze cognitive ad approccio incarnato (*Embodied Cognition*) possano offrire prospettive promettenti anche per comprendere come un sé individuale si costruisca e si trasformi nelle relazioni che intrattiene. La coscienza degli organismi viventi, dice infatti Alva Noë, è anzitutto una questione di 'agentività' (Noë 2010, 48), per cui conoscere non significa registrare informazioni come dei 'cervelli in una vasca', ma appunto agire all'interno del mondo attraverso il proprio corpo, esplorandolo secondo le possibilità di cui disponiamo.

Nel mondo incontriamo continuamente anche altri agenti, persone le cui azioni modificano le nostre e ne sono a loro volta modificate. In proposito, Hanne De Jaegher ed Ezequiel Di Paolo hanno proposto il concetto di *participatory sense-making*, secondo cui nelle interazioni interpersonali, i processi individuali di costruzione del senso possono modificarsi reciprocamente e far emergere domini di significato che prima non erano disponibili a ciascun individuo preso isolatamente (Jaegher – Di Paolo 2007, 497). Il sorriso che rivolgo a una persona, ad esempio, possiede già un possibile significato; ma il carattere amichevole dell'incontro può emergere e stabilizzarsi soprattutto quando quel gesto viene accolto e ricambiato dall'altro. Certo quest'ultimo potrebbe pur sempre mentirmi, esibendo un sorriso che in realtà cela tutt'altro che intenzioni amichevoli. La costruzione partecipata del senso non elimina infatti l'irriducibilità dell'altro, né rende trasparente la sua coscienza, perché la sua esperienza non mi è data in prima persona nello stesso modo in cui mi è data la mia. Ma del resto, «l'alterità dell'altro si manifesta precisamente nel suo essere sfuggente e inaccessibile» (Gallagher – Zahavi 2022, 311); come a dire, tornando a Lévinas, che il volto d'altri non si rivela mai in maniera pienamente trasparente. Ma d'altra parte, forse proprio questa irriducibile opacità può generare interessi, suscitare domande e aprire a nuove forme di confronto.

Sé e Altro in musica: una prospettiva relazionale

Che cosa significa e che cosa comporta, dunque, assumere una simile prospettiva quando l'oggetto dell'indagine è la musica? Se il Sé non precede le relazioni che intrattiene, se l'identità prende forma nell'incontro con altri soggetti, oggetti e ambienti e se tale incontro non lascia immutati coloro che vi partecipano, anche il fenomeno musicale può essere interrogato spostando lo sguardo dalle entità considerate nella loro autonomia – l'opera, l'autore, l'interprete, l'ascoltatore, una tradizione o un'istituzione – alle relazioni che esse intrattengono e ai processi di trasformazione che ne derivano. Posta in questi termini, la questione del rapporto tra Sé e Altro intercetta un più ampio mutamento di prospettiva che, negli ultimi decenni, ha attraversato la ricerca musicologica.

La musicologia ha infatti progressivamente ridefinito il proprio oggetto di indagine, spostando lo sguardo dall'opera alle pratiche performative, dal prodotto musicale ai processi creativi e, contestualmente, alle relazioni. Questo riposizionamento teorico trova espressione, con accenti diversi, nella critica dell'ontologia dell'opera proposta da Lydia Goehr (1992); nell'attenzione alla performance e alla musica come pratica, come attestano, tra gli altri, i lavori di Nicholas Cook (2001, 2018) e Christopher Small (1998); nel crescente interesse per i processi creativi, individuali e collettivi, affermatosi nell'ambito dei performance, improvisation e media studies (si vedano, ad esempio, Cook 1998; Clarke – Doffman 2017; Lewis – Piekut 2016; Rose 2024; Sawyer 2003); infine, nella concezione della musica come fenomeno costitutivamente relazionale proposta da Georgina Born (2010) e nella radicalizzazione della

nozione stessa di 'relazione' sviluppata da Tim Ingold (2007, 2011) attraverso il passaggio dal *network* al *meshwork*.

Più che ampliare il campo d'indagine moltiplicando gli oggetti di studio, sono cambiate le domande che la disciplina rivolge ai fenomeni musicali e le categorie attraverso cui li interpreta:[1] la musica tende a essere concepita non più come un'entità autonoma e immobile, ma come un fenomeno che prende forma nell'intreccio di relazioni tra soggetti, pratiche, istituzioni, tecnologie, media e contesti culturali diversi.

Un simile riposizionamento dello sguardo mostra anzitutto i limiti di alcuni dei principali dualismi ereditati dal pensiero estetico e musicale europeo del xvii–xix secolo e stimola riflessioni sempre più attente a problematizzare, da un lato, la separazione tra musica e società, tra testo e pratica, tra composizione e improvvisazione, tra musica colta e altre tradizioni musicali, e, dall'altro, a ridefinire la rigida distinzione disciplinare tra musicologia, etnomusicologia, popular music studies e sociologia della musica, in un progressivo intreccio con i media, dance e theatre studies.

Ben lontana da quella che Hegel definiva «la notte in cui tutte le vacche sono nere», in cui ogni differenza finisce per dissolversi in un'indistinzione generalizzata, questa prospettiva consente di analizzare la complessità del fenomeno musicale tenendo insieme le molteplici dimensioni che lo costituiscono – senza tuttavia rinunciare alla specificità di ciascuna – e le relazioni attraverso cui esse si articolano, producono differenze e ridefiniscono identità. Adottare una prospettiva relazionale permette di ridefinire non soltanto il fenomeno musicale, complesso e plurale, ma anche il modo stesso di indagarlo, affinché sia possibile cogliere le molteplici dimensioni che lo costituiscono e le relazioni che le attraversano. Il dialogo tra i diversi ambiti della ricerca musicologica e, più in generale, con altre discipline diventa così un passaggio necessario per rinnovare strumenti, categorie e domande, in un costante esercizio di riflessione critica aperto a possibilità interpretative sempre più plurali.

Se la relazione diviene quindi una chiave di lettura per la ricerca musicologica, oltre che la prospettiva adottata nel presente volume, occorre chiarire che cosa si intenda, in questa sede, con tale termine. Parlare di relazioni non significa semplicemente riconoscere l'esistenza di connessioni tra soggetti, oggetti, pratiche o istituzioni, ma interrogarsi sul modo stesso in cui essi prendono forma e definiscono la propria identità a partire dall'incontro con qualcosa di Altro. Ciò che proponiamo è interrogare le soglie, i confini e le differenze, osservando il modo in cui il Sé e l'Altro dialogano e si scontrano, coesistono nello spazio, negoziano ruoli e possibilità d'azione, trasformando reciprocamente le proprie identità.

---

1. Non sorprende, in questo senso, che di recente il dibattito si sia esteso fino a interrogare la possibilità stessa di una *global musicology*, capace di ripensare categorie, canoni e tradizioni alla luce di un panorama musicale ormai irriducibilmente plurale (si veda Chua 2026).

Assumiamo, in questa prospettiva, una concezione dinamica della relazione, che non si limita a registrarne l'esistenza, ma si interroga sulla natura e sulla qualità dei legami, sulle forme che esse assumono e su ciò che rendono possibile.
È in questo senso che risulta particolarmente feconda la riflessione di Ingold che, in dialogo critico con l'Actor-Network Theory di Bruno Latour (2005), propone la nozione di *meshwork* per descrivere un mondo costituito da un intreccio di linee, percorsi e flussi in continuo divenire (Ingold 2007, 2011). Ciò che conta per lo studioso non sono tanto i soggetti, gli oggetti o le pratiche come entità autonome e successivamente messe in relazione, quanto l'intreccio di linee e le traiettorie di cui tali entità sono espressione, emergenza e configurazioni sempre mobili e cangianti. Non gli individui, ma i loro movimenti; non le singole entità, ma le traiettorie attraverso cui esse prendono forma nell'incontro con altre traiettorie. Le relazioni, in quest'ottica, non collegano semplicemente il mondo: lo costituiscono.
Che cosa significa assumere questa prospettiva in ambito musicale?
È a questa domanda che Georgina Born risponde con la proposta di una *relational musicology* (2010). Muovendo dalla critica delle tradizionali separazioni tra musica e contesto, testo e pratica, musica e società, la studiosa assume la relazione non come un elemento accessorio dell'analisi musicologica, ma come il principio attraverso cui il fenomeno musicale stesso prende forma e può essere compreso. La musica non si configura così come un'entità autonoma alla quale si aggiungono, dall'esterno, fattori sociali, culturali o tecnologici, bensì come il risultato dell'intreccio di relazioni che ne rendono possibile l'esistenza.
Le implicazioni della proposta di Born riguardano anche il modo di concepire l'identità. Su questo terreno, la sua riflessione presenta significative convergenze con quella di Ingold e costituisce uno dei riferimenti teorici del presente volume. Se la musica è un fenomeno costitutivamente relazionale, anche le identità musicali non possono essere concepite come realtà date una volta per tutte, ma emergono attraverso le relazioni che le costituiscono. Tradizioni, repertori, istituzioni e pratiche performative costruiscono così la propria specificità nel rapporto con altre tradizioni, altri linguaggi e altri sistemi di produzione musicale. L'alterità non è un elemento esterno rispetto all'identità, ma è una delle condizioni attraverso cui essa prende forma e continuamente si ridefinisce.
A partire da queste premesse, *Volti sonori* adotta la prospettiva relazionale come orizzonte teorico condiviso. Pur nella diversità degli approcci e degli oggetti di studio, i contributi raccolti nelle pagine che seguono esplorano, in misura diversa, tanto la dimensione connettiva delle relazioni quanto quella costitutiva, osservando reti di soggetti, oggetti, pratiche, sistemi di produzione e istituzioni e, al tempo stesso, i processi attraverso cui essi prendono forma, si trasformano e si ridefiniscono reciprocamente.

I *volti sonori* del volume
Su queste premesse, il volume interroga il rapporto tra Sé e Altro a partire da tre domande complementari. *Chi*, o che cosa, prende forma dall'incontro con l'Altro? *Dove* nascono, si negoziano e si trasformano le relazioni? *Come* si costruisce, si rappresenta e si rende osservabile l'alterità nelle pratiche musicali? Attraverso queste tre domande, il volume esplora la pluralità delle forme assunte dalla relazione tra Sé e Altro, interrogandola di volta in volta come processo di costruzione dell'identità, come esperienza dello spazio e come pratica di mediazione e rappresentazione.
Le domande che orientano il volume non individuano sezioni rigide né mutuamente esclusive, ma prospettive attraverso cui osservare le modalità con cui il Sé e l'Altro si toccano. I confini tra le sezioni sono quindi volutamente porosi: molti contributi attraversano più dimensioni contemporaneamente, mostrando come identità, spazio e pratiche relazionali si co-costituiscano.
La prima sezione interroga il rapporto tra Sé e Altro come processo di costruzione dell'identità. L'identità non è assunta come una condizione originaria o una proprietà stabile dei soggetti, ma come il risultato di relazioni che prendono forma attraverso il confronto, il conflitto e la negoziazione. Ed è nel confronto con ciò che appare affine o estraneo che il Sé riconosce e ridefinisce i confini della propria identità. I contributi raccolti nella prima sezione declinano questa prospettiva esaminando forme diverse di incontro con l'alterità, confrontandosi ogni volta con un diverso volto dell'Altro, dall'Altro artificiale e tecnologico all'Altro creativo, culturale e sociale.
I due saggi che aprono il volume interrogano l'Altro non umano a partire da due concezioni complementari dell'AI: da un lato, come occasione di confronto e, dall'altro, come partner di una relazione creativa. Nel testo di Merlini, l'indagine sull'intelligenza artificiale permette di interrogare criticamente alcune categorie e concezioni della musica di derivazione ottocentesca, mostrando come il confronto con l'Altro artificiale diventi un'occasione per comprendere più profondamente il fare musicale umano. Paradiso concepisce invece l'AI come un'alterità con cui instaurare una relazione di cooperazione, descrivendola come un partner creativo dal cui incontro con l'umano emergono nuove forme di identità artistica e di autorialità. Attraverso i casi di *WaveNet* e *ULTRACHUNK*, il contributo mostra come composizione e improvvisazione diventino pratiche di co-operazione nelle quali umano e tecnologia negoziano congiuntamente il processo creativo e la costruzione dell'evento musicale.
Se i primi due contributi riflettono sull'alterità tecnologica, Nastari e Piret riportano l'attenzione sulle relazioni tra soggetti, comunità e contesti storico-culturali. Muovendo dalle pratiche di *borrowing* e co-creazione musicale, il contributo di Nastari riflette sul processo compositivo, assumendo la sua stessa pratica come oggetto di indagine autoetnografica. Attraverso l'analisi del proprio comporre, egli mostra come anche l'atto apparentemente solitario della composizione sia in realtà attraversato da una pluralità di relazioni con

materiali preesistenti, riferimenti teorici ed esperienze personali pregresse. L'identità autoriale emerge così non come espressione di un soggetto concepito come monade, ma come il risultato di una continua negoziazione con l'Altro e con le molteplici dimensioni del Sé. Piret affronta invece il caso del jazzista belga Toots Thielemans (1922-2016) per indagare come l'identità del musicista bianco si costruisca nel confronto con la comunità afroamericana e con il sistema della segregazione razziale statunitense, mettendo in luce i processi di negoziazione attraverso cui appartenenze artistiche, culturali e sociali si definiscono reciprocamente.

La seconda sezione del volume sposta l'attenzione sullo spazio come luogo di costruzione delle relazioni. Lo spazio non è assunto come semplice cornice entro cui i fenomeni musicali si svolgono, ma come un elemento che partecipa attivamente alla loro configurazione, orientando pratiche, identità e forme di appartenenza. Gli spazi della musica diventano così luoghi di mediazione, nei quali il rapporto tra Sé e Altro prende forma, si trasforma e si ridefinisce continuamente.

Noviello apre la sezione con una rilettura archeomusicologica di Poseidonia-Paestum tra VI e V secolo a.C., interpretando gli spazi funerari non come semplici contesti di rinvenimento, ma come luoghi di costruzione della memoria, attraverso cui identità e relazioni vengono trasmesse e continuamente rinegoziate. La *mousikè* emerge così come un sistema culturale capace di articolare appartenenze, pratiche rituali e processi di mediazione tra comunità e tradizioni differenti, restituendo ai paesaggi sonori dell'antichità una dimensione profondamente relazionale.

La riflessione si sposta quindi sullo spazio urbano moderno e contemporaneo, osservato come agente capace di orientare e trasformare le pratiche musicali e i processi compositivi. Lucanero ricostruisce la nascita del *Bal Musette* a Parigi tra Otto e Novecento, mostrando come le diverse forme di convivenza tra le comunità auvergnate e italiane trasformino lo spazio urbano da destinazione migratoria a luogo di mediazione culturale, nel quale una pratica musicale locale si ridefinisce progressivamente attraverso i rapporti tra tradizioni, comunità e identità differenti. Migliore amplia questa prospettiva proponendo una riflessione teorica sullo spazio urbano come agente del processo compositivo attraverso numerosi casi – dalla New York incorporata nei materiali sonori di *City Life* di Steve Reich alla Parigi evocata dai clacson di *An American in Paris* di George Gershwin, fino alla città industriale e rumoristica di Luigi Russolo, per citarne alcuni. La città non costituisce soltanto il contesto entro cui la musica viene prodotta, ma diventa essa stessa materia d'invenzione, modello interpretativo e dispositivo capace di orientare le scelte estetiche e compositive.

Gubian chiude la sezione spostando l'attenzione sulla dimensione fenomenologica dello spazio nella musica di Emmanuel Nunes (1941-2012). Muovendo dal confronto del compositore con la riflessione husserliana sul tempo, il contributo mostra come la spazializzazione non rappresenti un parametro

accessorio, ma una componente costitutiva del fenomeno sonoro, capace di condizionarne la percezione, l'articolazione temporale e la concreta realizzazione performativa. Anche lo spazio d'ascolto partecipa così attivamente alla costruzione dell'esperienza musicale.

La terza sezione del volume si concentra, infine, sulle pratiche attraverso cui l'alterità viene costruita, rappresentata e resa osservabile. L'attenzione si sposta così dagli attori e dagli spazi ai processi di mediazione che rendono possibile osservare in concreto i rapporti tra Sé e Altro: opere, performance, pratiche editoriali e dispositivi di produzione partecipano attivamente alla costruzione delle identità musicali, trasformando l'alterità in un oggetto di rappresentazione, negoziazione e condivisione. I contributi raccolti in questa sezione osservano tali processi da prospettive differenti, dalla rappresentazione dell'Altro sulla scena alla costruzione di identità culturali e coloniali, dalla produzione e ricezione dell'evento operistico alle pratiche editoriali che mediano la circolazione della musica.

I primi tre contributi osservano l'alterità nel momento in cui viene prodotta e messa in scena attraverso forme e contesti diversi del teatro musicale, tra Sei e Novecento. Scavo analizza l'immagine del 'Turco' negli oratori ferraresi tra Sei e Settecento, mostrando come l'Altro non trovi una voce propria sulla scena, ma venga costruito attraverso dispositivi poetici, religiosi e ideologici che ne modellano la rappresentazione. Avallone si sposta invece sul terreno dell'opera ottocentesca latinoamericana, interrogando il *Lautaro* (1902) di Eleodoro Ortiz de Zárate (1865-1953) come luogo di negoziazione tra identità nazionale, tradizione operistica europea e memoria coloniale. Agresti osserva infine la prima rappresentazione italiana del *Wozzeck* (1922) nel 1942 come un processo collettivo di produzione dell'evento musicale, mostrando come le sue implicazioni artistiche e politiche emergano dall'interazione tra musicisti, editori, registi, istituzioni e mediatori culturali.

Chiude il volume il saggio di Galliano, che sposta l'attenzione dalla scena ai dispositivi che ne rendono possibile l'esistenza. Attraverso una rilettura del ruolo di Casa Ricordi nell'editoria musicale ottocentesca, il contributo mostra come la figura dell'editore possa essere indagata come importante attrice capace di mediare tra interessi artistici, ruoli produttivi e altri attori economico-istituzionali operanti nel contesto del melodramma. L'opera emerge quindi come il risultato di una fitta trama di relazioni che ne rende possibile la produzione, la circolazione e la ricezione, riportando il volume alla prospettiva relazionale da cui ha preso avvio.

Non una rassegna sistematica di *Una, nessuna e cento altre* possibilità di espressione del Sé, dell'Altro e delle forme del loro incontro, ma un programma di domande che accoglie la complessità e il molteplice, invitando a posare lo sguardo sulla pluralità senza per questo disunirsi.

Riferimenti bibliografici

Agamben Giorgio, 2022, *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet; edizione originale Milano, Rizzoli, 1970.

Born Georgina, 2010, «For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn», in *Journal of the Royal Musical Association*, cxxxv/2, pp. 205-243.

Clarke Eric F. – Doffman Mark (eds.), 2017, *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, Oxford, Oxford University Press.

Cook Nicholas, 1998, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford, Oxford University Press.

— 2001, «Between Process and Product: Music and/as Performance», in *Music Theory Online*, vii/2.

— 2018, *Music as Creative Practice*, Oxford, Oxford University Press.

Chua Daniel K. L., 2026, «We Are All Global Musicologists Now!», *Musicological Brainfood*, x/1, 2026, International Musicological Society.

De Jaegher Hanne – Di Paolo Ezequiel, 2007, *Participatory Sense-Making: An Enactive Approach to Social Cognition*, «Phenomenology and the Cognitive Sciences», vi/4, pp. 485-507.

Dolar Mladen, 2014, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, a cura di Luigi Francesco Clemente, Napoli-Salerno, Orthotes; edizione originale *A Voice and Nothing More*, Cambridge, The mit Press, 2006.

Gallagher Shaun – Zahavi Dan, 2022, *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, traduzione di Patrizia Pedrini, Milano, Raffaello Cortina; edizione originale *The Phenomenological Mind*, 3a ed., Londra-New York, Routledge, 2021.

Goehr Lydia, 1992, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 2008, *La fenomenologia dello spirito*, traduzione e cura di Gianluca Garelli, Torino, Einaudi; edizione originale *System der Wissenschaft. Erster Theil, die Phänomenologie des Geistes*, Bamberga-Würzburg, Joseph Anton Goebhardt, 1807.

Heidegger Martin, 2005, *Essere e tempo*, nuova edizione italiana a cura di Franco Volpi sulla versione di Pietro Chiodi, Milano, Longanesi; edizione originale *Sein und Zeit*, Halle, Max Niemeyer, 1927.

Horden Peregrine – Purcell Nicholas, 2024, *Il mare che corrompe. Per una storia del Mediterraneo dall'età del ferro all'età moderna*, a cura di Federico Santangelo, Roma, Carocci; edizione originale *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*, Oxford-Malden (ma), Blackwell, 2000.

Ingold Tim, 2007, *Lines: A Brief History*, London–New York, Routledge.

— 2011, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, London–New York, Routledge.

Latour Bruno, 2022, *Riassemblare il sociale. Actor-Network Theory*, traduzione di Donatella Caristina, Milano, Meltemi; edizione originale *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Lévinas Emmanuel, 2023, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, traduzione di Adriano Dell'Asta, Milano, Jaca Book; edizione originale *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, L'Aia, Martinus Nijhoff, 1961.

Lewis George E. – Piekut Benjamin (eds.), 2016, *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, 2 voll., Oxford, Oxford University Press.

Merleau-Ponty Maurice, 2003, *Fenomenologia della percezione*, traduzione di Andrea Bonomi, Milano, Bompiani; edizione originale *Phénoménologie de la perception*, Parigi, Gallimard, 1945.

Middleton Richard, 2000, *Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other*, in Born Georgina – Hesmondhalgh David eds., *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press, pp. 59-85.

Noë Alva, 2010, *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, traduzione di Silvano Zipoli Caiani, Milano, Raffaello Cortina; edizione originale *Out of Our Heads. Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*, New York, Hill and Wang, 2009.

Petrosino Silvano, 2023, *La fenomenologia dell'unico. Le tesi di Lévinas*, in Lévinas Emmanuel, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, traduzione di Adriano Dell'Asta, Milano, Jaca Book, pp. xv-lxxv.

Ricœur Paul, 2009, *L'identità narrativa*, traduzione di Anna Baldini, «Allegoria», 60, pp. 93-104; edizione originale *L'identité narrative*, «Revue des sciences humaines», xcv/221, pp. 35-47, 1991.

— 2025, *Sé come un altro*, a cura di Daniella Iannotta, Milano, Jaca Book; edizione originale *Soi-même comme un autre*, Parigi, Éditions du Seuil, 1990.

Rose Simon, 2024, *Relational Improvisation: Music, Dance and Contemporary Art*, London–New York, Routledge.

Sawyer R. Keith, 2003, *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*, Mahwah (nj), Lawrence Erlbaum Associates.

Small Christopher, 1998, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover (nh), University Press of New England.

Wittgenstein Ludwig, 1980, *Pensieri diversi*, edizione italiana a cura di Michele Ranchetti, Milano, Adelphi; edizione originale *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlaß*, a cura di Georg Henrik von Wright con la collaborazione di Heikki Nyman, Francoforte sul Meno, Suhrkamp, 1977.

PARTE I

Chi.
Identità tra Sé e Altro

Mattia Merlini

Conosci l'*AI*-tro per conoscere te stesso: superare concezioni distorte della musica attraverso il confronto con l'IA

La 'sindrome di Terminator'

«Come l'intelligenza artificiale può stravolgere il mondo della musica» («Forbes Italia», luglio 2024); «Chi nella musica deve temere di più l'intelligenza artificiale?» («Il Fatto Quotidiano», aprile 2024); «Nicola Piovani: "L'intelligenza artificiale sostituirà i compositori". L'intervista» («Sky TG24», aprile 2024); «La musica creata dall'Intelligenza Artificiale va alla conquista del mercato» («ANSA», giugno 2025). Stando ad ascoltare e leggere le notizie che ci informano dell'opinione pubblica (e privata, di singoli compositori e figure rilevanti, o anche solo dei giornalisti) circa il tema della generazione di musica da parte dell'intelligenza artificiale, possiamo sovente notare una certa tendenza all'esibizione dei sintomi di quella che si potrebbe definire 'sindrome di Terminator'. Si tratta della paura irrazionale (financo il panico morale) che spesso ci porta a percepire le novità come minacce esistenziali, da cui bisogna fuggire per evitare di essere sminuiti, sostituiti, persino cancellati, invece di occuparsi delle questioni reali (spesso anche più urgenti) che tali riconfigurazioni della quotidianità fanno emergere. Nel campo degli studi filosofici sull'intelligenza artificiale, il filosofo Luciano Floridi ha descritto un simile tipo di paura riferendosi alla nostra tendenza a immaginare mostri spaventosi di ogni tipo quando ci troviamo avvolti dall'oscurità di un edificio sconosciuto: invece di preoccuparci di trovare un modo per illuminare la stanza per evitare di inciampare nei mobili (minaccia minore ma facilmente affrontabile), ci facciamo prendere dal panico immaginando pericoli iperbolici inesistenti, finendo così per trascurare i problemi reali alla nostra portata.[1] Ma cosa c'entra tutto ciò con la musica e la musicologia? In realtà parecchio, poiché, con il miglioramento su base ormai quasi quotidiana delle capacità 'compositive' dell'intelligenza artificiale generativa, il rischio di cadere vittime del panico e gridare al Terminator diventa sempre più palpabile – quando non già incarnato da roboanti titoli allarmistici come quelli di cui sopra, il cui sottotesto è rilanciato dai profeti dell'avvento dell'intelligenza artificiale forte[2] o generale (apocalittici o integrati che siano) che trovano asilo sia dentro che

1. Si veda FLORIDI 2022: 259-260.

2. Terminologia preferita in SEARLE 1980, in contrapposizione all'IA debole, unica possibile dalla prospettiva di Searle.

fuori dalla ricerca accademica e industriale. Se però al giornalismo generalista si può perdonare lo sfruttamento di facili soluzioni retoriche per attirare l'attenzione dei lettori, da studiosi dovremmo piuttosto fare un passo indietro e chiederci come affrontare la realtà dei fatti in un modo che si riveli utile alla nostra causa e, in fin dei conti… intelligente, appunto. Del resto, sempre parafrasando Floridi: il vero problema non è tanto l'immaginaria intelligenza artificiale, ma la realissima stupidità umana.[3]

Fare ciò può significare, da un lato, allearsi con altri settori dell'attività umana legata alla musica per immaginare nuovi modi efficaci di adattare il panorama professionale musicale ai mutamenti in atto – come già da tempo tentano di fare i filosofi con i settori produttivi della scienza e della tecnologia. Non è ciò che verrà fatto in questo contesto, se non per qualche piccolo spunto lanciato nella conclusione, nella convinzione che qualcosa di importante si possa fare anche senza spostarsi troppo dalla nostra *comfort zone* di osservatori e teorici, limitandoci a riflettere su alcune sfide teoriche che l'attuale situazione relativa all'IA ci pone, e preoccupandoci semmai di cavalcare l'onda mediatica prodotta da quest'ultima per aprire in maniera quantomai efficace le porte della torre d'avorio al grande pubblico, cercando un dialogo con l'opinione pubblica. In queste pagine sostengo, infatti, che la contagiosità della 'sindrome di Terminator' sia radicata nell'inossidabilità di certe concezioni della musica e del nostro rapporto con essa, che da tempo gli studi scientifici sulla musica (o almeno una parte di essi) cercano di mettere in discussione, ma che ancora caratterizzano il modo di pensare comune in modo preminente. L'insidiosità di tali convinzioni ha fatto sì che per lungo tempo esse abbiano permeato anche i contesti accademici – al punto che tutt'oggi se ne possono talora ritrovare alcune tracce in filigrana, non necessariamente nella forma di una promozione esplicita di tali idee, ma anche solo nella scarsa presa di coscienza di fattori rivelatisi fondamentali per la comprensione dell'esperienza musicale – e se oggi solo le posizioni più conservatrici rimangono ad esse aggrappate, lo stesso non si può dire del senso comune, ivi inclusi prodotti della divulgazione e del giornalismo musicali. È in casi come questo che il mondo accademico dovrebbe cogliere l'occasione non solo per trarre dall'attualità dati utili e spunti utili a sradicare definitivamente i residui di quelle concezioni della musica (e non solo) che rischiano di viziare la solidità epistemologica della musicologia, ma anche (e soprattutto) per promuovere un graduale mutamento di prospettiva che dall'interno del contesto scientifico sappia muoversi anche al di fuori dello stesso, permettendo una più ampia diffusione di idee aggiornate e scientificamente fondate su cosa sia la musica e il nostro rapporto – di creatori e ascoltatori – con essa.

Il punto di questo saggio è proprio mettere in evidenza il nesso che esiste tra l'allarmismo da sindrome di Terminator e le concezioni della musica radicate

3. Si veda Floridi 2022: 276.

in prospettive teorico-culturali da più parti criticate, ma ancora ben radicate nel sentire comune. Tale nesso, però, può trasformarsi in una relazione fruttuosa tra la visibilità delle questioni legate all'IA e la necessità di maggiore diffusione di concezioni alternative della musica. In altre parole, dal dibattito pubblico sull'IA, la conoscenza scientifica della musica può trarre l'occasione per rinnovarsi agli occhi di un pubblico che vada oltre la comunità accademica, ma non solo: anche i discorsi sull'IA possono a sua volta beneficiare di una più circostanziata comprensione delle pratiche musicali, avviando un circolo virtuoso capace di condurre a una più fondata conoscenza delle cose, anziché un circolo vizioso destinato ad alimentare ansie più o meno patologiche. Le questioni sollevate dal rapporto tra IA e musica, quindi, possono diventare una scintilla preziosa per il pensiero musicologico (e ancor di più per la sua divulgazione), affinché possa operare una svolta riflessiva, prendendo spunto dalle fallacie rese evidenti dai discorsi del senso comune su musica e intelligenza artificiale, per riscoprire questioni invece molto umane, che ancora si battono per raggiungere la centralità che meritano e, ancor di più, per essere accolte, sia pure in forma digeribile, in contesti diversi da quelli molto specifici entro cui sono stati concepiti. Insomma, si potrebbe dire che se temiamo che le macchine possano prendere il nostro posto, forse non è perché sopravvalutiamo ciò che esse possono fare (che è in effetti notevole) ma piuttosto perché tendiamo a sottovalutare, o semplicemente fraintendere, ciò che noi facciamo quando creiamo (ed esperiamo) la musica.[4] In questo saggio indicherò innanzitutto i responsabili della sedimentazione dei pregiudizi che motivano tale fraintendimento, soffermandomi in particolare su tre prospettive teoriche e culturali: il cognitivismo, il dualismo e il romanticismo. Per quanto possano sembrare tre fattori tra loro molto distanti (sia cronologicamente che per posizioni proposte), nella definizione della concezione comune della musica risultano in realtà cruciali i loro punti di contatto. L'immagine che emerge della musica ben si presta a servire l'ipotesi dell'esistenza (presente o futura) di un ente algoritmico capace di sostituire in tutto e per tutto l'essere umano nella realizzazione di musica, ma si basa su fraintendimenti di fondo che necessitano di essere messi al centro del dibattito non solo accademico, ma anche pubblico. A tal fine, nella seconda parte del saggio, proporrò una cornice teorica – quella della cognizione a 4E – che risulta a mio avviso più fruttuosa per la comprensione delle pratiche musicali, che trova validi supporti nella letteratura filosofica e musicologica, ma che rimane per ora sostanzialmente relegata (nella migliore delle ipotesi) al mondo accademico. La riflessione sull'IA può allora fungere da catalizzatore per una svolta riflessiva in ambito musicologico. Vale a dire che, nella specifica congiuntura storico-tecnologica in cui ci troviamo, abbiamo l'opportunità di sfruttare alcune criticità sollevate dall'avvento dell'IA generativa per porre quest'ultima come

4. Si veda anche Merlini – Nicoletti 2022.

Altro Assoluto sulla base del quale comprendere, in negativo, alcune dinamiche del fare musicale umano che risultano cruciali per la comprensione dello stesso. Si tratta quindi – innanzitutto e molto semplicemente – di una svolta 'riflessiva' nel senso dell'attività intellettiva della riflessione, poiché *riflette* su alcune questioni lasciate in sospeso o date indebitamente per scontate, o perché permette di portare la musicologia a *riflettere* sui pregiudizi da cui si è fatta a lungo contaminare; ma anche e soprattutto di una svolta 'riflessiva' nel senso dello specchio e del rimbalzo, perché è *riflettendo* il nostro fare musicale umano in uno specchio radicalmente alieno – come quello fornito dall'IA in quanto Assolutamente Altro – che possiamo ottenere una prospettiva privilegiata su ciò che fino a ieri, in assenza di una così marcata alterità, poteva apparirci come una realtà meno nettamente definita, ottenendo anche strumenti utili ad affrontare alcune problematiche tra le più idiosincratiche del nostro tempo. Infine, ragionando su uno dei due poli in gioco in questo discorso (umano e IA), importanti idee si *riflettono* sull'altro, ci sbalzano verso di esso con una consapevolezza diversa e uno sguardo rinnovato, innescando il circolo virtuoso di cui sopra. Al netto delle apparenze, quindi, il vero obiettivo finale di questo saggio non è tanto stabilire ciò che possiamo o non possiamo legittimamente aspettarci dagli sviluppi dell'IA generativa, quanto più riflettere su come sfruttare il suo rapido sviluppo per farci stimolare a comprendere da una prospettiva privilegiata aspetti assolutamente umani del fare musicale, che possono poi tornare utili anche per incorniciare il discorso sull'IA in modo diverso da quello che spesso caratterizza il dibattito in merito.

Tre ordini di pregiudizi da superare

Come anticipato, ritengo che il fraintendimento comune del fare musicale sia radicato in almeno tre prospettive teorico-culturali che sono diventate quasi una seconda natura da quanto sono sedimentate nella nostra cultura, e che tuttora finiscono per fuorviare troppo spesso (e senza rendersi necessariamente palesi) la nostra comprensione della musica: il cognitivismo, il dualismo e il romanticismo. Nelle prossime righe introdurrò brevemente ognuna di queste posizioni, evidenziando l'eredità problematica che ci hanno lasciato. Parlo di 'eredità' proprio perché oggi le posizioni integraliste nei confronti di uno qualunque di questi orizzonti interpretativi sono scomparse, o comunque rimangono appannaggio di una minoranza di studiosi. È però la loro ombra lunga che può tutt'oggi essere vista all'opera, in modo più o meno esplicito, innanzitutto nelle credenze di senso comune (e, transitivamente, nelle premesse che giustificherebbero la retorica apocalittica che circonda l'IA generativa), ma in misura minore anche in alcuni presupposti che, magari senza neanche essere mai tematizzati direttamente, rimangono visibili in filigrana negli atteggiamenti degli studiosi più tradizionalisti.

Partiamo dalla tendenza più recente, ossia il cognitivismo. Si tratta con tutta evidenza dell'approccio psicologico più influente degli ultimi sessant'anni,

capace com'è stato di fornire una spiegazione plausibile a molti processi del pensiero e dell'azione umana. Tali risultati sono stati possibili grazie anche alla sua concettualizzazione della mente come analogo del computer. Tuttavia, questo non dovrebbe implicare che una concezione computazionale della mente sia accettabile *tout court*, pena un indebito slittamento dal piano epistemico a quello ontologico. Ciò che è concepito per essere una metafora, infatti, tale deve rimanere, evitando di contrabbandare entro il piano della realtà caratteristiche che vanno ascritte al solo piano della metafora. Quando questo modello è applicato alla creatività computazionale,[5] col fine di sostenere che le macchine sono creative allo stesso modo in cui lo siamo noi, dovremmo domandarci se non stiamo forse prendendo l'analogia tra mente e computer un po' troppo seriamente, confondendo cioè strumenti epistemologici con assunzioni ontologiche.[6] Da una prospettiva cognitivista, la creazione musicale è – come tutte le attività mentali – destinata a essere concepita come un'attività altamente astratta ed eminentemente computazionale (e, in quanto tale, simbolica), ma siamo sicuri che questo descriva a dovere il nostro rapporto con l'arte dei suoni? Altrettanto problematico è il fatto che il cognitivismo perpetui una distinzione implicita tra mente e corpo – in termini di *software* e *hardware* – con una generale emarginazione di quest'ultimo. Questa prospettiva tende a perdere di vista la stretta compenetrazione tra le dimensioni mentale e corporea che stanno alla base di tutte le attività mentali, sia cognitive che emotive, senza che quelle musicali facciano eccezione. Si tratta, in fondo, di una versione moderna di quell'errore di Cartesio denunciato da Antonio Damasio nel suo omonimo libro,[7] che genera uno iato incompensabile tra due dimensioni, due stati del nostro organismo unitario, il quale si rapporta col mondo e con le pratiche – musicali e non – seguendo logiche che non sono spiegate adeguatamente da un binarismo dualista.

A proposito di dualismo, la separazione del corpo dalla mente con conseguente degradazione del primo non è certamente una novità nell'ambito della cultura occidentale. Se inizialmente l'anima viene descritta dalle tradizioni ebraica (*nephesh*) e greca (*psyché*) come una sostanza non nettamente distinta dal corpo, a partire almeno da Platone (se non dai pitagorici) la separazione è divenuta più radicale e il corpo, gradualmente separato dall'anima, è stato tendenzialmente concepito come una componente del nostro essere destituita di nobiltà, chiaramente non coinvolta nell'attività intellettuale o addirittura pericolosa per la sua integrità o la sua condotta virtuosa.[8] Come noto, il grande eroe del dualismo (nonché della filosofia moderna), René Descartes,

5. Si veda Boden 1990: 277-304.

6. Si veda, per esempio, Dreyfus 1992.

7. Si veda Damasio 1994: 336.

8. Per un'introduzione diacronica all'argomento, si veda, tra gli altri riferimenti possibili, Galimberti 1987: 46-58.

separò *res cogitans* e *res extensa*, la prima in quanto sostanza spirituale certamente esistente poiché unico residuo di un atto di scetticismo radicale sull'esistenza del mondo, la seconda invece in quanto sostanza materiale da spiegarsi in senso meccanicista e certa nella sua esistenza in senso ben più relativo della prima.[9] Il dualismo cartesiano ha permeato per secoli la cultura occidentale – ben sposandosi, tra l'altro, con la metafisica cristiana – ma tanta filosofia contemporanea ha evidenziato il bisogno di una concezione della mente che non sottovaluti il suo intreccio con il corpo, anche quando si tratta dello svolgimento di attività a lungo intese come prettamente intellettuali e che, di nuovo sulla scorta di Damasio, possiamo invece comprendere meglio nella loro interconnessione con la dimensione corporea.[10] Senza una simile riconcettualizzazione del rapporto tra corpo e mente, è facile farsi sedurre dall'idea che la musica sia l'atto di una mente separata dal corpo, deprivata però di una dimensione molto importante dell'esperienza musicale (sia in termini creativi che di mera esperienza passiva). Un simile postulato può apparire strano a chi, come musicologi e musicisti, si presume sappia molto bene quanto profondamente fisico sia il nostro rapporto con la musica: *fatta* con il corpo, *ascoltata* attraverso il corpo, *partecipata* attraverso il corpo – si pensi alla danza o al suonare i cosiddetti *air instrument*.[11]

Ma è qui che diventa cruciale il peso della prospettiva romantica, terzo bersaglio critico di questa sezione, che ha contribuito a far sì che molti – nel corso degli ultimi due secoli e in misura minore tutt'oggi – dimenticassero tale relazione fondamentale. In fondo, per elevare la musica al livello delle altre arti, e persino al di sopra di esse, il pensiero romantico ha dipinto l'arte del suono come una disciplina superiore ed eterea, capace di raggiungere la più elevata sfera delle verità ultraterrene. Una concezione metafisica che portava con sé la perdita, persino la negazione del contatto con la fisicità della musica. Brani appartenenti a generi originariamente concepiti per la danza diventavano oggetti di contemplazione distaccata, negando così i loro elementi corporei e materiali.[12] L'autore di una forma di espressione così elevata, il genio-compositore, andava glorificato come una sorta di demiurgo tra Cielo e Terra, capace di incanalare forze metafisiche verso la produzione di quello che era ritenuto il testo primario della musica: la partitura scritta, non a caso rimasto a lungo (e tutt'oggi nelle prospettive più tradizionaliste) l'oggetto di studio primario della musicologia.[13] Qui vediamo all'opera quelli che chiamerei il 'feticismo del genio' da un lato, e il 'feticismo della carta' dall'altro: alleati

9. I passaggi più significativi di questo atto così importante per la storia della filosofia possono essere letti in Descartes 1993 [1637]: 33-47 e Descartes 1997 [1641]: 27-37, 119-149:

10. Si veda Damasio 1994.

11. Uno studio dedicato a questo specifico argomento si trova in Godøy – Haga – Jensenius 2006.

12. Si rimanda a tal proposito a Scott 2008: 94.

13. Questa concezione è descritta e ampiamente criticata in Cook 2013, ma per una disamina approfondita di alcuni dei principali aspetti menzionati in queste righe si veda anche Goehr 1992.

voluttuosi che cospirano per promuovere una concezione della musica come eterea, distaccata dal corpo o dalla sfera del fisico in generale, eppure facilmente formalizzabile, convertibile in simboli utili a renderla poi catturabile su carta, nella forma di quel tanto agognato *Urtext* capace di equiparare la musica a più legittimate forme d'arte. Si tratta di un'interpretazione dotata di tratti fortemente misticheggianti, la cui aderenza al nostro concreto e continuo commercio con il suono e la musica è quantomeno dubbia. Per quanto le correnti moderniste abbiano messo in discussione molti dei caratteri della concezione romantica della musica (così come di altre arti), volenti o nolenti hanno finito per esasperarne altri (come, in alcuni casi, la mistica dell'autore, oppure l'ossessione per l'originalità…), finendo per cementare ancora di più una concezione intellettualistica del fenomeno musicale, che in quanto fortemente ideologica risulta anche facilmente deformante nei confronti di diversi aspetti del nostro rapporto con la musica.

Certo, è chiaro che quanto appena ripercorso frettolosamente finisce per semplificare fin troppo le cose per motivi di brevità, e bisogna quantomeno ribadire che oggi le interpretazioni più integraliste di tutte queste posizioni sono state sostanzialmente superate e spesso anche aspramente criticate da più direzioni. Esse hanno tuttavia radicato nella cultura occidentale pregiudizi così profondi che sono diventati seconda natura per il senso comune, ed è difficile accorgersi della loro costante presenza nelle più diffuse concezioni della musica – e di molte altre cose, se è per questo. Una visione della musica così disincarnata, astratta, formalizzata, computazionale può essere facilmente pensata come implementabile dalle macchine senza perdite significative. Infatti, dove può trovare posto la musica in una concezione cognitivista se non nel *software*, sotto forma di attività formalizzata, simbolica e astratta, secondo una concezione computazionale della mente? Il ponte tra tale *software* e l'*hardware* è spezzato, ancor più *ab origine* che dal cognitivismo stesso, dalle sue basi dualiste, e la secondarietà della dimensione corporea insita in quest'ultima prospettiva è trasformata quasi in disprezzo dagli ultimi condimenti romantici. La creatività musicale non ha bisogno di un corpo per essere replicata, né il rapporto fisico con lo strumento possiede alcuna rilevanza nel suggerire i sentieri del suo sviluppo. Il contesto – anche sociale e produttivo – in cui ha luogo l'atto è irrilevante, perché tutto proviene dalla mente geniale del compositore, mente ovviamente disincarnata, computazionale, segregata entro i confini del cranio o tutt'al più protesa verso un corpo con il quale cercare di ricostituire, in qualche misura, quell'unione originaria che si è persa. Ma la sede del pensiero musicale rimane in quella mente computazionale pienamente traducibile in un complesso algoritmo capace di portare l'efficienza della manipolazione di simboli a livelli forse inediti per l'informatica; implementato in un programma fatto girare su computer, su smartphone o in rete, poco importa, perché il fulcro dell'attività creativa avrà luogo ugualmente, indipendentemente dal proprio sostrato fisico (in quanto fattore del tutto marginale).

Vorrei quindi proporre un piccolo esperimento: nelle prossime pagine presenterò una prospettiva diversa (ma non per questo nuova) sul fare, creare e vivere la musica, che implica una concezione altrettanto differente sulla cognizione umana; per ogni caratteristica che presenterò, l'invito è di provare a riflettere su quanto questa sia applicabile all'intelligenza artificiale. Al termine del saggio, potremo dunque avere un'idea più chiara su come le creazioni dell'IA differiscano da quelle umane – e, soprattutto, qualche spunto in più su quali siano i sentieri seguiti dalla *nostra* creatività, al netto delle strade battute nei secoli scorsi con i risultati che tocchiamo con mano tutt'attorno a noi nei discorsi comuni sulla musica.

Una svolta riflessiva (verso la cognizione a 4E)

Finora abbiamo frequentato le sfere più alte dell'astrazione teorica, volteggiando intorno a problemi in qualche caso persino millenari per tracciarne l'eredità problematica riversatasi anche sullo sguardo contemporaneo. Ora dobbiamo tornare a toccare il terreno, pur senza abbandonare la riflessione densamente teorica che caratterizza i dibattiti interni alla filosofia della mente. Nella sua astrazione, infatti, essa può (e, almeno in questo contesto, *deve*) lavorare comunque in direzione di un ritorno alla materialità, alla pratica e alla concretezza del pensiero; quest'ultimo, appunto, non inteso come qualcosa di astratto, ma un tutt'uno con le azioni umane costantemente relazionantesi con la materia, grezza o strumentale che sia. Si tratta di un'operazione non scontata ma neanche inaudita, e se non vogliamo scomodare nuovamente la filosofia "pura" – in correnti eterogenee come il pragmatismo e l'esistenzialismo – possiamo guardare all'antropologia, che forse per sua natura ha saputo cogliere prima di altre discipline la centralità della materialità nella comprensione della natura umana. Per esempio, nella sua esplorazione dei sentieri che mettono in relazione le quattro 'A' che fungono come punti cardinali del suo *Making* – Antropologia e Archeologia, Arte e Architettura – Tim Ingold compie un'operazione che mette in evidenza la consustanzialità di pensiero e cultura materiale, di creatività e *fare* concreto.[14] Inserire la musica in una simile cornice può sembrarci a primo acchito – complici i pregiudizi romantici di cui sopra – una cosa meno ovvia di quanto non lo sia per arte (visiva) e architettura, ma a tal fine possono venirci in aiuto altre quattro lettere diverse da quelle di Ingold, ma che conducono presso lidi per tanti aspetti simili. Si tratta delle cosiddette teorie della *4E Cognition*,[15] ovvero prospettive che descrivono la mente come incarnata (*embodied*), estesa (*extended*), integrata (*embedded*) ed enattiva (*enacted*) – caratteri dalle cui iniziali derivano le quattro 'E' in questione. Prospettive di questo tipo costituiscono un'alternativa piuttosto solida alle concezioni computazionali della mente, come quella

14. Si veda Ingold 2013.

15. Si vedano, a titolo introduttivo, Newen – de Bruin – Gallagher 2018; Carney 2020.

che sta alla base del cognitivismo, e invitano a intendere l'attività mentale come non limitata a ciò che accade entro le pareti del cranio.[16] Le attività del soggetto, piuttosto, si estendono a tutto il corpo fino a colonizzare le pieghe degli ambienti (materiali, ma anche sociali e culturali) in cui tale corpo è integrato. Proviamo a considerare alcune ricadute che l'adozione di questo tipo di visione può avere sulla nostra concezione delle pratiche musicali.

Innanzitutto, se la mente è incarnata, allora *res cogitans* e *res extensa* non sono più sostanze separate e la musica può essere intesa come una pratica materiale e incarnata, profondamente radicata nel nostro essere carnale. Non si tratta però di ridurre la mente al corpo mantenendo intatta la visione meccanicistica di quest'ultimo (insita nel dualismo) – come accade nelle posizioni più radicalmente riduzioniste (di solito definite 'eliminativiste') della filosofia della mente.[17] Il modello teorico di riferimento è semmai quello offerto dalla fenomenologia, che promuove una concezione incarnata della mente, non solo grazie ad alcune intuizioni di Edmund Husserl circa la centralità del *Leib* (di solito reso in italiano con 'corpo vissuto') nell'esperienza umana,[18] ma soprattutto per via della centralità attribuita al corpo dalla filosofia di Maurice Merleau-Ponty.[19] Lo stesso Husserl torna sulle orme di Descartes per riflettere nuovamente sul residuo dell'atto di scetticismo radicale operato dal filosofo francese. Nel fare ciò, non può certo essere un principio metafisico come la *res cogitans* a divenire centrale nella riflessione fenomenologica, bensì un corpo sottratto alle leggi del meccanicismo e alla reificazione imperante. Non il *Körper* appeso nel retrobottega della macelleria o adagiato su un gelido lettino d'obitorio, bensì un *Leib* vissuto, un *ego* inconcepibile senza la sua stretta integrazione nel corpo, capace di mantenere intatta l'interezza dell'umanità e della vita normalmente infusa in ciò che, in altri tempi, avremmo forse chiamato 'anima'. La distinzione è presente anche nell'opera di Merleau-Ponty, nei termini di *corps objectiv* e *corps vécu*, ma in questo caso ancora più che in quello di Husserl è l'esperienza *carnale* del mondo ad acquisire centralità assoluta in tutto il suo sistema filosofico. Anche la musica si riserva uno spazio (sia pure piuttosto esiguo) nel lavoro del filosofo francese, per esempio nella descrizione dell'atto fisico di produrre suoni con la gola o della profonda connessione corporea tra l'organista e il suo strumento.[20] Essa diventa però centrale soprattutto nel lavoro di rivalutazione della percezione sonora operato da Don Ihde, il principale esponente della post-fenomenologia. Nel suo libro *Listening and Voice*, Ihde sostiene che nell'ascolto musicale ciò che sentiamo con il corpo sia spesso importante almeno quanto ciò che sentiamo

16. L'immagine è ripresa da Thompson 2007: 12.

17. Si veda, per esempio, Churchland 2013.

18. Si rimanda a Husserl 1931.

19. L'opera di riferimento, in questo senso, è Merleau-Ponty 1945.

20. Si vedano Lisciani-Petrini 2001: 67; Siu 2018: 1096-1099.

con le orecchie, soprattutto in alcuni tipi di musica che puntano molto sulla potenza dell'emissione sonora.[21] Inoltre, a partire dalla diversa ma a mio avviso per tanti aspetti complementare prospettiva della semiotica, anche Roland Barthes si è espresso piuttosto approfonditamente sull'argomento. Nella sua concezione, la musica che suoniamo è complementare alla musica che ascoltiamo: la *musica practica* è quindi una resa corporea di un brano 'astratto', che comporta sempre uno sforzo sia intellettuale che cinetico.[22] La voce che canta è a sua volta un'incarnazione primordiale della materialità del corpo. Nel concetto barthesiano di 'grana della voce', infatti, è inclusa una concezione della *texture* vocale come «materialità del corpo che parla la sua lingua materna»[23] attraverso l'espressione delle sfumature carnali delle nostre voci.
Se già il semiologo francese sottolineava la rilevanza dei somatemi (azioni corporee intrise di significato), il tema del gesto[24] e del rapporto tra movimento ed espressione musicale è stato ampiamente ripreso dalla letteratura sulla relazione tra musica e cognizione incarnata.[25] Non solo la filosofia, infatti, ma anche le neuroscienze hanno contribuito a radicare le concezioni incarnate della mente in terreni scientificamente ancora più solidi. Vittorio Gallese ha ampiamente studiato come i neuroni specchio possano essere responsabili di quella che egli chiama 'simulazione incarnata' – una sorta di risonanza corporea che ci permetterebbe di simulare (pre-)fisicamente come ci si sente a fare qualcosa anche quando sperimentiamo tale azione come agenti passivi.[26] Applicazioni di questa idea allo studio dell'arte e della creatività – compresa la musica[27] – hanno suggerito che i neuroni specchio possano reagire ai suoni musicali allo stesso modo in cui reagiscono ad altre azioni teleologiche, orientate a uno scopo, andando così a descrivere almeno in parte la nostra comprensione fisica della musica nei termini di sensazioni corporee provate dai musicisti nell'atto di produrre suoni dotati di fini musicali. Nonostante rimangano diversi importanti interrogativi da affrontare[28] e sia in generale saggio non farsi travolgere troppo dal furore talvolta esagerato che ha caratterizzato l'esplosione degli studi sui neuroni specchio,[29] queste teorie permettono di comprendere da una prospettiva diversa dinamiche che storicamente sono spesso state tinte di misticismo, come il legame tra musica

21. Si veda Ihde 1976: 231.

22. Si veda Barthes 1970.

23. Barthes 1972: 260.

24. Analizzato, sempre a livello semiotico (applicato però stavolta alla musica), già in Hatten 2004.

25. Per una panoramica sull'argomento, si rimanda a Cox 2016.

26. L'idea generale viene esposta in Gallese 2005.

27. Si vedano gli studi specifici consultabili in Molnar-Szakacs – Overy 2006; Schiavio – Menin – Matyja 2014.

28. Si veda anche Merlini – Nicoletti 2020.

29. Le tendenze accademiche legate a tale fenomeno sono analizzate criticamente in Heyes – Catmur 2022.

ed emozioni. Il motivo di questa affermazione risulta più chiaro se collochiamo questi risultati in un contesto di ricerca che ha già evidenziato la natura tutt'altro che eterea, bensì corporea e letteralmente viscerale, delle emozioni, come mostrato ampiamente dagli studi di Antonio Damasio, tra gli altri.[30]
Inoltre, se la nostra mente è estesa[31] ed enattiva,[32] possiamo intendere gli strumenti musicali e altri intermediari materiali coinvolti nell'atto creativo musicale come protesi, e spiegare la concezione di idee musicali come il risultato di un commercio bidirezionale con le *affordance* materiali e tecnologiche del nostro *Umwelt*.[33] Dunque, la nostra mente può essere descritta come un sistema percezione-cognizione-azione[34] che si confronta costantemente con il suono e le sue *affordance*. In sintonia con prospettive di questo tipo – plasmate a partire dagli approcci ecologici alla percezione – troviamo anche contributi che hanno avuto una notevole risonanza anche in ambito musicologico, come quelli di Eric Clarke, che danno enfasi proprio al commercio tra corpo e ambiente (inteso come *Umwelt* abitato da utilizzabili di vario tipo)[35] nella creatività musicale.[36] Come esempio di quanto possano diventare utili i concetti forgiati in seno all'enattivismo, Lambros Malafouris ci invita a concepire la nascita di idee astratte a partire dal commercio materiale che abbiamo con il nostro mondo.[37] Le idee musicali, allora, sono *portate innanzi* da azioni corporee che usano gli strumenti come interfaccia, o estensioni prostetiche della nostra mente incarnata. Gli uomini primitivi non avevano nella loro mente un'idea costituitasi aprioristicamente della simmetrica forma dell'ascia acheuleana,[38] in attesa soltanto di essere materializzata nella pietra cesellata seguendo le istruzioni dettate da tale idea astratta, bensì questa stessa idea si plasma nel farsi dell'azione e del rapporto coi materiali e gli strumenti. Allo stesso modo la musica è spesso plasmata da pratiche strumentali[39] e guidata sia dalle *affordance* fisiche di tali strumenti, sia dalle *affordance* sonore della musica, suggerite nel corso del suo farsi innanzi ai nostri sensi.[40] Per questa

30. Si veda il già citato Damasio 1994.

31. Si rimanda al contributo seminale contenuto in Clark – Chalmers 1998.

32. Si veda, a titolo introduttivo, Thompson – Cosmelli 2011.

33. Si rimanda al fondativo testo Gibson 1979.

34. Si vedano Krueger 2014; Reybrouck 2006.

35. Il tema è approfondito, da un certo punto di vista, anche in Ingold 2001: 111-139, dove viene messo in relazione anche con i concetti di *Umwelt* e "utilizzabili" menzionati in questa sede, e mutuati rispettivamente da Von Uexküll e Heidegger.

36. Si veda, *in primis*, Clarke 2005.

37. Per un'esposizione più completa del pensiero dell'autore, si veda Malafouris 2013.

38. L'esempio è trattato estesamente in Ihde – Malafouris 2019: 207-208, ma è presente con una funzione simile già in Ingold 2013: 33-45.

39. Si vedano, per esempio, De Souza 2017: 11-17; Moore 1993: 56-60.

40. Per un approfondimento del nesso tra queste posizioni e il campo musicale, si veda anche Merlini – Nicoletti 2022.

ragione, Don Ihde sottolinea l'importanza di comprendere gli artefatti musicali attraverso quella che egli chiama 'ermeneutica materiale',[41] che dà centralità alle possibilità e ai vincoli materiali che erano all'opera al momento della loro creazione. Coerentemente con queste osservazioni, la ricerca empirica di Ulla Pohjannoro ha suggerito che la composizione musicale possa essere compresa tenendo conto delle complesse relazioni tra suoni fisici, reazioni corporee ed emotive a tali suoni, gesti e aspettative apprese, associazioni personali e significati culturali cristallizzati.[42]

Questo mi porta all'ultimo punto rimasto in sospeso – e quindi l'ultima E. Se concepiamo la nostra mente come integrata in contesti socioculturali e storici, dobbiamo ammettere che le idee musicali sono sempre radicate in una fitta rete di relazioni umane che co-definiscono il risultato finale e costituiscono il valore sociale della musica,[43] integrando in essa anche elementi extramusicali – poiché il significato della musica va ben oltre il fenomeno puramente sonoro, per non parlare della sua versione scritta. Ciò in ultima analisi spiega perché la musica è qualcosa a cui attribuiamo valore come esseri umani[44] e dà il contributo finale a una concezione della musica come produzione di significato che esprime le sfaccettature adattive, creative, emotive, improvvisative, socioculturali e tecnologiche della mente umana incarnata.[45] In opposizione al 'feticismo del genio', il concetto di 'mondi dell'arte' di Howard Becker evidenzia che l'artista non è che uno dei tanti attori sociali che cooperano alla nascita di quel particolare tipo di artefatto che chiamiamo 'opera d'arte'.[46] Inoltre, come sottolineato da Jean-Jacques Nattiez, potremmo ulteriormente espandere quella rete di influenze tenendo conto dell'aspetto estesico della creazione musicale.[47] Effettivamente, la composizione non avviene nel vuoto, poiché ogni compositore plasma la musica in base alla propria esperienza di ascolto, alle proprie radici culturali e alle proprie idee estetiche. I compositori sono prima di tutto ascoltatori, hanno opinioni sulla musica degli altri e occupano una posizione specifica in un sistema di influenze e di scuole di pensiero – intorno a quello che Nattiez chiama 'focolaio' e che forse Pierre Bourdieu chiamerebbe 'campo di produzione culturale'.[48] In entrambi i casi, con le dovute approssimazioni, si parla di reti di individui che negoziano il valore e le direzioni della produzione (in ambito culturale) di chi ne fa parte,

41. Il concetto è esposto più estesamente in Ihde 2009: 74.

42. Si veda lo studio specifico presentato in Pohjannoro 2022.

43. Si tratta di un concetto centrale per la sociosemiotica, espresso a più riprese, per esempio, in Spaziante 2007.

44. Si veda anche Bown 2021.

45. Questo passaggio ne parafrasa uno analogo presente in van der Schyff – Schiavio – Elliott 2022: 43.

46. Si veda Becker 1982: 50-51.

47. Si veda Nattiez 2007: 24-26.

48. Si veda Bourdieu 1993.

a rimarcare di nuovo la necessità di intendere la mente creativa all'interno di sistemi più ampi che si innervano anche nella realtà sociale.

Conclusione: quali svolte?

Quindi, tornando al nostro piccolo esperimento: quanti degli aspetti sopra citati sono applicabili alla musica generata da IA? Non molti, temo. La dimensione corporea si perde nella mera esecuzione di un algoritmo che, per complesso che possa essere, è destinato ad essere vincolato alla dimensione della manipolazione di simboli, della sintassi contrapposta alla semantica e alla pragmatica – entrambe dimensioni che, come già segnalato nel suo celebre esperimento mentale della "stanza cinese" da John Searle, sembrano essere inevitabilmente assenti dall'orizzonte dell'intelligenza artificiale.[49] Livelli, questi, che sono già intrisi di esperienza corporea, fatta di sensazione, emozione (Damasio), significato (Barthes). Giacché il nucleo dell'operazione creativa, in ottica computazionale, rimane segregato nel cranio – o meglio, nel processore – non c'è un corpo entro cui estendersi, né tantomeno protesi esterne come strumenti che attendono di essere suonati, con le loro *affordance* capaci di guidare enattivamente la creatività. Un brano prodotto dall'IA, infine, si situa per definizione fuori dalla rete che lo integra in un proprio mondo dell'arte, presso un proprio focolaio creativo e culturale – a meno che non sia proprio il suo essere generato dall'IA a venire tematizzato, ma in questo caso il nostro interesse rimane incentrato sul *perché* chiunque abbia premuto il tasto 'genera' abbia voluto farlo, quale sia il senso dell'operazione, quale residuo di umanità rimanga, insomma, nell'opera generata. Il risultato potrà anche essere indiscernibile da una composizione umana – come i brani di pseudo-Bach realizzati da uno dei pionieri della creatività computazionale, David Cope,[50] ma se dovessimo credere, come sembra suggerire quest'ultimo, che il motivo per cui ci interessiamo alla musica sia in fondo unicamente il mero fenomeno acustico, credo che perderemmo per strada una bella fetta di ciò che è l'esperienza musicale.

Con tutto questo non intendo sostenere che le IA non saranno mai in grado di fare musica 'al nostro livello'… anche perché esse fanno *già* musica, e ci riescono in modo più convincente di giorno in giorno. Ma in fondo non è questo il punto. Ha davvero senso proporre un confronto sulla stessa linea, più di quanto non ne abbia uno tra le nostre capacità di costruire un edificio e l'abilità delle api di realizzare un alveare o di un ragno di tessere la sua ragnatela? Come ha sostenuto il compositore e studioso Palle Dahlstedt in un recente saggio, le macchine e gli esseri umani sono semplicemente esseri che differiscono tra loro, quindi non si capisce perché le rispettive attività

49. Si veda Searle 1980.

50. Si veda Cope 2001.

musicali debbano essere equiparabili.[51] Certo, a meno che non si fraintendano le differenze che esistono tra noi e loro, permettendo a pregiudizi di lunga data di perpetuare concezioni antiquate della musica, che distorcono ciò che essa è e ciò che noi siamo, rendendo i nostri prodotti musicali equivalenti a quelli delle macchine e noi stessi pericolosamente simili all'IA. Ed è questo il punto, che ci riporta ai propositi iniziali. Per dissipare tali preconcetti, infatti, è necessario uno sforzo congiunto delle scienze delle scienze umane e sociali, umanistiche e naturali, che risponda all'esigenza di vera interdisciplinarità che rappresenta un'altra delle grandi sfide del nostro tempo. Tale sforzo risulta quanto mai urgente nell'epoca dell'IA, che mette in crisi le certezze che in realtà non sono più tali già da tempo, e richiede una svolta riflessiva per comprendere meglio noi stessi, e di conseguenza l'Altro Assoluto artificiale con cui ci interfacciamo – o forse sarebbe più giusto invertire l'ordine dei due fattori. Sapere come funziona la nostra creatività non ci aiuterà forse quanto vorremmo a sentirci al sicuro dalle minacce (effettive o immaginate) posteci dall'IA, ma potrà magari farci capire meglio noi stessi e farci rivalutare il valore umano che attribuiamo all'arte. Naturalmente, come specificato fin dalle prime battute di questo saggio, l'auspicio è che un simile mutamento di prospettiva possa avere luogo ben oltre i confini della nicchia costituita da musicologi e studiosi in generale, e la speranza è che queste pagine possano fornire un minuscolo contributo in tale direzione.

Come anticipato, non è però questa l'unica svolta riflessiva che è possibile immaginare a partire dalle sfide del presente. Per esempio, rimane fermo il fatto tutt'altro che irrilevante che, plausibilmente, molti compositori perderanno il loro lavoro per via dell'IA. Proprio come, da quando è stata inventata la fotografia, i pittori si trovano meno spesso intenti nella realizzazione di ritratti di famiglia, ai compositori saranno richieste sempre meno di frequente musiche dotate di certe funzioni specifiche, in cui la natura umana di chi sta dietro al brano non ricopre poi grande importanza – e quindi, dopotutto, forse non è neanche così edificante che siano esseri umani a spendersi per essa. Nell'epoca della *producibilità* tecnica dell'opera d'arte, l'aura di benjaminiana memoria[52] andrà forse smarrita nella maggior parte dei casi… acquisendo però un valore ancora superiore quando preservata. Certo, il vero problema pratico rimane la perdita degli introiti collegati a tali lavori, ma allora forse dovremmo prima ancora chiederci se un così profondo inserimento della musica nel mercato capitalistico sia ad oggi ancora sostenibile, e soprattutto se sia l'unica soluzione possibile. Naturalmente, ciò che posso fare a riguardo in questa sede è poco più che lanciare delle provocazioni per il pensiero, ma sembra proprio che ci troviamo davanti a un'altra potenziale svolta riflessiva, che potrebbe essere innescata ancora una volta dalle problematiche contemporanee legate

51. Si rimanda a Dahlstedt 2021.

52. Si veda Benjamin 1936.

alla musica generata dall'IA. L'avvento di quest'ultima, allora, potrebbe finire per non essere più una minaccia di quanto non sia un'occasione per mettere in discussione le idee cristallizzate che abbiamo sulla musica, e che evidentemente necessitano ancora di tanta discussione – a volte anche scomoda e fastidiosa, in quanto capace di mettere in discussione ciò che abbiamo troppo a lungo dato per scontato. Ancora una volta, proprio come con l'avvento della fotografia: certo, le arti visive hanno dovuto reinventarsi, ma ripensando a quel momento non mi pare proprio che tale avvenimento traumatico abbia condotto alla loro tragica fine, quanto piuttosto a un nuovo, eccitante inizio.

Riferimenti bibliografici

Barthes Roland, 1970, *Musica practica*, «L'arc», 40, pp. 15-17; traduzione italiana *Musica practica* in Barthes 2001, pp. 252-256.

— 1972, *Le grain de la voix*, «Musique en Jeu», 9, pp. 57-63; traduzione italiana *La grana della voce*, in Barthes 2001, pp. 257-266.

— 2001, *L'ovvio e l'ottuso: Saggi critici III*, Torino, Einaudi.

Becker Howard S., 1982, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press; traduzione italiana *I mondi dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2012.

Benjamin Walter, 1936, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, «Zeitschrift für Sozialforschung», 1, pp. 40-66; traduzione italiana *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 17-56.

Boden Margaret A., 1990, *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, Londra-New York, Routledge.

Bourdieu Pierre, 1993, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, New York, Columbia University Press.

Bown Oliver, 2021, *Sociocultural and Design Perspectives on AI-Based Music Production: Why Do We Make Music and What Changes if AI Makes It for Us?*, in Reck Miranda 2021, pp. 1-20. https://www.doi.org/10.1007/978-3-030-72116-9_1.

Carney James, 2020, *Thinking avant la lettre: A Review of 4E Cognition*, «Evolutionary Studies in Imaginative Culture», IV/1, pp. 77-90. https://doi.org/10.26613/esic/4.1.172.

Churchland Patricia S., 2013, *Touching a Nerve: The Self as Brain*, New York, Norton; traduzione italiana *L'io come cervello*, Milano, Cortina, 2014.

Clark Andy – Chalmers David, 1998, *The Extended Mind*, «Analysis», LVIII/1, pp. 7-19.

Clarke Eric F., 2005, *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford, Oxford University Press.

Cook Nicholas, 2013, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford, Oxford University Press.

Cope David, 2001, *Virtual Music: Computer Synthesis of Musical Style*, Cambridge, MIT Press.

Cox Arnie, 2016, *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking*, Bloomington, Indiana University Press.

Dahlstedt Palle, 2021, *Musicking with Algorithms: Thoughts on Artificial Intelligence, Creativity, and Agency*, in Reck Miranda 2021, pp. 873-914. https://doi.org/10.1007/978-3-030-72116-9_31.

Damasio Antonio R., 1994, *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, New York, Putnam; traduzione italiana *L'errore di Cartesio: Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi, 1995.

De Souza Jonathan, 2017, *Music at Hand: Instruments, Bodies, and Cognition*, Oxford, Oxford University Press.

Descartes René, 1992 [1637], *Discorso sul metodo*, Milano, Mondadori.

— 1997 [1641], *Meditazioni metafisiche*, Roma-Bari, Laterza.

Dreyfus Hubert L., 1992, *What Computers Still Can't Do: A Critique of Artificial Reason*, Cambridge, MIT Press.

Floridi Luciano, 2022, *Etica dell'intelligenza artificiale: Sviluppi, opportunità, sfide*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

Galimberti Umberto, 1987, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli.

Gallese Vittorio, 2005, *Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience*, «Phenomenology and the Cognitive Sciences», IV/1, pp. 23-48. https://doi.org/10.1007/s11097-005-4737-z.

Gibson James J., 1979, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin Company; traduzione italiana *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, Bologna, Il Mulino, 1999.

Godøy Rolf I. – Haga Egil – Jensenius Alexander R., 2006, *Playing "Air Instruments": Mimicry of Sound-Producing Gestures by Novices and Experts*, in Gibet Sylvie – Courty Nicolas – Kamp Jean-François eds., *Gesture in Human-Computer Interaction and Simulation*, Berlino-Heidelberg, Springer, pp. 256-267. https://doi.org/10.1007/11678816_29.

Goehr Lydia, 1992, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press; traduzione italiana *Il museo immaginario delle opere musicali: Saggio di filosofia della musica*, Milano, Mimesis 2016.

Hatten Robert, 2004, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, Indiana University Press.

Heyes Cecilia – Catmur Caroline, 2022, *What Happened to Mirror Neurons?*, «Perspectives on Psychological Science», XVII/1, pp. 153-168. https://doi.org/10.1177/1745691621990638.

Husserl Edmund, 1931, *Méditations cartésiennes*, Parigi, Colin; traduzione italiana *Meditazioni cartesiane e Lezioni parigine*, Brescia, La Scuola, 2017.

Ihde Don, 1976, *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*, Athens, Ohio University Press; seconda edizione Albany, SUNY Press, 2007.

— 2009, *Postphenomenology and Technoscience: The Peking University Lectures*, Albany, SUNY Press.

Ihde Don – Malafouris Lambros, 2019, *Homo Faber Revisited: Postphenomenology and Material Engagement Theory*, «Philosophy & Technology», xxxii/2, pp. 195-214. https://doi.org/10.1007/s13347-018-0321-7.

Ingold Tim, 2001, *Ecologia della cultura*, Milano, Meltemi.

— 2013, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London-New York, Routledge.

Krueger Joel, 2014, *Affordances and the Musically Extended Mind*, «Frontiers in Psychology», 4, pp. 1-13. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.01003.

Lisciani-Petrini Enrica, 2001, *'Belle catene in cui s'avvolge il dio nella carne sperduto…': la riflessione di Merleau-Ponty sulla musica*, «Rivista Italiana di Musicologia», xxxvi/1, pp. 65-84.

Malafouris Lambros, 2013, *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, Cambridge, mit Press.

Merleau-Ponty Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard; traduzione italiana *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003.

Merlini Mattia – Nicoletti Stefano M., 2020, *Of Flesh and Steel: Computational Creativity in Music and the Body Issue*, «insam: Journal of Contemporary Music, Art and Technology», 4, pp. 24-42. https://doi.org/10.51191/issn.2637-1898.2020.3.4.24.

— 2022, *Specchi di carne e cesellatura musicale: Limiti della creatività computazionale tra corpo e coscienza*, «Odradek: Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories», 8/1, pp. 141-177.

Molnar-Szakacs Istvan – Overy Katie, 2006, *Music and Mirror Neurons: From Motion to "E"motion*, «Social Cognitive and Affective Neuroscience», i/3, pp. 235-241. https://doi.org/10.1093/scan/nsl029.

Moore Allan F., 1993, *Rock: the Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Aldershot, Ashgate; seconda edizione 2001.

Nattiez Jean-Jacques, 2007, *Alcuni concetti fondamentali di storiografia della musica: Periodizzazione, 'spirito del tempo', successione di generazioni*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», xiii/1, pp. 7-36.

Newen Albert – de Bruin Leon – Gallagher Shaun, 2018, *4E Cognition: Historical Roots, Key Concepts, and Central Issues*, in Newen Albert – de Bruin Leon – Gallagher Shaun eds., *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, Oxford, Oxford University Press, pp. 3-15. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198735410.013.1.

Pohjannoro Ulla, 2022, *Embodiment in Composition: 4E Theoretical Considerations and Empirical Evidence from a Case Study*, «Musicæ Scientiæ», xxvi/2, pp. 408-425. https://doi.org/10.1177/1029864920961447.

Reck Miranda Eduardo ed., 2021, *Handbook of Artificial Intelligence for Music*, Cham, Springer International Publishing.

Reybrouck Mark, 2006, *Music Cognition and the Bodily Approach: Musical Instruments as Tools for Musical Semantics*, «Contemporary Music Review», xxv/1-2, pp. 59-68. https://doi.org/10.1080/07494460600647451.

Schiavio Andrea – Menin Damiano – Matyja Jakub, 2014, *Music in the Flesh: Embodied Simulation in Musical Understanding*, «Psychomusicology: Music, Mind, and Brain», xxiv/4, pp. 340-343. https://doi.org/10.1037/pmu0000052.

Scott Derek B., 2008, *Sounds of the Metropolis: The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford, Oxford University Press.

Searle, John R., 1980, *Minds, Brains, and Programs,* «Behavioural and Brain Sciences», iii/3, pp. 417-424.

Siu Rhonda, 2018, *Expression and Silence: Music and Language in Merleau-Ponty's Existential Phenomenology*, «Revista Portuguesa de Filosofia», lxxiv/4, pp. 1093-1116. https://doi.org/10.17990/RPF/2018_74_4_1093.

Spaziante Lucio, 2007, *Sociosemiotica del pop: Identità, testi e pratiche musicali*, Roma, Carocci.

Thompson Evan, 2007, *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*, Cambridge-Londra, Harvard University Press.

Thompson Evan – Cosmelli Diego, 2011, *Brain in a Vat or Body in a World? Brainbound versus Enactive Views of Experience*, «Philosophical Topics», xxxix/1, pp. 163-180. https://doi.org/10.5840/philtopics201139119.

van der Schyff Dylan – Schiavio Andrea – Elliott David J., 2022, *Musical Bodies, Musical Minds: Enactive Cognitive Science and the Meaning of Human Musicality*, Cambridge, mit Press.

Paolo Paradiso

L'incontro con l'Altro tecnologico nella performance musicale con IA

Introduzione

L'impatto delle tecnologie digitali che ricadono sotto la denominazione di 'intelligenza artificiale' sta dimostrando sempre più la sua carica trasformativa, tanto da poter parlare di una vera e propria «nuova rivoluzione tecnologica»[1] in atto. L'IA (e più in particolare l'apprendimento automatico)[2] ha potuto cominciare ad esprimere il suo vero potenziale grazie all'insieme di fattori diversi, tra cui: «una maggiore quantità di dati e una maggiore potenza di calcolo, unite alla crescita esplosiva di internet».[3] Sebbene gli obiettivi originari di questo settore dell'informatica puntassero a riprodurre artificialmente l'intelligenza umana,[4] i traguardi effettivamente raggiunti dimostrano il sorgere di un tipo di intelligenza del tutto innovativa. Per la prima volta, infatti, si verifica uno «slittamento dalla *comprensione* alla *previsione* […]. L'approccio basato sui dati […] del *machine learning* […] può prescindere dalla spiegazione causale dei fenomeni e concentrarsi unicamente sulle correlazioni emergenti dai dati stessi».[5] Il vero punto di svolta con l'IA risulta, quindi, l'aver concretizzato la separazione tra l'*agere* e l'*intelligere*: «Oggi l'AI non è il matrimonio tra ingegneria (artefatti) e biologia (intelligenza almeno animale, se non umana), ma il divorzio dell'agire (*agency*) dalla necessità di essere intelligenti per aver successo. […] l'*AI = agere sine intelligere*».[6]

Questo modo di operare inserisce all'interno del quadro sociale attuale un vero e proprio nuovo agente,[7] il computer, capace di influenzare l'ambiente

---

1. Quintarelli 2020: 7.

2. Con il termine *machine learning*, si intende «una branca dell'IA che comprende una serie di algoritmi e modelli statistici in grado di apprendere da un set di dati. […] Dal set vengono estratte informazioni o effettuate previsioni senza che sia necessario che il programmatore intervenga direttamente durante la fase di addestramento» (Ventura 2023: 132). Si individua, poi, un'ulteriore fondamentale ramificazione nel *deep learning*: «una branca specifica dell'apprendimento automatico […] che comprende una serie di potenti algoritmi in grado di svolgere compiti complessi. [...] [Essi] si basano sulla cosiddetta 'rete neurale artificiale', un modello matematico-informatico ispirato alla rete neurale biologica» (Ivi: 132-133).

3. Mitchell 2022: 31.

4. Ivi: 5-8.

5. Napolitano 2022: 28.

6. Floridi – Cabitza 2021: 150.

7. «L'IA non è uno strumento, è un agente» (Harari 2024: 21). Non a caso è proprio sul concetto di 'agente razionale' che si basa la descrizione del ragionamento dell'IA presente nel manuale curato da Stuart Russell e Peter Norvig (Russell – Norvig 2022: 54-80).

che lo circonda anche attraverso modalità specificatamente artificiali:[8]

> La conoscenza dei fenomeni non è più centrata sulle facoltà conoscitive dell'uomo ma passa per modalità macchiniche di analisi e rappresentazione che spesso non hanno correlazioni con quanto è esperibile dalla sensibilità umana. Allo stesso modo, l'intelligenza macchinica non somiglia più all'intelligenza umana in quanto a principi di funzionamento, piuttosto, essa si limita a 'riprodurne gli effetti', ma con procedimenti radicalmente diversi.[9]

A questo punto, non resta che osservare come quanto detto finora possa prendere forma in ambito musicale.

Musica e creatività artificiale: l'esempio di WaveNet

L'agentività macchinica, così come presentata nell'introduzione, complica il rapporto con l'Altro, in questo caso tecnologico, incentivando un ripensamento in merito al ruolo del computer all'interno del processo creativo.[10]
Rispetto alle tendenze precedenti, il *machine learning* permette una maggiore autonomia operativa da parte del computer, soprattutto tramite l'uso di reti neurali artificiali sovrapposte (ovvero, *deep learning*) e addestrate con apprendimento non-supervisionato. In questo modo, l'apporto umano è relegato alla programmazione della rete, alla calibrazione dei suoi parametri e alla fornitura di dati non etichettati per l'addestramento, a differenza di altri tipi di apprendimento.[11] Sarà poi compito della rete formulare output sotto forma di inferenze probabilistiche e riconoscimento di *pattern*, derivati dai dati di partenza senza target esplicitato.[12]
Un software per la sintesi vocale che si basa su questi principi è WaveNet, sviluppato dall'azienda DeepMind, di proprietà di Google. Originariamente creato come sistema *text-to-speech*,[15] è stato usato in contesti sperimentali

8. «Questo è il segno distintivo dell'IA: la capacità di una macchina di imparare e agire da sola. […] Gli algoritmi di IA […] possono imparare da soli cose che nessun ingegnere umano ha programmato e possono decidere cose che nessun dirigente umano ha previsto. Questa è l'essenza della rivoluzione dell'IA: un numero incalcolabile di nuovi potenti agenti sta per invadere il mondo» (Harari 2024: 273-274).

9. Napolitano 2022: 206-207. Napolitano propone di definire quest'agency non umana con il termine «auto-ottimizzazione macchinica», sottolineando l'apporto specifico del computer nella formulazione degli output (si veda *ibidem*).

10. Un tema che ho già affrontato in Paradiso 2024: 40-47.

11. «Even in cases where the task is feasible, labeling large data sets usually requires scarce and expensive labor. For these reasons, there is intense interest in several learning paradigms that reduce the dependence on labeled data. […] these paradigms include unsupervised learning […]. Unsupervised learning algorithms learn solely from unlabeled inputs *x*, which are often more abundantly available than labeled examples» (Russell – Norvig 2022: 827).

12. «[There are] two things that such an algorithm might try to do. The first is to learn new representations […]. The second is to learn a generative model – typically in the form of a probability distribution from which new samples can be generated» (*ibidem*).

13. Il cui obiettivo consiste nell'«addestrare il computer a trasformare una sequenza di lettere di una data lingua nella corrispondente sequenza di suoni di buona qualità» (Albano Leoni 2022: 99). Per maggiori informazioni si rimanda alla pagina web: https://deepmind.google/discover/blog/wavenet-a-generative-model-for-raw-audio/ (consultato il 14 agosto 2025).

anche per la composizione musicale[14] e proprio in questo ambito risulta più interessante per i nostri discorsi.
Solitamente la composizione assistita con IA si concretizza con output sottoforma di spartiti musicali o audio midi. In entrambi i casi il peso dell'intervento umano è molto alto, per la formazione dei dataset e per tutti gli interventi di perfezionamento funzionale della rete. Basandosi su una rete neurale artificiale convolutiva (abbreviata in inglese con cnn o ConvNet[15]) auto-apprendente programmata con addestramento non supervisionato, WaveNet produce output direttamente in formato audio e senza seguire regole di teoria musicale immesse dai programmatori (come invece accade per altri software di composizione musicale). Con questo sistema, WaveNet è capace di formulare risultati musicali più inconsueti e distanti dalla produzione musicale prettamente umana: «therefore there is no guided expectation for the AI in terms of its musical output. Instead, it seeks unique connections in the input training set content».[16] In un certo senso, allora, si può parlare del sorgere di una 'creatività artificiale', prettamente computazionale che poco ha in comune con le caratteristiche della creatività umana.
Ciò che non va mai dimenticato, quando si discute sulla creatività artistica artificiale, è che l'input di partenza, ciò che effettivamente attiva una macchina a una qualche produzione artistica, è sempre un comando umano. Una macchina non ha la possibilità di scegliere, non può decidere se eseguire o meno un compito che le viene assegnato e per il quale è stata programmata di compiere: «Le macchine non hanno altra finalità oltre quella definita da chi le utilizza».[17] Di fronte a un problema che le si presenta, una macchina farà tutto ciò che è in grado di fare per risolverlo nella maniera più efficace ed efficiente possibile. Diversamente, gli umani possono agire con un margine assai maggiore di libertà e al più essere 'incitati e disposti' a comportarsi in un determinato modo.[18]
I più recenti progressi nell'intelligenza artificiale – e le previsioni relative ai progressi futuri – spingono ai limiti i concetti sopra esposti. La programmazione sempre più complessa ed elaborata degli algoritmi dietro ai software d'IA muniscono questi ultimi di meccanismi decisionali a loro volta più evoluti e rifiniti. Ciononostante, il concetto d'IA autosufficiente non è ancora

14. Sebbene non sia particolarmente efficiente per questo scopo, a differenza di altri progetti di ricerca basati su *deep learning*, come Jukebox di OpenAI, https://openai.com/index/jukebox/ (consultato il 15 settembre 2025).

15. «Le ConvNet sono *la* forza trainante dell'attuale rivoluzione del deep learning nella visione artificiale e in altri campi» (Mitchell 2022: 61).

16. Clancy 2023: 98.

17. Ventura 2023: 196.

18. «Gli esseri umani fanno spesso, o forse sempre, ciò che vengono incitati o disposti a fare, ma ciascuno di noi sa, sulla base dell'introspezione, di avere un'ampia scelta nel farlo» (Chomsky 1998: 118).

praticabile e da alcuni studiosi ed esperti non è nemmeno auspicabile. La totale 'autonomia funzionale', ovvero «la capacità propria di un sistema di eseguire un compito o svolgere una funzione senza richiedere costante intervento o supervisione da parte dell'utente umano»,[19] accende non poche preoccupazioni etiche, soprattutto in luce alla non-neutralità dei sistemi d'IA, continuamente influenzati dai dati forniti dai programmatori che – in maniera più o meno consapevole – rischiano di determinare output moralmente non conformi, se non addirittura razzisti e sessisti.[20]
La maggiore capacità agentiva di progetti quali WaveNet rende complicato legiferare su questi tipi d'IA, specialmente per due motivi. Innanzitutto, i suoi output sono il risultato di un campionamento che va da un minimo di sedicimila a un massimo di «24,000 samples per second of sound».[21] Una caratteristica che rende inapplicabile il principio *de minimis*[22] per la protezione antiplagio, dato che tale granularità di campionamento «is too minuscule to be argued as a claim to copyright infringement […] [because it operates] on a scale far beyond the threshold of human listening perception».[23] Inoltre, la poca trasparenza della rete[24] nella generazione degli output «will remain critical in subsequent legal reflection».[25] Una modalità di approccio consisterebbe nel considerare l'IA come co-autore, quindi, teoricamente, quanto meno passabile per l'applicazione del 'diritto connesso' all'opera, attribuito «a soggetti che non hanno un vero e proprio ruolo di autori ma che contribuiscono in modo determinante alla realizzazione o diffusione delle opere».[26]
Per il momento le leggi proteggono esclusivamente le opere di agenti umani, ma non è detto che in futuro la situazione non possa cambiare, includendo creazioni di agenti non-umani, o 'meccanicopere', esigendo pertanto trasformazioni dei sistemi attuali:

> Se ci sarà una superintelligenza in grado di produrre arte, dovremo coniare una nuova parola per le opere d'arte prodotte dalle macchine. L'opera d'arte è una creazione dell'artista in quanto uomo. Un domani, forse lontano e forse ipotetico, avremo anche delle 'meccanicopere' o come più ci piacerà chiamarle – e dovremo anche rivedere il tema del diritto d'autore perché i robot oggi non hanno personalità giuridica.[27]

19. Quintarelli 2020: 78.

20. Per un approfondimento sui bias dei sistemi d'IA che generano pregiudizi si veda: Quintarelli 2020: 44, 72-100; Ventura 2023: 207-213; Mitchell 2022: 101-104, 196-197; Floridi – Cabitza 2021: 62-64, 74-76; Bodei 2023: 331, 333-334.

21. https://deepmind.google/technologies/wavenet/ (consultato il 15 settembre 2025).

22. Usato per dimostrare «that the part taken and used in a work (an audio sample, for instance) is too insignificant or lacking in importance to be treated as an infringement of the original work's copyright» (Clancy 2023: 97).

23. Ivi: 99.

24. Le reti neurali artificiali multistrato vengono definite come delle *black box*: «possiamo avere una certa cognizione delle informazioni che forniamo all'algoritmo, una certa cognizione delle informazioni che l'algoritmo ci restituisce […] ma solo una cognizione estremamente vaga o nulla del processo tramite cui l'algoritmo ha elaborato l'input e calcolato l'output» (Quintarelli 2020: 97).

25. Clancy 2023: 98.

26. Aliprandi 2023: 28.

Identità artistica estesa e negoziata all'interno della cornice postumana
Se con software quali WaveNet il prodotto musicale viene generato per lo più dall'intervento dell'agente artificiale, diverse sono le circostanze che prevedono una partecipazione attiva sia di agenti umani che tecnologici. In questi casi, uno dei possibili usi delle tecniche di *machine learning* consiste nell'estendere in maniera significativa l'identità artistica del performer umano, attraverso la costruzione di un suo *alter ego* artificiale. Tale obiettivo artistico viene perseguito con la clonazione e riproduzione artificiale di elementi legati all'identità umana, come la voce[28] e l'aspetto fisico.
Un esempio di quanto descritto lo ritroviamo nella composizione sperimentale *ULTRACHUNK* di Jennifer Walshe e Memo Akten, del 2018.[29] Questa performance consiste in un'improvvisazione vocale tra Walshe e la ricostruzione algoritmica di sé (o quanto meno, una sua possibile variante) da parte della rete neurale Granma (*Granular Neural Music & Audio*), programmata da Akten con addestramento non supervisionato, che produce «un simulacro vocale e visivo della performer».[30] *ULTRACHUNK* allinea, mette a contatto e mescola fra loro l'identità umana e l'agentività artificiale, per esplorarne i risvolti artistici, estetici e comunicativi. Le due voci, in tutto ciò, attuano una profonda relazione di ascolto reciproco (in senso letterale per quanto riguarda Walshe e in senso metaforico per quanto riguarda la rete neurale), proponendo di volta in volta reazioni diverse a quanto percepito, attraverso emissioni sonore (di natura biologica o di origine elettronica) che co-partecipano e co-operano alla realizzazione della performance stessa.

> Raccogliendo informazioni dal proprio ambiente, gli agenti coinvolti nella performance (Walshe e la rete) reagiscono ai dati in input per processare in maniera estemporanea degli output contestuali. Questo processo viene messo in atto […] in una costante interazione che prevede una selezione e gerarchizzazione di quanto ricevuto dall'esterno, inferendo le formulazioni musicali immediatamente successive. Si può pertanto affermare che il prefisso 'ultra' connota la performance in quanto interazione che va 'oltre', che va 'al di là' della collaborazione improvvisativa

27. Pedrazzi 2021: 219.

28. Si veda Connor 2000: 3, 6.

29. Di cui è possibile vedere una versione al seguente link: https://www.memo.tv/works/ultrachunk/ (consultato il 14 agosto 2025).

30. Garda 2023: 23. Un simulacro che consiste in un «*profilo* che non esaurisce il soggetto, ma lo approssima quantitativamente» (Napolitano 2022: 405).

esclusivamente umana, integrando in maniera attiva l'agentività macchinica non umana, creando un contatto tra l'organico e l'inorganico.[31]

Questo contatto performativo 'antropo-macchinico' si allinea con numerose considerazioni e riflessioni della corrente filosofica del Postumanesimo: un insieme articolato e complesso di teorie e pratiche che hanno l'obiettivo di analizzare criticamente il quadro storico contemporaneo, in particolare per quanto riguarda l'esponenziale pervasività della mediazione tecnologica nei diversi aspetti della vita di oggi.[32] In *ULTRACHUNK*, infatti, si avverte da più punti di vista come l'identità di Walshe si diffranga all'esterno del suo corpo, ricomponendo parte di sé nell'elemento tecnologico costituito dalla rete neurale. Allo stesso tempo, il computer coopera alla formazione di questa identità estesa, o sé espanso, fornendo il suo contributo di agente non-umano nella realizzazione della performance improvvisativa. Il risultato di questa interazione richiama il principio postumano di soggettività in divenire: «Le soggettività postumane mettono in risalto l'interdipendenza degli umani dai molteplici agenti non-umani […]. La soggettività è […] relazionale e quindi in costante negoziazione con l'alterità molteplice».[33] Prende così forma un insieme che prende distanza dall'opposizione dialettica di 'sé e altro da sé' – «Il soggetto del sapere non è l'Uomo, bensì un più intricato assemblaggio che disfa i confini dentro e fuori di sé e che opera per processi e flussi»[34] – così come dalla visione binaria che contrappone natura e cultura/tecnologia. Tale configurazione collaborativa mette in luce «la nostra struttura ecosofica, vale a dire il semplice fatto che siamo ecologicamente collegati gli uni agli altri nel continuum natura cultura […]. Questo cambiamento […] posiziona gli esseri umani come componenti relazionali di più ampi complessi».[35] In ambito artistico e musicale, questo decentramento dell'umano mette in evidenza come, grazie all'IA «cambia […] anche l'immagine dell'artista, che abdica in un certo senso alla sua unicità e diventa parte di un processo più ampio».[36] Inoltre, lo stesso processo artistico non risulta più essere solamente l'esito

31. Paradiso 2024: 44.

32. Si veda Braidotti 2022: 18. Ho avuto modo di approfondire i punti di contatto di *ULTRACHUNK* con le teorie postumane in *Voice Contamination in Contemporary Music: Towards a Posthuman Interpretation of Music Through AI*, contributo ancora inedito discusso in occasione della conferenza «dimmi (Dictonary for Multidisciplinary Music Integration», organizzata dall'Università di Trento e dal Conservatorio di Musica "F.A. Bonporti" di Trento e Riva del Garda, presso il Conservatorio "Bonporti", il 29 e 30 novembre 2024. Insieme ad altri esempi di musica sperimentale contemporanea, ho presentato l'interpretazione di *ULTRACHUNK* in chiave postumana alla conferenza «UNFRAMING KNOWLEDGE: Artistic Research Beyond Theory and Practice», organizzata da p-arts (Partnership for Artistic Research in Technology and Sustainability), in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Napoli e il mann (Museo Archeologico Nazionale di Napoli), a Napoli (27-29 ottobre 2025). Verrà pubblicato il relativo paper agli atti del convegno, con il titolo: *Experimental Music with AI in a Posthuman Framework*.

33. Braidotti 2022: 51, 53.

34. Ivi: 56-57.

35. Ivi: 58-59, 126.

36. Barale 2020: 9.

dell'intervento umano «bensì degli effetti delle interazioni fra esseri umani e sistemi neurali».[37]

Conclusioni

I due esempi presi in analisi rappresentano alcune modalità di produrre musica con IA. A differenza di altri metodi informatici, l'IA si inserisce nel quadro non in quanto strumento, ma in qualità di agente intelligente e capace. Un agente, tuttavia, privo di coscienza,[38] comprensione,[39] esperienza[40] e intenzionalità,[41] di cui fa a meno per raggiungere i propri obiettivi.

Identificare un ruolo attivo nella produzione del sapere (in questo caso, musicale) da parte di componenti non umane rientra nell'ampio campo di indagine degli studi postumani.[42] La sperimentazione artistica permette un'esplorazione estetica di nuovi livelli di creatività distribuita, in una connessione che aiuta a far emergere soggettività ampliate e processuali, intimamente in contatto con la componente tecnologica. Tali proposte teoriche propongono di intendere la soggettività come un evento che si esprime in assemblaggi complessi che superano opposizioni binarie più tradizionali. Ciò richiede profondi e costanti sforzi di negoziazioni identitarie[43] che puntano a un'estensione e ibridazione di umano e tecnologia,[44] interconnessi e interdipendenti

37. Panciroli – Rivoltella 2023: 174.

38. In questo discorso la coscienza non va sovrapposta all'intelligenza. Inoltre, va tenuto conto che «il fatto che i computer sviluppino o meno la coscienza non ha importanza per la questione in oggetto. Al fine di perseguire un obiettivo […] e prendere decisioni che aiutino a raggiungerlo, la coscienza non è necessaria. Basta l'intelligenza» (Harari 2024: 276).

39. «Gli esseri umani *capiscono* in un modo profondo ed essenziale le situazioni che incontrano, una comprensione che invece nessun sistema di IA possiede ancora» (Mitchell 2022: 237). Un'altra facoltà che risulta superflua per i fini dell'IA: «I sistemi di IA privi di una comprensione di tipo umano trovano oggi un ampio impiego nel mondo reale» (ivi: 248).

40. «Con le tecnologie algoritmiche ci troviamo di fronte all'inedita possibilità di una conoscenza che non derivi dall'esperienza, di un significato che preceda piuttosto che seguire la presa sul reale. […] Il momento del senso non è più prerogativa dell'esperienza interiore ma viene anch'esso esteriorizzato» (Napolitano 2022: 420).

41. «Il termine 'capacità' diviene qui una connotazione tecnica, slegata da qualunque principio di intenzionalità radicata nella coscienza del soggetto, ma piuttosto intesa nel senso della teoria dell'informazione: quantità di dati che un sistema (umano o non umano) è in grado di trasmettere» (ivi: 417-418).

42. Si veda Braidotti 2022: 88, 92-93.

43. A tal proposito, risulta significativa la testimonianza della stessa Walshe: «Improvising with *ULTRACHUNK* was like improvising with someone in an altered state of consciousness, if that person was also me, high on a drug I've never taken. My job was to trust that *ULTRACHUNK* was going to contribute very strongly, if chaotically, at times. I should perform as normal, while also managing the things that people who are high tend to neglect, like long-term structure, and thanking the sound engineer […]. *ULTRACHUNK* – AI – is a form of companion species» (Walshe 2023). Walshe riprende il termine 'companion species' da Donna Haraway, ponendo particolare enfasi sulla necessità di intraprendere un lavoro di interpretazione del 'punto di vista' delle specie non-umane, per avviare con loro una collaborazione vera, profonda e proficua. I riferimenti postantropocentrici e postumani sono chiari. Si veda Haraway 2003.

44. L'ibridazione che si verifica «modifica il piano investigativo e operativo dell'essere umano. […] Se prendiamo in considerazione l'effetto di una tecnologia sull'ontopoiesi umana, ci rendiamo conto che a modificarsi è il piano epistemico, operativo e persino etico a seguito degli slittamenti ontologici che si sono venuti a verificare. Una tecnologia non può perciò essere considerata un semplice estensore o potenziatore di qualità umane che restano inalterate. Perché la *techne* opera come un virus, […] entra nel soma come in una cellula e

nella realizzazione della performance musicale: «Non si tratta perciò di un dialogo soggetto-oggetto, ovvero di una dimensione puramente strumentale della protesi tecnologica, ma di vera e propria integrazione, di 'antropoiesi tecnomediata' […], in cui l'umano e la tecnologia si definiscono insieme».[45] *ULTRACHUNK*, esprimendosi nella propria dimensione performativa e improvvisativa, rappresenta un modo per «sperimentare ciò che siamo capaci di diventare»,[46] in senso postumano. Inoltre, consegna una possibile risposta alla domanda: 'come è possibile continuare a fare musica nell'epoca dell'Intelligenza Artificiale?' e per estensione alla questione centrale per il postumanesimo, ovvero: «continuare a chiedersi chi è questo 'noi' la cui umanità riteniamo oggi messa in discussione […]. Cosa potremmo diventare 'noi' come specie e insieme di culture materiali tecnologicamente interconnesse?».[47] Infine, *ULTRACHUNK* esplora in maniera creativa il mescolarsi di ottimismo e disperazione caratterizzanti la condizione contemporanea, in bilico tra tensioni e forze contrastanti,[48] espresso da Walshe con il termine «dark euphoria»:[49]

> I am not a computer scientist. I'm a composer who is living in the 21st century and trying to think it through. I'm both sublimely excited and blackly horrified about what is coming. I'm trying to give you a sense of how I view the world, and where I think things are going, because that psychological space is where my art comes from. It's a magical space, that is by turns speculative, uncanny, and hidden, but most of all deeply embedded in the here and now of the world.[50]

Ecco che le risposte alle questioni postumane trovano una forma specifica grazie a questo tipo di sperimentazione musicale che coinvolge l'IA. Attraverso queste modalità di ricerca artistica, infatti, la teoria diventa udibile: idee quali l'estensione e la negoziazione identitaria possono essere percepite come suono (o audiovideo, nel caso specifico di *ULTRACHUNK*). A venir presa in considerazione è la rielaborazione computazionale di musica: nonostante originariamente l'IA fosse pensata come un tentativo di simulare e riprodurre l'intelligenza umana, nell'atto pratico ci si è accorti che a prendere spazio è un'agentività che di umano ha ben poco. Pur avvalendosi di materiale musicale di origine umana, l'IA rimaneggia attraverso i propri linguaggi computazionali quanto ricevuto, restituendo risultati che spingono oltre i confini

lo riorganizza su un diverso piano ontologico» (Baioni – Cuadrado Payeras – Macelloni 2021: 214).

45. Napolitano 2022: 411.

46. Braidotti 2022: 75.

47. Ivi: 98.

48. Si veda ivi: 20.

49. Brailey 2019.

50. *Ibidem*.

della creatività musicale. WaveNet e Granma sono modi attraverso cui fornire il computer di una voce propria, in grado di relazionarsi con quelle umane e co-costruire assemblaggi performativi interconnessi che si co-determinano a vicenda: l'uno contribuisce in divenire a definire l'altro. In *ULTRACHUNK* questo processo risulta più esplicito: la performance vocale improvvisativa prende vita dalla relazione tra le vocalizzazioni di Walshe e gli output della rete neurale; qui, la tecnologia non punta a imitare l'umano, ma piuttosto agisce in qualità di attore sociale che contribuisce a determinarlo. In questo modo, l'IA sottolinea un decentramento di concetti quali razionalità e intenzionalità nella costituzione della soggettività umana e della performance musicale, un decentramento che è espressione della condizione postumanista. Il futuro della musica potrebbe allora non riguardare tanto la sostituzione della creatività umana (come spesso viene sostenuto in riferimento all'IA),[51] ma piuttosto la sua espansione: ridistribuendo la creatività tra reti interconnesse di agenti umani e non umani e, così facendo, ridefinendo il significato di creare, ascoltare e, forse, persino essere.

51. Si rimanda a Mitchell 2022: xiv-xv; Bodei 2023: 351-352; Braguinski 2022: 23; Harari 2018: 393, 397-398.

Riferimenti bibliografici

Albano Leoni Federico, 2022, *Voce. Il corpo del linguaggio*, Roma, Carocci.

Aliprandi Simone, 2023, *L'autore artificiale. Creatività e proprietà intellettuale nell'era dell'AI*, Milano, Ledizioni.

Baioni Elisa – Cuadrado Payeras Lidia María – Macelloni Manuela eds., 2021, *Abbecedario del postumanismo*, Milano-Udine, Mimesis.

Barale Alice ed., 2020, *Arte e intelligenza artificiale. Be My GAN*, Milano, Jaca Book.

Bodei Remo, 2023, *Dominio e sottomissione. Schiavi, animali, macchine, Intelligenza Artificiale*, Bologna, Il Mulino.

Braguinski Nikita, 2022, *Mathematical Music. From Antiquity to Music AI*, Abingdon - New York, Routledge.

Braidotti Rosi, 2022, *Il postumano*, vol. ii (*Saperi e soggettività*), Roma, DeriveApprodi.

Chomsky Noam, 1998, *Linguaggio e problemi della conoscenza*, Bologna, Il Mulino.

Clancy Martin ed., 2023, *Artificial Intelligence and Music Ecosystem*, Abingdon - New York, Routledge.

Connor Steven, 2000, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford - New York, Oxford University Press.

Floridi Luciano – Cabitza Federico, 2021, *Intelligenza artificiale. L'uso delle nuove macchine*, Firenze-Milano, Bompiani.

Garda Michela ed., 2023, *La mediazione tecnologica della voce*, Roma, NeoClassica.

Harari Yuval Noah, 2018, *Homo Deus. Breve storia del futuro,* Firenze-Milano, Bompiani.

— 2024, *Nexus. Breve storia delle reti di informazione dall'età della pietra all'IA*, Firenze-Milano, Bompiani.

Haraway Donna, 2003, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press.

Mitchell Melanie, 2022, *L'intelligenza artificiale. Una guida per esseri umani pensanti*, Torino, Einaudi.

Napolitano Domenico, 2022, *La voce artificiale. Un'indagine media-archeologica sul computer parlante*, Napoli, Editoriale Scientifica.

Panciroli Chiara – Rivoltella Pier Cesare, 2023, *Pedagogia algoritmica. Per una riflessione educativa sull'Intelligenza Artificiale*, Brescia, Scholé.

Paradiso Paolo, 2024, *La sperimentazione vocale nell'epoca dell'Intelligenza Artificiale*, in Mauro Davide Andrea – Spagnol Simone – Valle Andrea (eds.), *Memorie proiettive/Projecting Memories, Atti del xxiv Colloquio di Informatica Musicale/ Proceedings of the xxiv Colloquium on Music Informatics*, Venezia, dadi – Dipartimento Arti e Design Industriale, Università iuav di Venezia, pp. 40-47.

Pedrazzi Rebecca, 2021, *Futuri possibili, scenari d'arte e intelligenza artificiale*, Milano, Jaca Book.

Quintarelli Stefano ed., 2020, *Intelligenza Artificiale. Cos'è davvero, come funziona, che effetti avrà*, Torino, Bollati Boringhieri.

Russell Stuart – Norvig Peter, 2022, *Artificial Intelligence. A Modern Approach. Fourth Edition*, Harlow, Pearson.

Ventura Andrea ed., 2023, *Pensiero umano e intelligenza artificiale. Rischi, opportunità e trasformazioni sociali*, Roma, L'Asino d'oro.

Sitografia

Brailey Michael, 2019, *Jennifer Walshe*, FEATURE007: Jennifer Walshe | VIRTUALLYREALITY (consultato il 15 settembre 2025).

Google DeepMind, 2016, *WaveNet: A generative model for raw audio*, https://deepmind.google/discover/blog/wavenet-a-generative-model-for-raw-audio/ (consultato il 14 agosto 2025).

Google DeepMind, 2016, *WaveNet* https://deepmind.google/technologies/wavenet/ (consultato il 15 settembre 2025).

MemoTV, 2018, *ULTRACHUNK*, https://www.memo.tv/works/ultrachunk/ (consultato il 14 agosto 2025).

OpenAI, 2020, *Jukebox*, https://openai.com/index/jukebox/ (consultato il 15 settembre 2025).

Walshe Jennifer, 2018, *Ghosts of the Hidden Layer. Talk Given at the Darmstädter Ferienkurse, 25.7.18*, «Milker Corporation», https://milker.org/ghosts-of-the-hidden-layer (consultato il 14 agosto 2025).

— 2023, *Unsound Dispatch: 13 Ways of Looking at AI, Art & Music*, «UNSOUND», https://unsoundfestival.substack.com/p/unsound-dispatch-13-ways-of-looking (consultato il 14 agosto 2025).

Fabrizio Nastari

Spunti per un'autoetnografia sul processo creativo: tra *borrowing actions*, ironia e pensiero di Deleuze e Guattari

Introduzione

Questo contributo mira ad offrire una descrizione di alcuni strumenti concettuali utili per analizzare e autoanalizzare il processo creativo di un odierno compositore, adottando un approccio autoetnografico nel contesto della ricerca artistica. In particolare, descriverò la mia composizione *Variazioni di un soggetto al di sopra di ogni sospetto* per pianoforte solo, scritta nell'estate del 2025 in collaborazione con il pianista Francesco Campora. Nel processo compositivo di questo pezzo sono confluiti tre elementi teorici principali che discuterò a breve: l'esplorazione personale del concetto di 'ironia',[1] la pratica compositiva delle cosiddette *borrowing actions*,[2] i concetti di 'deterritorializzazione' e *assemblage* proposti da Gilles Deleuze e Félix Guattari. Riferendomi a questi elementi, mi è stato possibile descrivere sia il risultato finale che il percorso creativo che ha portato alla composizione del mio brano, consentendomi di rendere visibili alcuni aspetti impliciti del mio processo artistico: le modalità di selezione del materiale compositivo, le motivazioni sottese alla scelta di una determinata strategia compositiva e gli obiettivi artistici che ne hanno guidato l'elaborazione.

In una classe di composizione, solitamente, l'insegnante prima o poi chiede all'allievo quale sia il suo obiettivo, perché abbia scelto quel determinato materiale musicale, quale sia il suo ruolo e come conseguentemente intenda elaborarlo. Questo contributo vuole provare a fornire qualche strumento per tentare di rispondere a queste domande.

Approccio autoetnografico

Per questa ricerca ho adottato un approccio autoetnografico,[3] in quanto in

1. In questo contesto, come si vedrà più avanti, ho accolto il concetto di ironia secondo l'approccio deleuziano: «irony is the art of problems and questions. Irony consists in treating things and beings as so many responses to hidden questions, so many cases for problems yet to be resolved» Deleuze 1994: 63.

2. Si veda Burkholder 1994; Metzer 2003. Il termine *borrowing actions* include azioni come citare, alludere, assimilare, parafrasare, rubare, incorporare. La terminologia inglese in questo contesto sembra più chiara ed efficace avendo già una sua definita connotazione nel campo musicologico. Nel caso di questo studio, inoltre, il materiale esistente è scelto all'interno di tradizioni e convenzioni della comunità musicale accademica occidentale.

3. L'obiettivo era di valutare l'eventuale presenza di una coerenza interna al processo compositivo. L'approccio autoetnografico adottato in questa ricerca ha guidato l'auto-riflessione attraverso cui ho raccolto e documentato ricordi, influenze culturali e riferimenti personali in forma di appunti. Così facendo, ho potuto rendere espliciti elementi della mia identità culturale che, pur essendo già presenti in alcune

questo contesto ha fornito l'opportunità di includere gli 'altri' come co-partecipanti e co-informatori della ricerca stessa. Come osserva Heewon Chang, «given that culture is a web of self and others, autoethnography is not a study simply of self alone».[4] L'approccio autoetnografico crea dunque una relazione dinamica tra autore e altri, dando l'occasione di confrontarsi con esperienze simili di altri compositori. Nel libro di Chang vengono suggeriti alcuni esercizi preparatori per una ricerca di tipo autoetnografico che, nel mio caso, mi hanno portato a definire le influenze culturali e le convenzioni che modellano le mie composizioni.[5] Ad esempio gli esercizi chiamati *inventory activity*, che prevedono l'individuazione di proverbi, rituali, mentori, artefatti e altri elementi che fanno parte o hanno fatto parte della vita del soggetto. Nel mio caso, essi hanno rivelato una forte connessione con la città di Roma, la tradizione musicale e culturale romana,[6] l'educazione cattolica.

La documentazione sistematica dei ricordi, inoltre, mi ha permesso di identificare materiali specifici poi impiegati nella composizione. La selezione del materiale musicale è spesso influenzata dalla presenza o rapporto con persone o eventi specifici: talvolta le scelte compositive nascono come risposta a una persona o a un evento specifico. Più nel dettaglio, questo ha significato capire che il materiale esistente che selezionavo istintivamente aveva un significato personale ed era fortemente influenzato da individui, luoghi e situazioni; questa consapevolezza mi ha permesso di poter decidere quali strategie e tecniche compositive utilizzare per il mio obiettivo estetico/artistico.

In seguito a questo lavoro di raccolta dati e auto-riflessione ho elaborato un diagramma generale da utilizzare durante il processo compositivo (Figura 1), che riassume schematicamente gli elementi cruciali della singola composizione (Figura 2).[7] Il diagramma è concepito come uno strumento flessibile, soggetto a modifiche nel corso della composizione: ogni sua componente (ogni riquadro) è in relazione con le altre, il che consente di tenere traccia dei vari elementi musicali ed extramusicali coinvolti. Il diagramma si è rivelato utile anche in un senso più pratico: il processo compositivo è spesso interrotto da impegni lavorativi o da eventi della vita quotidiana, e riprendere

precedenti composizioni, non erano stati fino ad allora deliberatamente incorporati. In questo modo, ho potuto orientare più consapevolmente la selezione dei materiali musicali e le strategie compositive.

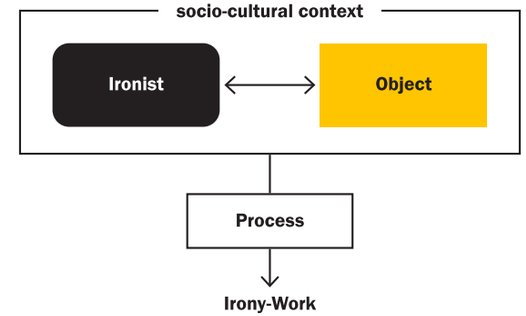
4. Chang 2008: 65.

5. Chang 2008.

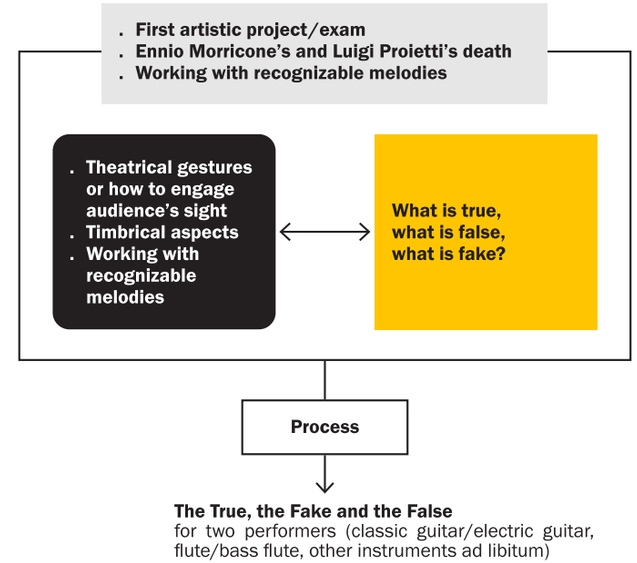
6. Mi riferisco ad un'affinità che ho riscontrato con un certo modo di raccontare la convivenza, ad esempio, fra sacro e profano esemplificato nel brano per ukulele solo *Dies Rainbow*. Inoltre, alcune composizioni attingono direttamente alla tradizione culturale e artistica romana: lo stornello romano è citato in *La Sinfonia delle Cose* (2023); componimenti poetici di Trilussa e di Luigi Proietti hanno ispirato rispettivamente *N'ombra che se crea* (2019) e *The True, the Fake and the False* (2020-2021); quest'ultima rielabora lo stornello romano e rende inoltre omaggio a Luigi Magni e Armando Trovajoli, figure emblematiche della cultura romana del Novecento, così come *Ricordo Rumore* (2024) utilizza elementi dal tema de *il Buono, il Brutto e il Cattivo* di Ennio Morricone.

7. È opportuno precisare che con 'approccio autoetnografico' non si intende l'applicazione di una metodologia sistematica, ma piuttosto l'utilizzo selettivo di alcuni suoi strumenti, adattati alle specifiche esigenze di questa ricerca artistica.

il lavoro artistico dopo tali interruzioni può risultare talvolta problematico. Il diagramma permette non solo di ricordare il punto in cui ci si era fermati, ma anche di registrare in che modo queste interruzioni abbiano eventualmente influenzato il processo creativo.[8]



1.
Diagramma guida del processo compositivo.



2.
Diagramma conclusivo del processo compositivo da me adottato per la composizione di *The True, the Fake and the False* (2020).

8. Per una descrizione estesa dell'elaborazione di tale diagramma e del suo utilizzo si veda Nastari 2025.

Quadro teorico

A. *Borrowing actions*

Già durante il corso di studi in composizione al Conservatorio Statale "Ottorino Respighi" di Latina,[9] avevo notato una comune tendenza delle mie composizioni a fare uso di materiali musicali già esistenti, e ad attribuire un carattere generalmente ironico a quel materiale. In quella fase il concetto di ironia assumeva per me un significato ancora generico, influenzato anche dall'apprezzamento personale verso compositori quali Dmitrij Šostakovič,[10] Béla Bartók[11] e György Ligeti,[12] figure frequentemente accostate, in ambito critico, alla categoria dell'ironia. Capire più precisamente in che modo questi compositori influenzavano la mia pratica ha da sempre stimolato la mia curiosità. Riguardo all'uso di materiali preesistenti, Richard Taruskin ha osservato come molti compositori abbiano spesso modellato i loro lavori su opere precedenti, provocando di conseguenza un confronto con le stesse;[13] questo confronto, nonché studio, avviene abitualmente nell'educazione musicale occidentale. Nel mio percorso di studi, soprattutto in Italia, gli stili di epoche passate sono stati al centro del mio percorso didattico in composizione. Ritenevo, e ritengo tutt'ora, che per un compositore sia fondamentale comprendere il proprio ruolo rispetto alle tradizioni, ai modelli e alle convenzioni che assorbe e perpetua. Nel contesto della ricerca artistico-musicale, in Estonia, ho avuto modo di dare maggiore struttura a queste questioni e di elaborare un approccio personale al processo compositivo.

Il campo di ricerca delle cosiddette *borrowing actions* fornisce una serie di considerazioni utili a dare maggior chiarezza a questo tipo di prospettiva. Secondo Peter Burkholder, l'utilizzo di materiale esistente può essere considerato «an act that conveys meaning»,[14] dunque un'azione personale e

9. Nello specifico: corso di previgente ordinamento di Composizione Sperimentale e corso di laurea triennale in Direzione di Coro e Composizione Corale.

10. Sheinberg 2000.

11. Brown 2007.

12. Bauer 2011.

13. Taruskin 2005: 744. Il musicologo russo riporta e commenta una lettera di Brahms ad un amico riguardo la sua prima sinfonia: «My symphony is long and in C minor. In C minor. To anyone conversant with the symphonic tradition into which Brahms was trying, against the odds, to break, the words were enough to make the blood run cold. It meant he was taking on the model of models: Beethoven's Fifth. Vying with that masterpiece meant incurring a host of obligations far beyond achieving a tight motivic construction. There was also the obligation to reenact (yet without merely repeating) Beethoven's archetypal trajectory, embodied in the rhetoric of "Struggle and Victory.' As with the aborted symphony Brahms had attempted more than twenty years earlier, the First Symphony includes allusions to earlier music. There are references to Schumann's Manfred, Wagner's Tristan und Isolde, and, most obviously, to Beethoven's Fifth and Ninth Symphonies. Such a high level of allusion was a regular fixture in Brahms. Despite the lack of public programmatic content, his music was often anything but abstract in conception; the subtle allusions were typically ones intended for insiders to hear, not meant for the general listener. His music was as laden with symbolism as Beethoven's Ninth itself, probably even more so, but unlike the works of the New Germans it contained no built-in decoder key, no public aids to interpretation, and hence no single certifiable message».

14. Burkholder 2001c: 1.

contestuale. Questa considerazione alimenta alcune domande riguardo la scelta, l'utilizzo, l'eventuale elaborazione, la contestualizzazione del materiale musicale esistente e le ragioni e gli obiettivi dietro tali decisioni. Riformulate secondo gli interessi personali di ogni singolo autore, è possibile provare ad elaborare delle metodologie e degli approcci che possano aiutare a trovare risposte. Burkholder ha messo per primo in discussione la nozione di 'citazione' intesa come unica spiegazione del *borrowing* musicale. Nel *New Grove Dictionary*, egli precisa che quest'ultima «is distinct from other forms of borrowing in that the borrowed material is presented exactly or nearly so, unlike an Allusion or Paraphrase».[15] Riguardo all'allusione, lo stesso autore la descrive come un riferimento di una composizione ad un'altra o un altro stile. In questo caso, il materiale «is not quoted directly, but a reference is made through some other similarity between the two works, such as gesture, melodic or rhythmic contour, timbre, texture or form».[16] Come sostiene David Metzer,[17] quando un musicista prende in prestito un materiale da un brano esistente, non sta solo prendendo 'quel' materiale musicale, ma anche le possibili associazioni culturali ad essa collegate. Metzer riporta anche un esempio esplicativo su come sia possibile una connessione tra passato e presente come forme di derisione dell'autorità. Con linguaggi e in contesti molto diversi, *Eight Songs for a Mad King* del 1969 di Peter Maxwell-Davies (1934-2016) e *Fables of Faubus* del 1964 di Charles Mingus (1922-1979), utilizzano la citazione per raggiungere tale scopo.[18] Un altro esempio, stavolta nel contesto della musica colta del '900, mostra invece come l'uso dell'atonalità possa avere funzioni differenti. Se infatti l'atonalità serviva per descrivere la follia nell'*Erwartung* di Schönberg del 1909,[19] sessant'anni dopo le dissonanze di *Eight Songs for a Mad King* di Maxwell Davies appaiono come il linguaggio usuale e comune di esprimersi del protagonista, poiché «only the mad obsessively return to memories of operas and poems written centuries ago, fragments of which cram their thoughts and speech».[20]

Per quanto mi riguarda, ho osservato che nelle mie composizioni tendo a riferirmi a linguaggi e stilemi associati alla cultura musicale occidentale che mi permettono di stabilire una connessione con il pubblico: il canto monodico cristiano ('gregoriano'), la tradizione polifonica e corale, musica folklorica, pop, repertorio bandistico e orchestrale di diverse epoche. Non vi è nessuna intenzione di controllare l'interpretazione del pubblico, ammesso che ciò sia possibile, il significato della composizione o dei materiali utilizzati, ma

15. *Ibidem.*

16. *Ibidem.*

17. Metzer 2003.

18. Metzer 2003: 1-3.

19. Ivi: 76.

20. Ivi: 75.

solamente di catturare l'attenzione dell'ascoltatore. L'intento che mi pongo è di sollecitare o incuriosire il pubblico che, qualora riconoscesse la presenza di elementi della cultura occidentale in un contesto inusuale o inatteso, potrebbe riflettere su tale occorrenza. Questo aspetto apparirà più chiaro attraverso la descrizione del caso studio che discuterò a breve, ma prima di farlo è necessario introdurre un secondo concetto, quello di 'ironia', altrettanto utile a chiarire altri aspetti del mio percorso creativo.

B. Il concetto di ironia

Il significato comune attribuito al concetto di ironia è quello di 'dissimulazione'; nella retorica, esso può essere paragonato all'antifrasi, ovvero all'esprimere il contrario rispetto a ciò che si vuole realmente affermare.[21] Come ricorda Luigi Pirandello, vi è anche la possibilità di intercambiare il termine 'ironia' con quello di 'umorismo', poiché entrambi i termini sono dipendenti da cultura, periodo storico e contesto sociale.[22] Per Pirandello, inoltre, l'ironia è radicata in un approccio tragico, non comico, al mondo. Permette di esaminare le sfumature della realtà, mai facile o definita, e mette in luce aspetti talvolta nascosti: «un artista ordinario si prende cura del corpo: un umorista guarda il corpo e la sua ombra».[23] Personalmente, riscontro una vicinanza con gli aspetti del pensiero pirandelliano appena richiamati: per me, l'ironia si qualifica come dispositivo retorico che modella il mio processo compositivo, in quanto suggerisce la scelta dei materiali musicali e contribuisce a definire gli obiettivi artistici.

Nel campo della composizione, inoltre, rintraccio un'affinità ricorrente con alcune proposte filosofiche di Gilles Deleuze. In *Difference and Repetition*, egli afferma che la ripetizione di un oggetto non può essere una replica esatta, poiché il contesto, le motivazioni e gli scopi sono diversi:

> The repetition of a work of art is like a singularity without concept.[24] Art does not imitate, above all because it repeats; it repeats all the repetitions, by virtue of an internal power (an imitation is a copy, but art is simulation, it reverses copies into simulacra). Even the most mechanical, the most banal, the most habitual and the most stereotyped repetition finds a place in works of art, it is always displaced in relation to other repetitions, and it is subject to the condition that a difference may be extracted from it for these other repetitions.[25]

Questa considerazione è strettamente legata al concetto di ironia. Infatti, dopo aver mostrato che la ripetizione provoca una rottura delle leggi morali

21. Voce *Ironia* in Enciclopedia Treccani (consultata il 20 febbraio 2026).

22. Pirandello 1908.

23. Ivi: 157.

24. Deleuze 1994: 1.

25. Ivi: 293.

e naturali, Deleuze descrive due modi per attuare tale rottura, l'ironia per l'appunto e l'umorismo: «repetition belongs to humour and irony; it is by nature transgression or exception, always revealing a singularity opposed to the particulars subsumed under laws, a universal opposed to the generalities which give rise to laws».[26] Alla luce delle osservazioni di Pirandello e Deleuze, ho potuto chiarire a me stesso che queste concezioni dell'ironia mi forniscono motivazione, scopo, strumenti musicali e materiali, e vengono a costituire la lente attraverso cui interpreto il mondo.

C. Deleuze e Guattari sull'attività compositiva: deterritorializzazione e *assemblage*

Vi sono ancora due concetti che credo sia utile richiamare prima di passare all'analisi del caso studio: essi provengono dalla riflessione congiunta di Deleuze e Guattari. Il loro contributo ha infatti influenzato molti ricercatori artistici aiutandoli a strutturare e verbalizzare le loro personali ricerche.[27] Il concetto di *assemblage* permette di descrivere la composizione come insieme dinamico di componenti eterogenee (sonore, culturali, contestuali, performative) in continua relazione reciproca. Paulo De Assis, applicando questo concetto alla composizione musicale, propone «a redefinition of musical works, […] critically conceived as a fluid multiplicity, and not as a solid monument» e di osservare una composizione come «complex conglomerates of things and intensities, containing innumerable and potentially never-ending additional components, which are continuously rearranged and reassembled in their specific modes of appearance throughout history».[28] Il concetto di *assemblage* ha influenzato il mio modo di vedere il processo compositivo: consapevole che una composizione è l'insieme di infinite componenti in dialogo fra loro, anche l'intero processo va osservato in tal senso. Chiedendomi quali componenti facessero parte della nuova composizione che mi accingevo a creare, ho iniziato a elaborare le idee musicali solo dopo aver considerato le componenti che non avessero un legame diretto con la mia persona. Ad esempio il pubblico o le necessità del committente, come vedremo più avanti nella descrizione del caso studio.

Ho infine rintracciato un ultimo punto di incontro fra la filosofia deleuziana e il processo compositivo oggetto di questo studio nel concetto di 'deterritorializzazione', che si lega a quello di *borrowing actions* presentato in precedenza. 'Deterritorializzare' significa qui rimuovere un elemento musicale dalla sua posizione originale, dal suo *assemblage*, creando un disturbo che trasforma le relazioni fra l'elemento stesso e l'*assemblage* d'origine. Come osserva DeLanda:

26. Ivi: 5.

27. Bracci 2024; De Assis 2018.

28. De Assis 2018: 25.

> […] a component part of an assemblage may be detached from it and plugged into a different assemblage in which its interactions are different. In other words, the exteriority of relations implies a certain autonomy for the terms they relate, or as Deleuze puts it, it implies that 'a relation may change without the terms changing.'[29]

È stato quindi fondamentale aggiungere una fase al mio processo creativo: nel selezionare un elemento compositivo soggetto ad una *borrowing action*, devo prima di tutto comprendere la mia relazione con quell'elemento, per poi determinare quale nuova interpretazione intendo fornirgli attraverso la mia composizione, considerando anche il significato e le relazioni che quell'elemento aveva nel suo stato o contesto originale.

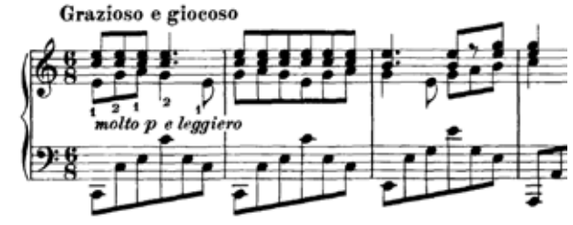
Un caso di studio: le *Variazioni di un soggetto al di sopra di ogni sospetto*

L'esempio descritto di seguito si offre come terreno concreto per osservare come gli assunti fin qui richiamati abbiano esercitato un'influenza sul processo compositivo delle mie *Variazioni di un soggetto al di sopra di ogni sospetto*.
Ad inizio 2025, dopo vari incontri con il pianista Francesco Campora, è emersa l'opportunità di collaborare per dare vita a un nuovo progetto che sfruttasse Twitch, una piattaforma online.[30] Questa piattaforma offre la possibilità di interagire mediante i cosiddetti *sound alerts*, tracce audio predefinite dal proprietario del canale che comunica agli utenti le modalità di attivazione. Il progetto, dal punto di vista di Campora, prevede un'analisi dell'interazione con il pubblico durante lo studio e dell'esecuzione della nuova composizione, che diventano, in questo modo, processi interattivi tra il performer e gli utenti della piattaforma.
La composizione *Variazioni di un soggetto al di sopra di ogni sospetto* per pianoforte solo presenta sei variazioni su un tema originale costruito a partire dal motivo iniziale del terzo *Intermezzo* op. 119 di Johannes Brahms (Figura 3); la derivazione del tema delle *Variazioni* da quello dell'*Intermezzo* non viene tuttavia esplicitato nella nota introduttiva alla partitura. Ho scelto di ispirarmi al tema di Brahms in quanto quest'ultimo possiede due caratteristiche fondamentali: la prima è il legame personale con il brano del compositore tedesco, verso il quale nutro una forte ammirazione sia per il tema che per la sua elaborazione al punto che, diversi anni fa, decisi di impararlo pur non essendo pianista, affrontando con fatica le difficoltà tecniche che comportava. Il secondo motivo è di natura pratica: si tratta di un brano non particolarmente celebre, nonostante sia stato inciso da moltissimi grandi pianisti e firmato da un compositore di primissimo piano nella storia della musica. La semplicità

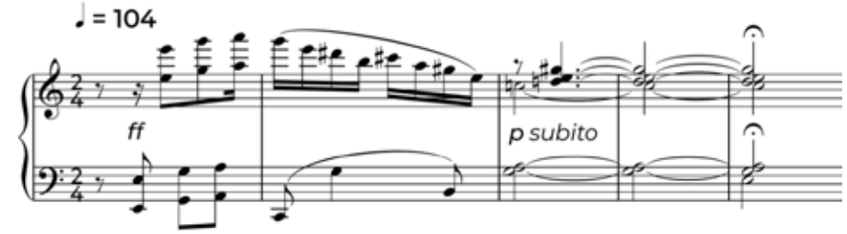
29. DeLanda 2006: 11

30. Sebbene non rientri negli scopi di questo saggio descrivere nel dettaglio la ricerca di Campora, è importante riportare che il suo interesse è diretto ad indagare le interazioni fra spettatori e performer attraverso l'uso della musica contemporanea e dell'improvvisazione sulla piattaforma Twitch al fine di indagare questa tipologia di modalità performative. Canale Twitch di Francesco Campora: pinco_pallino42.

del tema elaborato per le *Variazioni* (Figura 4) fa sì che la sua derivazione risulti pressoché impossibile. Questo aspetto permette di instaurare con gli ascoltatori un gioco di riconoscimento che Campora poteva sfruttare nelle sue live su Twitch attraverso domande e indizi che ad ogni live venivano aggiunti.



3.
Johannes Brahms, *Intermezzo* op. 119, n. 3 (1893), tema principale, bb. 1-4.



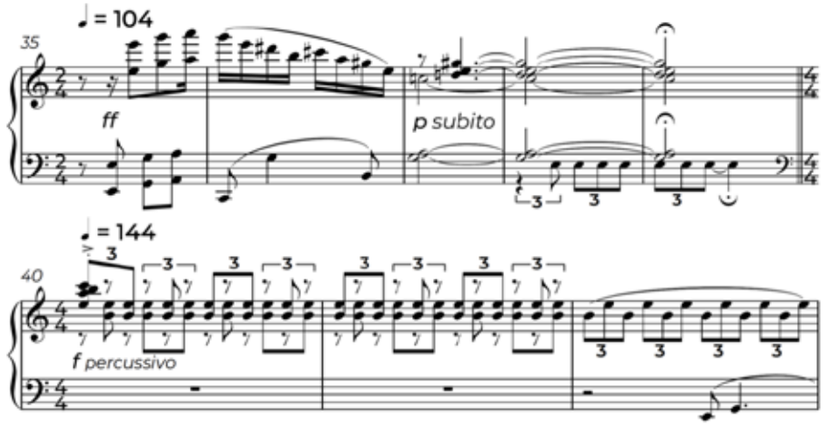
4.
Fabrizio Nastari, tema delle *Variazioni di un soggetto al di sopra di ogni sospetto*, bb. 1-5.
Le prime quattro note alla mano destra citano testualmente il tema di Brahms;
le battute successive inseriscono alcune modifiche.

Il titolo del brano dichiara apertamente la sfida: come il protagonista del film di Elio Petri (1970), *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, che lascia le tracce del crimine commesso e ciononostante rimane impunito, così il tema delle *Variazioni* rimane in primo piano pur risultando probabilmente impossibile da identificare. Dal punto di vista della deterritorializzazione, il materiale tematico viene estratto dal suo assemblage originario – quello di Brahms – e reimmesso nel nuovo assemblage da me realizzato.

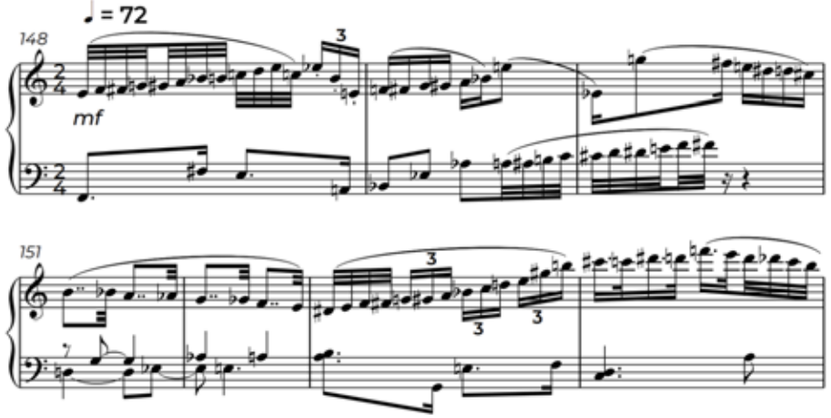
Strategie compositive e ironia

Nel corso del brano, l'ironia si manifesta attraverso strategie compositive precise. La prima è la deformazione progressiva del tema. Ogni variazione offre all'inizio una breve riproposizione del tema (compresa fra le 4 e le 7 battute), anch'essa sottoposta a piccole variazioni, che non permettono la riconoscibilità del tema originario. Questo espediente serve a introdurre da

subito il carattere, la tecnica o la scrittura di ciascuna variazione, fungendo da elemento di transizione e anticipazione (Figura 5). Inoltre, le trasformazioni formali e stilistiche attraverso cui il tema passa in ogni variazione modificano le relazioni che esso intratteneva nel brano originario, con l'intento di generare un effetto di straniamento controllato nel pubblico.

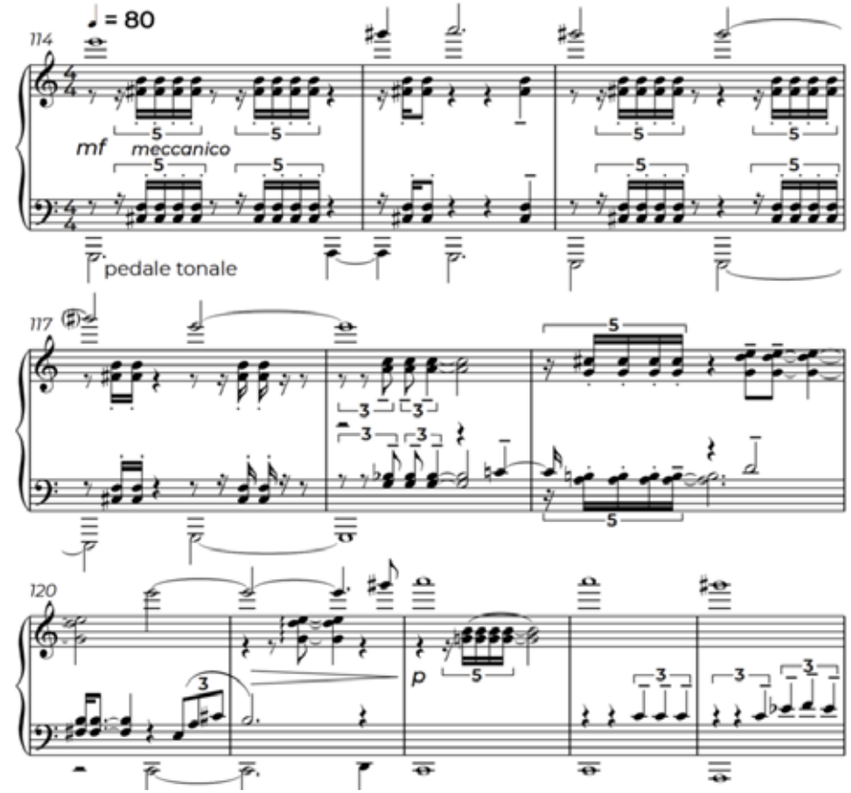


5.
Fabrizio Nastari, *Variazioni*, bb. 35-42.
Il primo sistema ripropone il tema aggiungendo le terzine al basso, che rappresentano l'elemento caratteristico della variazione successiva.



6.
Fabrizio Nastari, *Variazioni*, bb. 148-154.
Questa variazione recupera l'idea musicale di *Cinque variazioni per pianoforte – Variazione IV* di Luciano Berio.

Questo meccanismo costituisce il fondamento ironico dell'intera composizione: il materiale risulta così 'al di sopra di ogni sospetto', perché sempre in primo piano, eppure sempre nascosto rispetto alla sua identità originaria.
La seconda strategia è l'allusione stilistica. Alcune variazioni riprendono convenzioni stilistiche di epoche, autori o generi musicali diversi senza mai fornire riferimenti precisi, ad esempio imitando la scrittura pianistica di Luciano Berio (Figura 6) o richiamando la forma di corale (Figura 7); un'altra variazione recupera alcune soluzioni armoniche di Olivier Messiaen, mentre un'altra allude ad uno stile minimalista. Questo crea uno scarto tra il materiale di partenza e il contesto stilistico in cui viene calato di volta in volta: un effetto di spaesamento che l'ascoltatore può percepire anche senza identificare il tema originale.



7.
Fabrizio Nastari, *Variazioni*, bb. 114-124.
Qui si fa uso della forma di corale senza un riferimento stilistico preciso.

Un elemento decisivo che interessa l'intera forma compositiva è l'intercambiabilità delle variazioni: esse non sono pensate in un ordine prestabilito, né in una gerarchia. Il pianista può quindi scegliere la sequenza in tempo reale, anche in dialogo con il pubblico. Questa strategia è fondamentale e strutturale: è parte integrante del progetto compositivo, che concepisce l'ordine della forma come una variabile dipendente dallo specifico contesto performativo.

Il ruolo del performer e del pubblico

Il coinvolgimento del pubblico è strutturato anzitutto intorno alla sfida lanciata dal titolo: riconoscere il soggetto originale. La piattaforma Twitch permette un'interazione dinamica e in tempo reale con gli utenti, invitati a formulare ipotesi, a confrontare le proprie intuizioni con quelle del pianista, a discutere le soluzioni interpretative adottate. In questo senso, la composizione genera uno spazio di interazione che non si limita all'esecuzione del pezzo, ma si estende alla riflessione condivisa con i molteplici 'altri' sull'evento performativo appena accaduto.

Dal punto di vista tecnico, la scelta di non ricorrere ad una scrittura troppo virtuosistica contribuisce a rendere il brano accessibile alla discussione: il pianista può concentrarsi sull'interpretazione e sull'interazione con il pubblico senza che la complessità esecutiva diventi un ostacolo alla comunicazione con esso. La flessibilità di approccio richiesta, come spesso accade nel genere della variazione, diventa essa stessa oggetto di dialogo con gli ascoltatori.

Considerazioni finali

Alla luce di quanto detto sinora, è possibile fare alcune osservazioni conclusive. L'utilizzo delle *borrowing actions* può corrispondere ad una scelta del materiale che risponde a motivazioni personali e culturali specifiche. Il tema delle *Variazioni* appartiene a un repertorio riconoscibile, ha un legame personale con l'autore del brano e ha delle caratteristiche utili a raggiungere lo scopo della composizione, quello di invitare il pubblico a interagire con il performer. Usare materiale esistente è, come osserva Burkholder, «an act that conveys meaning»:[31] la scelta del materiale non è mai neutrale, e renderla esplicita è parte del lavoro compositivo.

L'ironia non è solo effetto espressivo, ma principio organizzativo della composizione. Determina la scelta del tema, il modo in cui viene nascosto pur rimanendo in primo piano, la struttura formale intercambiabile, il titolo che dichiara la sfida: guida e tiene insieme le diverse scelte compositive.

L'autoanalisi non si limita alle sole considerazioni estetiche o ad aspetti personali, ma è risultato essere un metodo possibile per rendere esplicite le decisioni compositive. I materiali documentari raccolti (appunti, diario, diagramma) hanno permesso di ricostruire non solo cosa è stato scelto, ma

31. Burkholder 2001c: 1.

perché; non solo il risultato, ma il processo. Secondo il mio punto di vista, questo tipo di autoanalisi può aiutare il compositore a scoprire le reali intenzioni del lavoro che si sta facendo e a prendere decisioni compositive ed estetiche che lo soddisfino.

Inoltre, la trasparenza metodologica è uno degli obiettivi specifici della ricerca artistica. La pratica di descrivere e riflettere sul proprio lavoro non è certamente estranea alla figura del compositore. Limitandosi agli ultimi cento anni circa, è possibile richiamare testi fondamentali quali *Style and Idea* di Schönberg, *Poetics of Music* di Stravinsky, *Technique de mon langage musical* di Messiaen, *Remembering the Future* di Berio e i *Texte zur Musik* di Stockhausen. Si tratta di opere eterogenee, alcune più orientate verso aspetti tecnici e altre maggiormente all'estetica, accomunate tuttavia dal fatto che il rigore scientifico non costituiva la loro priorità. Ciò non ne diminuisce tuttavia il valore epistemologico, ma ne definisce un utilizzo e degli obiettivi diversi rispetto a quelli propri della ricerca artistica. Quest'ultima si propone infatti di produrre testi che rendano espliciti, con trasparenza metodologica, i contesti, gli strumenti tecnici e gli esempi pratici del processo creativo (o performativo), in modo che tali dati e risultati siano trasferibili, condivisibili, verificabili e ulteriormente esplorabili dalla comunità scientifica.

> Other scholars appreciate precisely this, the additional verbalisation of their artistic research; they see it as a tool to systemise and deepen their artistic investigation and practice, and as a matter of self-reflectivity and scientific rigour. A third party coming from traditional academia argues that the artistic production of knowledge has "potentially more in common with speculative philosophy and the knowledge criticism it practises than with scientific knowledge production."[32]

La verbalizzazione dei processi è dunque una parte consistente del lavoro, al fine di sistematizzare la propria ricerca e pratica artistica. Infine, la collaborazione con Campora ha rivelato come il contesto performativo e interattivo possa diventare elemento costitutivo, non accessorio, del processo creativo: la composizione è stata plasmata dal contesto per cui è stata scritta, e questo ha lasciato tracce visibili nella sua struttura formale.

32. Borgdorff 2012: 5, cit. in Lüneburg 2018: 166

Riferimenti bibliografici

Bauer Amy, 2011, *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exotism, and the Absolute*, New York: Ashgate Publishing.

Brown Julie, 2007, *Bartók and the Grotesque. Studies in Modernity, the Body and Contradiction in Music*, United Kingdom: Royal Musical Association. Monographs 16.

Bracci Giuliano, 2024, *Transcribing: between listening, memory, and invention*, Tesi di dottorato, Ghent, Orpheus Institute.

Burkholder Peter, 1994, *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field*, «Notes», v/50 n.3, pp. 851-870.

— 2001a, *Allusion*. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Ed. by Stanley Sadie. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52852

— 2001b, *Borrowing*. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Ed. by Stanley Sadie. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918

— 2001c, *Quoting*. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Ed. by Stanley Sadie. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52854

Chang Heewon, 2008, *Autoethnography as a Method,* New York: Routledge.

De Assis Paulo, 2018, *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*, Leuven University Press.

DeLanda Manuel, 2006, *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*, Bloomsbury.

Deleuze Gilles, 1994, *Difference and Repetition*, New York, Columbia University Press.

Deleuze Gilles – Guattari Felix, 1987, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, The University of Minnesota Press.

Istituto dell'Enciclopedia Treccani, *Ironia*, https://www.treccani.it/enciclopedia/ironia/.

Lüneburg Barbara, 2018, *TransCoding – From 'Highbrow Art' to Participatory Culture*, Frankfurt, [Bielefeld].

Metzer David, 2003, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music,* United Kingdom, Cambridge University Press.

Nastari Fabrizio, 2025, *Borrowing Actions and their Aesthetic Context: Structuring a Creative Process,* «Analitica. An Online Journal of Music Studies» v/18, https://doi.org/10.5281/zenodo.18149512

Pirandello Luigi, 1908, *L'Umorismo*, Milano, Oscar Mondadori.

Sheinberg Esti, 2000, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruities*, New York: Ashgate Publishing.

Taruskin Richard, 2005, *The Oxford History of Western Music*, vol. ii, New York, Oxford University Press.

Alexandre Piret*

«The Blues and I»: l'esperienza e l'impatto del razzismo e della segregazione razziale statunitensi tra i musicisti jazz bianchi. Il caso di Toots Thielemans

> Il jazz si confonde con la vita. È una musica che viene da dentro, quasi viscerale. [È] una lingua che ha il suo vocabolario, la sua grammatica, le sue regole. I puristi vi diranno che è autenticamente nera. Ed è vero. Musicalmente parlando, è la lingua madre dei neri. Per noi, non sarà mai altro che una lingua appresa.[1]
>
> Toots Thielemans

Introduzione. 'Non è tutto bianco o nero'

Per molto tempo, la percezione più diffusa dell'influenza del pensiero razzista sulla storia del jazz e delle musiche afroamericane è stata caratterizzata da una serie di luoghi comuni. Tra questi vi era la visione di una perfetta compartimentazione di questa sfera musicale tra musicisti bianchi e afroamericani, che avrebbe portato ciascun gruppo a produrre un jazz con caratteristiche proprie e di qualità diversa. Nella sua forma più schematica – se non radicale – il discorso dominante sul jazz presenta i musicisti neri come i creatori e i depositari di un jazz più 'autentico', che operano con gravi difficoltà in un'industria musicale caratterizzata da rapporti di potere squilibrati che riflettono le gerarchie sociali razzializzate.[2] Negli ultimi decenni la letteratura scientifica si è preoccupata di confermare (o contestare) i fondamenti e la validità storica di queste idee, dimostrando, però, quanto la strutturazione storica della società statunitense attorno all'idea delle classi razziali e le sue ripercussioni sulla storia e sulla storiografia del jazz fossero una questione complessa.[3] Esaminando le implicazioni del fenomeno a livello individuale, gli autori hanno, in modo molto comprensibile, privilegiato casi di studio in grado di rivelare la profonda gravità della condizione sociale e professionale dei musicisti afroamericani. Al contrario, presumibilmente a causa della loro posizione apparentemente non colpita dai processi di marginalizzazione, privilegiata o addirittura dominante, il possibile impatto del razzismo strutturale sul percorso personale e professionale dei musicisti bianchi è stato poco studiato e spesso ridotto a un non-argomento.

---

* Alexandre Piret è Research Fellow presso il Fonds de la Recherche Scientifique – FNRS.

1. M.L., 1983: 19.
2. Kofsky 1998.
3. Per un'introduzione generale al tema in lingua italiana, si veda Zenni 2016.

Il presente articolo si propone di intervenire su un ambito di ricerca ancora marginale, attraverso l'analisi di un caso di studio specifico: quello del chitarrista e armonicista belga-americano Toots Thielemans (1922-2016). Nato e cresciuto a Bruxelles, Thielemans emigra negli Stati Uniti all'inizio degli anni Cinquanta, dove costruisce gradualmente una carriera transatlantica coronata da successo e condotta per sei decenni al crocevia tra jazz, musica pop e industria audiovisiva. Il suo inserimento nella società statunitense avviene sullo sfondo degli ultimi anni di segregazione razziale legale, ovvero in un'epoca in cui quest'ultima si rivela ancora strutturale nell'ambiente musicale dei professionisti. Il contesto costringe così il giovane musicista a prendere posizione rispetto ad alcune 'abitudini' consolidate nell'ambiente e a bilanciare attentamente le sue dichiarazioni pubbliche sulla questione delle disuguaglianze. Osserveremo qui alcuni aspetti della sua biografia e del suo percorso professionale, cercando di ricostruire per quanto possibile questa esperienza caratterizzata da una costante porosità tra strutture sociali, relazioni interpersonali, psicologia, emozioni individuali e pratica artistica.
In prima battuta, sarà opportuno però esprimere alcune riserve e precauzioni. La questione del razzismo, che sia affrontata con una prospettiva storica o più contemporanea, è un argomento sensibile, che può scatenare dibattiti appassionati e carichi di emotività. Pur avendo scelto di adottare un approccio basato su un caso di studio, l'autore è consapevole dei limiti di tale scelta: chi scrive riconosce la difficoltà di ricostruire realtà storiche e, ancor più, della complessità di un'esperienza individuale. Non si tratta di attribuire a Thielemans uno stato d'animo, una posizione o delle intenzioni, e tanto meno di trarne una qualche forma di giudizio morale. Tutto ciò che verrà formulato di seguito sono osservazioni e ipotesi pensate per stimolare interrogativi, più che per stabilire certezze.

Europeo di nascita: un dato determinante?
Alla luce del pedigree di Thielemans, si potrebbe speculare che la sua nascita in un paese europeo – e proprio il Belgio, uno Stato ampiamente coinvolto nell'impresa coloniale europea in Africa – costituisca un fattore decisivo nella sua eventuale predisposizione ad aderire più o meno agli schemi di pensiero razzisti della società statunitense degli anni Cinquanta. Ben diversa dall'odierna città cosmopolita europea, la Bruxelles di un secolo fa era ancora una città dalla forte identità locale, con una popolazione composta in larga parte da residenti autoctoni – tra cui la famiglia Thielemans – che aveva scarse occasioni di confronto diretto con l'alterità. Il volto della città era certamente influenzato dalla circolazione di merci provenienti dalle colonie e dai benefici economici derivanti dall'impresa coloniale, ma i lontani echi dell'impresa belga in Congo, veicolati dalla stampa e portatori di una visione del mondo intrisa di pregiudizi coloniali, non erano realmente comparabili alle forme di razzismo strutturale diffuse oltreoceano. Si può quindi ipotizzare che questo

contesto di nascita e formazione abbia contribuito a plasmare nel futuro musicista un retroterra ideologico differente da quello di un cittadino bianco statunitense cresciuto in una società segregata. È tuttavia opportuno evitare conclusioni affrettate circa la natura e l'incidenza di una presunta 'mentalità europea', le cui basi e implicazioni richiedono un'analisi più approfondita.
In seno alla storiografia del jazz, un luogo comune dipinge l'Europa come una terra di accoglienza immune dai pregiudizi, che avrebbe riconosciuto ben prima degli Stati Uniti la dignità artistica della musica e quella umana dei suoi esponenti. Alimentata dalle testimonianze di numerosi musicisti afrodiscendenti che avrebbero trovato nel Vecchio Continente un clima socialmente favorevole,[4] questa presunta tolleranza europea è in realtà del tutto relativa. L'entusiasmo europeo manifestato per la musica afroamericana è *in primis* quello di una cerchia di *jazzfan* non solo ristretta, ma anche alquanto condizionata. Di fatto, una prospettiva più ampia sulla ricezione del jazz in Europa mette in evidenza numerosi casi di scontro e rifiuto, suscitati tanto da posizioni estetiche elitarie e da preoccupazioni morali e religiose, quanto da motivazioni nazionalistiche o razziste.[5]
A contribuire alla consacrazione del mito dell'Europa come 'terra di apprezzamento del jazz' è stata soprattutto l'idea che, nel primo dopoguerra, sarebbero stati per primi gli autori europei a offrire a questa musica gli onori di una critica scritta.[6] Sebbene tale operazione costituisca una forma di legittimazione del genere musicale tra le altre arti, occorre tuttavia vedere in quali termini essa è stata formulata. Ad esempio, il francese Hugues Panassié (1912-1974) distilla una visione del jazz che rende i musicisti neri esseri affascinanti, esponenti più autentici di una musica fatta di puro istinto, e il cui 'dono naturale', consustanziale alla loro 'razza', è da intendersi come una specificità biologica. Per quanto elogiativa, questa visione non è meno razzista, paternalistica e improntata a un pensiero primitivista che «risale all'ammirazione di Jean-Jacques Rousseau per la 'bontà innata' del selvaggio, sviluppandosi ulteriormente […] con l'interesse [di artisti del primo dopoguerra] per le forme plastiche africane».[7] La sua eredità è «quello che potremmo definire l'essenzialismo afroamericano, ovvero l'idea che il jazz non solo sia il prodotto della storia afroamericana e parte integrante della cultura afroamericana, ma che, soprattutto, gli afroamericani, senza essere gli unici in grado di suonarlo ne detengano la chiave ultima».[8]

4. È il caso, ad esempio, di Arthur Briggs, Coleman Hawkins, Kenny Clark, Miles Davis, Ben Webster, Horace Parlan, Kenny Drew. Per una valutazione articolata della presunta assenza di razzismo nel quotidiano vissuto dai musicisti jazz afroamericani in Europa nella prima metà del XX secolo, si veda Cugny 2012: 328-332.

5. Per una panoramica della ricezione del jazz in Europa per paese, si veda Martinelli 2018.

6. Anche l'idea di una precedenza cronologica degli autori europei in materia di critica jazzistica è stata ampiamente decostruita da Cugny 2012.

7. Gennari 1991: 466. Sull'argomento, si veda anche Gioia 1989.

8. Cugny 2017: 81.

La posizione geografica degli europei è stata, quindi, determinante nella costruzione di questo pensiero. Studiando un oggetto di provenienza lontana conosciuto principalmente attraverso i dischi e raramente attraverso l'esperienza del suo contesto sociale d'origine, quasi «nessuno di questi critici conosceva abbastanza bene l'esperienza afroamericana per capire che essa aveva le proprie idee sulla differenza tra uomo civilizzato e uomo selvaggio [...]».[9]

Toots Thielemans, un giovane musicista europeo alla ricerca delle fonti del jazz

Per Thielemans e i suoi colleghi, che sono regolarmente esposti agli scritti dei critici europei, è proprio questo rapporto di lontananza, alterità e ammirazione che suscita il desiderio di entrare in contatto con i musicisti (afro) americani. Negli anni del suo esordio sulla scena locale, il giovane bruxellese fa la sua prima esperienza musicale in America nell'inverno del 1947-1948, quando lo zio lo invita ad accompagnarlo in un viaggio di lavoro negli Stati Uniti. Di questo episodio si sa poco, se non dello stimolo fornito da alcune serate di *jam session* nel cuore del be-bop newyorkese. Una seconda occasione di avvicinamento a musicisti (afro)americani gli sarà successivamente offerta dalla partecipazione ad alcuni grandi festival internazionali di jazz europei (Nizza 1948, Parigi 1949), sebbene essa si traduca verosimilmente più in un'osservazione a distanza dei musicisti d'oltreoceano che nell'instaurazione di legami interpersonali.

Questi due episodi hanno certamente preparato il terreno alla sua prima significativa esperienza professionale americana, avvenuta tuttavia sul Vecchio Continente. Nel 1950, Thielemans attraversa l'Europa dalla Scandinavia all'Italia con un'orchestra formata da Benny Goodman che comprende tra l'altro il trombettista afroamericano Roy Eldridge. Quando Thielemans scrive alla sua giovane moglie di un'«atmosfera americana che [...] non [gli] piace»,[10] si riferisce alle esigenze professionali di Goodman, alle condizioni di lavoro difficili e alle tensioni nate dalla dimensione economicamente catastrofica della tournée, più che a un cattivo clima interpersonale all'interno di questa orchestra transatlantica, internazionale e interrazziale.[11] La stessa corrispondenza consente inoltre di cogliere il grado di adesione del giovane musicista alle rappresentazioni e agli immaginari europei riguardanti i musicisti afroamericani:

> Penserai che le mie lettere sono fredde, ma […] non ci sono aneddoti divertenti, tranne qualche battuta sul negro ['nègre'] che beve come una spugna e che è stato trovato a Copenhagen senza passaporto. Benny ha dovuto ordinargli di smettere di bere, altrimenti sarebbe dovuto tornare a New York. È molto gentile (il negro) e quando Benny glielo ha detto è quasi crollato e non ha più detto nulla per tutto il giorno.[12]
>
> Roy Eldridge trova l'Italia fantastica. Per un negro, lo capisco. Non sono mai stati accolti così da nessuna parte.[13]
>
> Roy Eldridge, il negro, quando si mette, spende tutto quello che guadagna. 200 dollari alla settimana. [...] È davvero affetto dal complesso del negro che vuole mettersi in mostra e che qui fa quello che non oserebbe fare in America.[14]

Con queste parole, Thielemans dimostra una certa consapevolezza della condizione dei musicisti afroamericani nel loro stesso Paese, una consapevolezza probabilmente maturata sia attraverso i suoi primi contatti e scambi diretti con questi musicisti, sia grazie ai discorsi e alle interpretazioni diffusi dai commentatori europei. In queste righe che celebrano la libertà di un cittadino afroamericano nell'Europa del dopoguerra, il nostro occhio contemporaneo non può tuttavia non essere colpito dall'uso ripetuto della parola negro ('nègre'). Tale ricorrenza sembra però riconducibile a un impiego storicamente banalizzato del vocabolo, ovvero a un «vocabolario che oggi non sarebbe più utilizzato, ma che all'epoca non aveva alcun significato peggiorativo», come osserva Laurent Cugny nel quadro dei suoi lavori sui primi testi francofoni sul jazz.[15] Tuttavia non si può ignorare completamente la forma di condiscendenza – che in questo caso deriva più da un'epoca che da un individuo – che si manifesta nel designare qualcuno con un termine che si riferisce specificamente alla sua carnagione, atteggiamento di disprezzo ulteriormente rafforzato dal contenuto sprezzante degli aneddoti narrati.

Oltre a rappresentare per Thielemans un momento decisivo di scoperta dell'organizzazione, della mentalità e delle dinamiche professionali americane – offrendogli anche l'occasione di osservare un esempio di collaborazione armoniosa e pacifica all'interno di un'orchestra mista – questa tournée consente al giovane musicista di avvicinarsi a nuove realtà jazzistiche europee, tra cui quella scandinava. Quest'ultima si rivelerà determinante sia come spazio d'incontro con altri musicisti afroamericani (tra cui Charlie Parker), sia come trampolino di lancio, soprattutto sul piano economico, per dare avvio al progetto di trasferimento a New York, realizzato definitivamente alla fine del 1951.

A New York, Thielemans inizia a relazionarsi con le diverse comunità (anglosassone, ebraica, afroamericana e, più tardi, anche latinoamericana) che costituiscono l'industria musicale locale e scopre da vicino ma senza farli suoi

9. Gennari 1991: 467.

10. Thielemans – De Greef 1946-1966: lettera 25 (Ginevra, 16 maggio 1950).

11. Va ricordato che Goodman, avvocato dell'integrazione razziale egli stesso proveniente dalla comunità ebraica di Chicago, aveva compiuto una mossa pionieristica (e professionalmente rischiosa) esibendosi già dalla metà degli anni Trenta in pubblico con il pianista nero Teddy Wilson.

12. Thielemans – De Greef 1946-1966: lettera 12 (Stoccolma, 23 aprile 1950).

13. Thielemans – De Greef 1946-1966: lettera 19 (Milano, 29 aprile 1950).

14. Thielemans – De Greef 1946-1966: lettera 27 (Basilea, 20 maggio 1950).

15. Cugny 2012: 310.

gli schemi mentali dell'America segregata. Collabora sporadicamente con un gruppo guidato da Charlie Parker, collaborazione che darà luogo ad alcune scene memorabili.

> Un giorno Miles mi toccò la pelle e disse: "È un vero caucasico, vero?". Gli risposi innocentemente: "No, Miles, vengo dal Belgio". Ma per i neri [americani], caucasico significa bianco. Tutti scoppiarono a ridere e Charlie Parker, che mi aveva preso un po' sotto la sua protezione, disse loro: "Lasciate stare il mio ragazzo!".[16]

Quest'aneddoto rivela senza dubbio l'ingenuità di un neoimmigrato che, a questo stadio, non ha ancora interiorizzato appieno le categorie di pensiero razzializzate proprie della società statunitense segregata. Al contempo, costituisce anche una testimonianza significativa di una forma di orgoglio, particolarmente evidente se si considera la persistenza di questo tema nel discorso autobiografico del musicista, nel poter rivendicare un'accettazione personale e artistica all'interno della comunità afroamericana, che, ai suoi occhi, rappresenta gli ultimi depositari del jazz più autentico.
Tuttavia, al di là della soddisfazione personale di frequentare il gotha del jazz, sembra che Thielemans intraveda poche prospettive future nelle opportunità professionali offerte da un'orchestra mista diretta da un leader afroamericano, il che può spiegare la sua scelta – oggettivamente cautelativa nel contesto dell'epoca, ma la cui intenzionalità resta da dimostrare – di ingaggiare solo musicisti bianchi per il suo primo ensemble, con la quale spera di conquistare la competitiva scena newyorkese.[17]
Questo primo anno americano, caratterizzato da una doppia crescita professionale e civica, avrà un esito inaspettato per il chitarrista. Come per un miracolo natalizio, nel dicembre 1952 Thielemans entra a far parte di una delle orchestre più celebri dell'epoca, quella del pianista cieco George Shearing, con cui rimarrà fino all'estate del 1959. Come con Goodman, sperimenta la vita in tournée con un'orchestra mista, i cui itinerari, però, lo portano questa volta a conoscere le forti discriminazioni in atto negli Stati del sud. Un aneddoto tratto dall'autobiografia di Shearing testimonia il tipo di esperienze vissute quasi quotidianamente dall'orchestra, ma anche l'atteggiamento di resistenza che il leader intendeva imprimere al gruppo.

> All'inizio della carriera del Quintetto, suonavamo in quello che allora era l'unico hotel integrato di Atlanta, in Georgia [...]. Una donna mi si avvicinò e mi disse: "Signor Shearing, mi chiamo così e così, mi piace molto la sua musica e sono bianca".

16. Simonet 1985: 51.

17. La corrispondenza del musicista, nei primi mesi della sua emigrazione, con l'editore di Bruxelles Jacques Kluger mette in evidenza una strategia attentamente calibrata – in particolare sul piano dell'equilibrio estetico tra jazz 'puro' e musica 'commerciale' – finalizzata a garantire il suo sfondamento artistico. Resta tuttavia ignoto se un eventuale adeguamento consapevole e intenzionale della sua politica di reclutamento alle aspettative della società segregata ne facesse parte. Thielemans – Kluger 1949-1957: lettere 43-66.

> "Intende fuori o dentro?"
> "Beh", rispose lei, "sa come siamo qui da queste parti".
> "No", risposi. "È per questo che glie lo chiedo. Francamente, sta parlando in questi termini alla persona sbagliata. Perché se fosse stata abituata a passare quindici o sedici ore in un rifugio antiaereo a Londra, forse avrebbe cambiato opinione.[18] Doveva scendere nel rifugio ogni volta che i bombardamenti diventavano molto intensi. Ora, può darsi che anni fa avesse litigato con qualcuno e avesse deciso di non parlargli più. Ma non appena suonava la sirena, se uno si trovava accanto a quella persona, o a chiunque altro, dimenticava le sue divergenze e diceva: "Andiamo al rifugio". Quando si è coinvolti in cose del genere, non si ha il tempo di pensare se lui o lei è bianco o nero. I ciechi sono molto fortunati in questo senso.[19]

Si noti, *en passant*, che oltre alla sua condizione fisiologica, le origini europee di Shearing sembrano contribuire alla sua cecità nei confronti della dimensione razziale. Come Goodman, il leader è uno dei grandi avvocati dell'integrazione razziale nell'ambito del jazz, distinguendosi per le sue posizioni franche e senza compromessi.[20] Quando Thielemans si riferirà in seguito a questo periodo della sua carriera (1952-1959) come alla sua 'tesi', sarà sia in termini di contributi allo sviluppo musicale e professionale, sia per la «preziosa esperienza sociale di lavorare, vivere e viaggiare con un'organizzazione multietnica».[21]

«Nobody knows the trouble I've seen». La difficile liberazione dell'espressione pubblica

Entrato, grazie a Shearing, a far parte dell'alta frangia del jazz statunitense, Thielemans osserva da vicino la segregazione razziale che vi imperversa, in particolare durante alcune tournée con i grandi nomi del jazz. Regolarmente evocato nel suo discorso autobiografico, questo momento della sua carriera permette, oltre che di apprezzare la crescita della sua coscienza sociale, di seguire la progressiva liberazione nell'esporsi pubblicamente su questo tema sensibile.
Punto di partenza di questa analisi è un testo di suo pugno pubblicato nel 1956 sulla rivista *Down Beat*, in cui Thielemans affronta una domanda fondamentale: «Cosa può imparare un musicista jazz straniero venendo negli Stati Uniti [...] che non potrebbe acquisire nel suo paese d'origine [...] lavorando, vivendo, discutendo e viaggiando con musicisti americani?».[22] Apre la discussione affermando che il semplice ascolto e l'imitazione dei dischi sono sufficienti per migliorare la tecnica strumentale e imparare ad improvvisare.

18. Shearing si riferisce ai bombardamenti regolari avvenuti a Londra durante la seconda guerra mondiale.

19. Shearing 2004: 149.

20. Anon 1963.

21. Thielemans 1956: 17.

22. *Ibidem*.

«Tuttavia», prosegue, «parlando per esperienza personale, dubito fortemente che [chi studia il jazz] sarà in grado di cogliere solo dall'ascolto dei dischi tutto il significato delle note e il sentimento che vi sta dietro».[23] Thielemans sposta poi il dibattito sul «significato delle note» e sul «sentimento dietro la musica» verso questioni puramente musicali, concentrandosi in particolare su una certa percezione della pulsazione (il 'beat') che, secondo lui, può essere acquisita solo attraverso il contatto diretto con i musicisti 'americani'. Sebbene utilizzi proprio quest'ultimo termine, neutro, senza essenzializzare o ricollegare specificamente questa esperienza musicale e fisica agli afroamericani, la combinazione del campo lessicale evocato – istinto, spontaneità, feeling, assenza di pensiero o intellettualizzazione, comunione, «una reazione più elementare e fisica alla musica»[24] – e degli esempi scelti – Charlie Parker, Count Basie, Roy Eldridge – lascia comunque trasparire lo spettro delle idee essenzialiste di Panassié.[25]
In questo primo testo, Thielemans collega tuttavia solo in minima parte questo apprendimento musicale al campo dell'esperienza sociale che lo accompagna. Un passo in questa direzione avverrà nel 1961 alla televisione belga:

> Come tutti sanno, il jazz è un genere musicale che affonda le sue radici nella tradizione popolare afroamericana. Andare a vivere, lavorare, studiare e mescolarsi con i migliori musicisti americani è come un pellegrinaggio alle origini. […] Uno dei miei ricordi più belli è un tour con Count Basie, Sarah Vaughan, Lester Young, Stan Getz, Erroll Garner, tutti nello stesso autobus. Non solo nei luoghi del Nord, ma anche in alcune città del Sud dove, nonostante tutto, c'erano alcune piccole difficoltà di alloggio e sistemazione per un gruppo misto. L'atmosfera era davvero tesa e allegra allo stesso tempo. È stato fantastico. È uno dei miei ricordi più belli. E mi sembra che sia lì che un musicista europeo, che ha solo i dischi per imparare il jazz, può rendersi conto di cosa c'è dietro la nota, di cosa fa uscire la nota dal musicista.[26]

La retorica del musicista risulta poco cambiata in cinque anni. Sebbene sia più esplicito nell'identificare gli afroamericani come esponenti autentici del jazz, si nota soprattutto che il suo discorso sul significato della musica si estende a questioni di esperienza sociale. Nonostante il contesto mediatico europeo gli permetta una maggiore libertà di espressione sui problemi d'oltreoceano, la realtà ancora ben presente della sua segregazione lo porta a giocare la carta di un prudente silenzio nonché a ridurre a 'piccole difficoltà'

23. *Ibidem.*

24. *Ibidem.*

25. Sarebbe tuttavia errato ritenere che Thielemans attribuisca completamente la prerogativa dello swing e dell'istinto ai musicisti neri, come dimostrato dal suo elogio del sassofonista bianco Zoot Sims, formulato in termini simili in altra sede: si veda Meier 1958: 21.

26. Quersin 1961: 1min 52sec – 3min 49sec.

le situazioni di disuguaglianza di cui è stato testimone, per trattenere solo gli aspetti stimolanti di questa esperienza professionale che definisce – sorprendentemente – 'fantastica'.
Nei decenni successivi, Thielemans ricorderà questo episodio in numerose occasioni, in particolare nel documentario *Toots' Suite* a lui dedicato nel 1984.

> Il proprietario del jazz club Birdland organizzava tournée con i [suoi] artisti. C'erano l'intera orchestra di Count Basie, il gruppo di Miles Davis, Billie Holiday, a volte Sarah Vaughan, Lester Young, Stan Getz, Erroll Garner e il Quintetto di George Shearing. Tutti insieme su un autobus per attraversare l'America per un mese. Era fantastico.
> C'erano anche momenti piuttosto toccanti [...]. Cerco di non parlare troppo apertamente del pregiudizio razziale, ma è ovunque e ci sarà sempre. A quel tempo, c'era ancora un 'piccolo permesso legale' di negare l'accesso [ai luoghi pubblici] a chiunque si volesse. Eravamo in due o tre bianchi su quell'autobus e andavamo a prendere i panini negli Stati in cui non era facile per i neri andare al supermercato. Tutto questo costituisce un'enorme rete di esperienze che finiscono per toccare, per cambiare… Quando suono una nota, semplice, non è più la stessa...
> Ricordo quando eravamo in uno di quei tour, ci svegliavamo [dopo aver] viaggiato tutta la notte. L'autobus si svuotava e andavamo in un bar.
> Era l'inizio della popolarità di Ray Charles, con ["Hallelujah I Love Her So"]. E tutto l'autobus cantava. "Hai sentito questo nuovo cantante?" mi dicevano. Non era ancora famoso...
> Sono davvero i ricordi che finiscono per cambiare ciò che esce da lì [indicando il proprio strumento], da lì [indicando la testa], da lì [indicando il cuore], da ogni parte.[27]

Ci sono voluti quasi trent'anni perché Thielemans osasse nominare il razzismo ed esprimersi – pure con un tono cauto (se non addirittura evasivo) e senza mai oltrepassare la soglia del discorso militante – sulle ingiustizie sociali di cui è stato testimone. Sarà la conseguenza di un contesto mediatico e sociale che, con l'aiuto della distanza storica, consente una maggiore libertà di espressione, oppure il punto di arrivo di un processo interiore molto graduale di assimilazione e comprensione degli eventi di cui è stato testimone? Forse il prodotto combinato di entrambi. Al di là delle parole scelte, sono soprattutto il tono della sua voce e il suo linguaggio corporeo[28] a tradurre la tristezza e il dolore che accompagnano l'evocazione di questi ricordi.[29] Colpisce inoltre il carattere confuso del suo discorso e in particolare il riferimento inaspettato

27. Lachterman 1984: 8min 11sec – 10min 52sec.

28. Sull'importanza e il significato di questa dimensione nelle interviste ai musicisti jazz, si veda Peretti 2001.

29. Trasponendo per iscritto un momento di assenza interiore che accompagna l'evocazione dello stesso episodio durante un'intervista, un giornalista scrive: «Un velo di ricordo passa nello sguardo di Toots. Non si trova più a [Bruxelles], ma là, lontano, su una qualsiasi autostrada» (Marteau 1984: 24).

a Ray Charles. A prima vista aneddotico, è probabile che sia proprio questo dettaglio – nodo significativo nel meccanismo del ricordo, poiché evoca, seppure in condizioni di vita precarie, un momento di allegria vissuto dai suoi colleghi afroamericani relativo al fare musica insieme e motivato dal successo commerciale di un loro pari – a portare Thielemans a definire quel momento 'fantastico' e 'toccante'. Oltre che un esempio del forte legame che può istaurarsi tra evento dal forte carico emotivo, musica e memoria, si può vedere in questa reminiscenza un'illustrazione del concetto di 'clinical testimony' (testimonianza clinica) osservato, tra i jazzisti, da Tony Whyton, secondo il quale «i racconti di prima mano spesso funzionano in termini clinici, [...] non solo come tentativo di comprendere il passato, ma anche come sfogo emotivo».[30]

In sintesi, dalla ricerca delle fonti autentiche del jazz, obiettivo dichiarato della sua emigrazione, Thielemans trasse insegnamenti che andarono ben oltre la sfera musicale, maturando attraverso un'esperienza dal forte significato sociale. È attraverso la condivisione delle condizioni di vita quotidiane dei musicisti afroamericani degli anni Cinquanta che ha scoperto, suo malgrado, che questa cosa che 'c'è dietro la nota' e che la 'fa uscire dal musicista', si trovava necessariamente all'incrocio tra l'esperienza musicale e quella sociale. Processati interiormente nel corso degli anni, questi ricordi dolorosi hanno finito per richiedere una forma di restituzione visibilmente più facile attraverso la musica che attraverso la parola, come ha ribadito il musicista all'avvicinarsi del suo settantacinquesimo compleanno:

> L'espressione del dolore umano più grande l'ho vista sul volto di Lester Young. [...] Negli Stati Uniti si dice "sei quello che mangi", io potrei dire "suoni quello che hai vissuto". Ti rendi conto che, quando suono, chiudo gli occhi ed è lì. Ho sempre le loro voci nelle orecchie. Le sento come se fosse ieri.[31]

Rimane tuttavia un paradosso. Perché Thielemans, che nella vita e sul palco si presentava volentieri come un uomo e un artista sensibile, prova tanta difficoltà e imbarazzo nell'affrontare il tema del razzismo in pubblico? Se l'intensità delle emozioni che attraversano i suoi ricordi personali spiega in parte la sua difficoltà a verbalizzarli, essa comunque non basta tuttavia a rendere conto della sua tendenza a eludere l'argomento quando viene interrogato al riguardo. Durante la mostra a lui dedicata nel 2022, è stato ricordato che, come la maggior parte dei musicisti bianchi, Thielemans non ha «mai dovuto subire una società in cui il razzismo è un fenomeno quotidiano che si esercita direttamente e sistematicamente su di lui. Questa differenza [spiega] in parte perché non sente immediatamente il bisogno di esprimersi o di rivoltarsi a

30. Whyton 2010: 121-122.

31. Cambier [1997]: p. 54.

questo proposito».[32] Nel ricordare il suo status di spettatore e non di vittima della macchina segregazionista, i curatori sottolineano che «è anche un musicista che vuole raggiungere il grande pubblico, quindi cerca di non essere divisivo».[33] Infatti, colui che dichiarava volentieri che «il jazz si confonde con la vita»[34] si è invece ben visto dal mescolare musica e politica.

Negli anni Ottanta (e anche oltre) Thielemans non faceva eccezione a un'abitudine da tempo radicata nell'industria musicale statunitense, ovvero quella di trascurare, nella sfera pubblica, i problemi inerenti ai pregiudizi razziali. Nel suo articolo metodologico sulla pratica della storia orale nell'ambito jazzistico, Daniels mostra che ciò che preoccupa i musicisti non è tanto affrontare tali problemi nell'ambito di uno scambio privato, quanto piuttosto controllare ciò che verrà pubblicato a loro nome, «poiché temevano che ciò potesse ostacolare le loro opportunità di lavoro».[35] Questa tendenza al tabù si riscontra anche nelle loro autobiografie scritte. Mentre alcuni autori hanno sostenuto che «molti autobiografi jazzisti bianchi cercano di discutere una vita nel jazz del xx secolo senza fare riferimento alle tensioni razziali e alle ideologie»,[36] altri hanno dimostrato che le autobiografie afroamericane apertamente impegnate di Miles Davis o Charles Mingus condividono in realtà lo stesso spazio discorsivo con quelle molto più politicamente corrette di Louis Armstrong o Duke Ellington.[37] Per quanto i posizionamenti militanti sulla questione non coincidano necessariamente con le suddivisioni razziali, è stata comunque evidenziata una differenza di tono nel loro trattamento, in quanto «i musicisti neri spesso affrontano casi di discriminazione razziale, mentre i musicisti bianchi tendono a descrivere la loro formazione jazzistica come una storia di ispirazione interrazziale».[38] È in quest'ultima prospettiva che si colloca il posizionamento di Thielemans nel suo discorso autobiografico.[39]

Conclusione

Il caso di Toots Thielemans e del suo atteggiamento nei confronti del razzismo rivela tutte le sfumature, la complessità e persino alcune contraddizioni inerenti alla condizione del musicista bianco (europeo) all'interno dell'industria musicale statunitense negli ultimi anni della segregazione.

L'analisi del suo percorso ci permette, senza negarli, di affinare la nostra comprensione di alcuni luoghi comuni sul 'privilegio bianco' nella storia della

32. Braekveld – Dumoulin – Rodriguez 2022: 88.

33. *Ibidem.*

34. Si veda la citazione introduttiva.

35. Daniels 1987: 154.

Farrington 2004: 94.

37. Harlos 1995, Gabbard 2019.

38. Stein 2024: 256

39. Piret 2026.

musica americana. È difficile ignorare il fatto che Thielemans abbia giovato, nel corso della sua carriera, delle condizioni legate al suo status di musicista bianco. Anche se ciò non si è forse tradotto in privilegi espliciti, la sua condizione gli ha quantomeno permesso di evolversi senza dover affrontare le barriere socio-economiche sistemiche che la società statunitense imponeva a molti dei suoi pari afroamericani. D'altra parte, abbiamo osservato che, pur non essendone né vittima diretta né sostenitore, Thielemans non rimase estraneo agli effetti del razzismo, una forza strutturante, pervasiva e ineludibile dell'ambiente musicale, che influenzò probabilmente anche le sue prime scelte professionali. Abbiamo soprattutto messo in luce come ciò lo abbia costretto a elaborare una propria posizione, sia nelle scelte concrete sia nel modo in cui le ha raccontate. Nel suo caso, tale posizionamento è il frutto di un percorso fatto di scoperte, revisioni di giudizio e aggiustamenti di atteggiamento, attraverso il quale un giovane di nascita europea si è trasformato in un cittadino americano chiamato a confrontarsi con le strutture sociali del suo paese d'adozione e con le abitudini del proprio ambiente professionale.

Alla luce dei fatti e delle sue dichiarazioni, si potrebbe essere tentati di attribuirgli una certa mancanza di coraggio. Ciò significherebbe tuttavia dimenticare, da un lato, i sacrifici e le prospettive economiche difficili legate alla sua condizione di musicista immigrato e, dall'altro, i rischi che l'adozione di una posizione militante comportava ancora negli anni Cinquanta. Mentre la storia offre alcuni esempi precoci di musicisti bianchi che hanno unito parole e azioni per infrangere il tabù del razzismo – come Benny Goodman, George Shearing e Dave Brubeck – occorre sottolineare che si tratta sempre di figure di spicco sostenute da una certa influenza, notorietà e sicurezza economica. Il fatto che Thielemans abbia potuto osservare da vicino il 'buon' esempio di alcuni di loro è certamente positivo e ha probabilmente orientato l'"americanizzazione' della sua personalità nella 'giusta' direzione, ma non significa che sarebbe stato automaticamente in grado di adottare la stessa postura.

Al di là delle questioni di rischio inerenti a un eventuale impegno sociale, il rapporto di Thielemans con il razzismo statunitense è attraversato anche da una certa tensione tra una visione artistica idealista e romantica della musica afroamericana, maturata durante i suoi anni di giovinezza europea, e da una forma di delusione delle sue aspettative al momento di scoprire la realtà americana. È infatti probabile che Thielemans, profondamente innamorato del jazz, aspirasse a una concezione della musica relativamente autonoma dalle contingenze sociali. Il confronto con la realtà americana gli mostrò invece quanto il jazz fosse inseparabile dall'esperienza storica e sociale afroamericana.

Resta in ogni caso il fatto che il suo atteggiamento fu caratterizzato da una forma di passività nei confronti del razzismo – che non equivale necessariamente a una sua approvazione –, accompagnata da un certo silenzio sul piano mediatico. Si tratta verosimilmente dell'atteggiamento adottato da una parte

considerevole dei musicisti bianchi fino agli anni Sessanta. Di questo, la storiografia ha finora tenuto poco conto, ponendo l'accento sulle due categorie estreme – ma verosimilmente minoritarie – costituite, da un lato, dagli artisti che hanno tratto vantaggio dal 'privilegio bianco' e, dall'altro, dalle grandi figure del militantismo antirazzista. Una comprensione più approfondita dei rapporti di potere storici all'interno dell'industria musicale avrebbero pertanto molto da guadagnare da un'indagine sistematica e documentata su questa postura 'intermedia' dei musicisti bianchi di fronte al razzismo, volta a chiarirne più precisamente origini, motivazioni, meccanismi e conseguenze storiche.

Elenco delle sigle RISM

B-Br Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique / Koninklijke Bibliotheek België

B-MIM Bruxelles, Musée des Instruments de Musique / Muziek Instrumentenmuseum

Elenco delle fonti citate

CAMBIER Jean-Luc, [1997], *Visite à domicile. Toots Thielemans*, estratto stampa non identificato, Fondo Robert Pernet, B-MIM, p. 24.

MARTEAU Michel, 1983, *"Toots' Suite"!*, «Le Soir Illustré», estratto stampa, Fondo Toots Thielemans, B-Br, Toots II/1 B 95 Mus, p. 24.

THIELEMANS Jean 'Toots' – DE GREEF Netty, 1946-1966, *Corrispondenza tra Netty De Greef e Jean 'Toots' Thielemans*, Fondo Toots Thielemans, B-Br, Toots VIII/380 B Mus.

THIELEMANS Jean 'Toots' – KLUGER Jacques, 1949-1957, *Corrispondenza tra Jacques Kluger e Jean 'Toots' Thielemans*, Fondo Robert Pernet, B-MIM.

Videografia

QUERSIN Benoît, 1961, *Les carnets du Temps présent*, documento audiovisivo, RTBF, https://www.sonuma.be/archive/les-carnets-du-temps-present-4357 (consultato il 15 ottobre 2025).

LACHTERMAN David, 1984, *Toots' Suite*, documento audiovisivo, RTBF, https://www.sonuma.be/archive/toots-suite-6910 (consultato il 15 ottobre 2025).

Riferimenti bibliografici

ANON., 1963, *The Need for Racial Unity in Jazz*, «Down Beat», 11 aprile, pp. 16-21.

BRAEKVELD Vanessa – DUMOULIN Géry – RODRIGUEZ Hugo, 2022, *Toots 100. The Sound of a Belgian Legend*, Bruxelles, MIM.

CUGNY Laurent, 2012, *Did Europe "Discover" Jazz?*, in CERCHIARI Luca – CUGNY Laurent – KERSCHBAUMER Franz eds., *Eurojazzland; Jazz and European Sources, Dynamics and Contexts, Lebanon, University Press of New England*, pp. 301-341.

— 2017, *Hugues Panassié. L'Œuvre panassiéenne et sa réception*, Parigi, Outre Mesure.

DANIELS Henry Douglas, 1987, *Oral History, Masks, and Protocols in the Jazz Community*, «The Oral History Review», XV/1, pp. 143-164.

FARRINGTON Holly Ellen, 2004, "*Bringing me to where I am": Jazz autobiography in Context*, Tesi di dottorato, Londra, Middlesex University, https://repository.mdx.ac.uk/item/84vwy (consultato il 15 ottobre 2025).

GABBARD Krin, 2019, *Writing the Jazz Life*, in GEBHARDT Nicholas – RUSTIN-PASCHAL Nichole – WHYTON Tony eds., *The Routledge Companion to Jazz Studies*, New York/Londra, Routledge, pp. 465-473.

GENNARI John, 1991, *Jazz Criticism: Its Development and Ideologies*, «Black American Literature Forum», XXV/3, pp. 449-523.

GIOIA Ted, 1989, *Jazz and the Primitivist Myth*, «The Musical Quarterly», LXXIII/1, pp. 139-143.

HARLOS Christopher, 1995, *Jazz Autobiography: Theory, Practice, Politics*, in GABBARD Krin ed., *Representing Jazz*, Durham, Duke University Press, pp. 131-166.

KOFSKY Frank, 1998, *Black Music, White Business. Illuminating the History and Political Economy of Jazz*, New York, Pathfinder.

M.L., 1983, *Toots Thielemans. Un self made Jazzman,* «Télémoustique», 3022, 29 dicembre, pp. 16-19.

MARTINELLI Francesco ed., 2018, *The History of European Jazz. The Music, Musicians and Audience in Context*, Sheffield, Equinox.

MEIER Ken, 1958, *Two Sides of Toots*, «Down Beat», 19 settembre, pp. 21, 58.

PERETTI Burton W., 2001. *Speaking in the Groove: Oral History and Jazz*, «The Journal of American History», 88/2, pp. 582-595.

PIRET Alexandre, 2026 (in corso di stampa), *A "Self-Told" Musician: Toots Thielemans and the Many Challenges of the Jazzman's Autobiographical Discourse*, «Journal of Musicological Research». https://doi.org/10.1080/01411896.2026.2687360

SHEARING George, 2004, *Lullaby of Birdland. The Autobiography of George Shearing*, New York/Londra, Continuum.

SIMONET Dominique, 1985, *Toots Suite*, «Jazz Hot», 426, pp. 49-51.

STEIN Daniel, 2024, *Jazz Autobiography*, in BORSHUK Michael ed., *Jazz and American Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 248-261.

THIELEMANS Jean 1956, *Thielemans On Rhythm*, «Down Beat», 19 settembre, 17-18.

WHYTON Tony, 2010, *Jazz Icons. Heroes, Myths and the Jazz Tradition*, Cambridge, Cambridge university Press.

ZENNI Stefano, 2016, *Che razza di musica. Jazz, blues, soul e le trappole del colore*, Torino, EDT.

PARTE II

Dove.
Spazi di incontro

Laura Noviello

Spazi sonori dell'antichità: le tombe dei *mousikoi* a Poseidonia-Paestum

Alcune considerazioni preliminari

Il presente contributo propone una sintesi complessiva delle evidenze archeologiche relative alla colonia greca di Poseidonia-Paestum, con particolare attenzione agli aspetti connessi alla dimensione archeo-musicologica e organologica.[1] Più che introdurre innovazioni sostanziali rispetto alle interpretazioni correnti, con il presente lavoro si intende offrire un quadro unitario e sistematico dei dati e delle questioni affrontate da una consolidata tradizione di studi, i cui apporti costituiscono ormai un riferimento nell'ambito dell'indagine archeo-musicologica.[2] L'obiettivo è offrire una messa a punto critica e sistematica dei dati certi, mettendoli a sistema, per elaborare un modello comparativo funzionale a una più precisa e corretta comprensione del fenomeno musicale antico e di quello contemporaneo.

La presentazione organica del materiale documentario d'interesse sonoro e musicale, aggiornata alla luce dei più recenti ritrovamenti archeologici, si offre, infatti, come uno strumento utile a delimitare uno spazio di confronto critico, fungendo da parametro anche per l'analisi di fenomeni storico-musicali analoghi e/o successivi. L'obiettivo è mostrare come l'interazione tra parola, musica strumentale e linguaggio coreutico – la *mousikè* greca – rappresenti un sistema culturale complesso ed integrato che è presupposto indispensabile anche per l'interpretazione di fenomeni successivi, in particolare di quelli inseriti nell'ambito della tradizione cosiddetta 'popolare'.[3]

Partendo da queste premesse appare possibile elaborare modelli interpretativi adeguati a illuminare la continuità e le trasformazioni dei comportamenti musicali, adottando una prospettiva d'indagine efficace sulla *longue durée*, e inserendosi in un dialogo più ampio, volto a definire strumenti di lettura integrati per la storia della musica e della cultura, dove il confronto con la realtà greca e magnogreca assume un valore diagnostico per l'analisi di altri fenomeni e fasi culturali.

---

1. Il presente articolo costituisce una rielaborazione della mia tesi di laurea, dalla quale sono stati selezionati, riorganizzati e approfonditi i nuclei tematici più significativi. Si tratta di una ricerca ancora in corso di cui questo lavoro rappresenta un punto di partenza e una fase intermedia allo stesso tempo, per lo studio delle pratiche musicali nelle dinamiche culturali e sociali delle colonie greche d'Occidente.

2. Si segnalano in particolare gli studi condotti da Bellia 2012; Castaldo 2013; Psaroudakes 2008, 2014, 2020, 2021; Hagel 2020.

3. Una trattazione più approfondita di questo tema sarà oggetto di un mio prossimo lavoro, in corso di pubblicazione: Noviello 2026.

Il modello *Mousikè*

Prendere in esame gli spazi sonori dell'antichità – con particolare riferimento al mondo greco – implica una riflessione preliminare sul concetto stesso di esperienza del fenomeno musicale, ovvero della *mousikè* (gr. μουσική, con sottinteso *téchne* τέχνη), termine che designa un'unità inscindibile fra parola, suono, gesto e danza, riflettendo una concezione della musica come fenomeno integrato e multisensoriale, fatto di dimensione sonora, corporeità, performance e rito. La cultura greca è per definizione, sin dalle origini, una cultura musicale (*song-culture*), nella quale questa dimensione occupa un ruolo strutturale e di primo piano nella vita comunitaria e nei processi di trasmissione culturale. Il contesto rituale, comunitario e festivo costituisce, dall'età arcaica e fino all'epoca ellenistica e oltre, lo spazio privilegiato per l'esecuzione e la fruizione musicale[4] contribuendo a definirne sia la cornice sociale sia la dimensione simbolica. In questo orizzonte, la *mousikè* non si riduce a semplice espressione artistica nella sua funzione prevalentemente estetica, ma assume i tratti di un autentico sistema di comunicazione sinestetica, capace di coinvolgere simultaneamente la sfera visiva e quella uditiva, e di veicolare contenuti simbolici e di rilevanza sociale attraverso l'intreccio indissolubile di parola poetica (cantata, cantilenata o recitata), accompagnamento strumentale e danza. La sua funzione è dunque eminentemente paideutica: essa veicola contenuti identitari e memoria collettiva, fondandosi sulla pratica orale e performativa, che diventa il mezzo privilegiato di educazione e trasmissione culturale.

In questa direzione l'apporto delle scienze demo-etno-antropologiche si rivela particolarmente fecondo, poiché consente di considerare con maggiore profondità la complessità intrinseca dei fenomeni musicali antichi, nonostante la distanza cronologica, culturale e semantica che ci separa da essi. L'obiettivo è riprendere e sviluppare traiettorie di ricerca già precedentemente avviate,[5] includendo nel quadro ricostruttivo storico quegli elementi performativi, rituali e comunitari talora marginalizzati nella tradizione interpretativa, con un'attenzione critica rivolta ai sistemi culturali e musicali a oralità dominante e a partecipazione collettiva e identitaria, come quelli tuttora rintracciabili in molte espressioni tradizionali della Campania e più in generale dell'Italia meridionale, che offrono un osservatorio privilegiato.[6] Tali pratiche musicali, coreutiche e devozionali possono essere osservate e studiate nella loro dimensione attuale e nelle trasformazioni *in fieri*, offrendo un accesso primario,

4. Raffa 2013: 44; Comotti: 1991: 3-11.

5. Per questioni relative alla musica si veda a titolo esemplificativo Wellesz 1957; Melini 2014; Per un approfondimento sui sistemi a oralità dominante nell'antichità con prospettiva comparativa si rinvia a Colesanti – Giordano 2014; Colesanti – Lulli – Nicolai 2026; Ercolani e Giordano 2016; Ercolani 2021; Ercolani – Lulli 2022a; Ercolani – Lulli 2022b; Bettini et *al.* 2025; Gentili 1984.

6. Per una prima informazione, su un aspetto che è ormai campo autonomo di ricerca, si veda Parry 1928 (ed. 1971); Ong 1982 (ed. 2014); Havelock 1986; Finnegan 1977 (ed. 2025); con bibliografia precedente. Per un approfondimento specifico delle pratiche in Campania, si segnala De Simone 1979.

diretto, non mediato da filtri interpretativi o categorie accademiche. Il confronto tra sistemi culturali, senza ipotizzare linee di continuità storica difficilmente dimostrabili, permette di valorizzare le potenzialità euristiche dell'osservazione. Un simile approccio offre, inoltre, uno strumento prezioso per lo studio della *mousikè* greca, la cui ricostruzione avviene necessariamente per via indiziaria, consentendo di confrontare modelli culturali e performativi che ne illuminano aspetti altrimenti inaccessibili.

Si intende proporre, dunque, un nesso comparativo tra due sistemi culturali che trovano il loro baricentro nelle comunità – grandi o piccole – e nei luoghi e nelle pratiche di culto che scandiscono la vita rituale, simbolica e quotidiana. Si tratta di sistemi omeostatici e situazionali,[7] strettamente funzionali e ancorati alle occasioni per l'esecuzione, trasmissione, fruizione e apprendimento della *mousikè*, che avviene prevalentemente attraverso processi di impregnazione o immersione. In questo contesto si delinea una comunicazione circolare, naturalmente predisposta alla variazione e all'improvvisazione, in cui la costruzione dello spazio performativo si fonda su una tensione dialettica non tra alto e basso o tra colto e popolare, bensì tra tradizione e innovazione. In questo quadro, il confronto tra sistemi culturali distinti ma comparabili consente di mettere in luce meccanismi, dinamiche e strategie performative altrimenti difficilmente osservabili, rafforzando il modello interpretativo proposto. L'analisi critica di tali contesti contribuisce inoltre alla definizione di strumenti comparativi capaci di aprire nuove prospettive di indagine, superando l'insidia metodologica di una presunta «continuità diretta» con il passato e favorendo una più adeguata restituzione della natura complessa e stratificata dell'esperienza musicale.

Gli spazi della musica, intesi non solo come luoghi fisici di esecuzione, fruizione e ascolto, ma come scenari storici, sociologici e culturali entro cui il suono agiva e agisce, rivestono un ruolo fondamentale, ieri come oggi, per la costruzione di identità, memoria e relazione comunitaria. Partendo da queste premesse, la musica antica non è più solo un fenomeno astrattamente ricostruibile in termini tecnici o organologici, ma un'esperienza dinamica, intrecciata ai contesti performativi, alle forme della partecipazione collettiva e ai modi in cui le società antiche costruivano e percepivano il proprio paesaggio sonoro.

Il caso di Poseidonia-Paestum risulta, sotto questo profilo, particolarmente efficace: 1. perché insiste su un'area geografica e culturale, quella campana, nella quale la *mousikè* è ancora un fatto culturale vitale; 2. perché possediamo un *corpus* ricco e articolato di documentazione archeologica e iconografica; 3. perché – fatto di rilievo – a questa documentazione è possibile affiancare una documentazione letteraria affidabile, di matrice aristotelica.[8]

7. Ong 1982 (ed. 2014); Ercolani 2021.

8. Meriani 2003: 16-48.

Il caso di Poseidonia-Paestum

La *polis*, nata come sub-colonia di Sibari intorno al 600 a.C., in quello che è stato a più riprese definito un 'territorio di frontiera', ricopriva, di fatto, come ha efficacemente sostenuto La Torre, il ruolo di «ultimo baluardo della grecità achea di fronte ai fiorenti centri etruschi a nord del Sele e di mediatore privilegiato con le comunità enotrie gravitanti sul Tirreno»[9] assieme a Sibari, Crotone e Metaponto, in forza dei monumentali *Heraia* – i grandi santuari dedicati alla dea Hera – segnacoli di identità ellenica e manifestazione della potenza nei nuovi territori colonizzati. Tali condizioni geografiche e culturali delineano uno spazio intrinsecamente predisposto alla mobilità di persone, saperi e identità, configurando un contesto storico-territoriale caratterizzato da scambi e relazioni continue. In questa prospettiva, anche il fenomeno musicale assume, naturalmente, forme plurali e composite, esito di processi di interazione, adattamento e rielaborazione, divenendo così testimonianza concreta della natura profondamente interconnessa e policentrica del territorio. Per quanto concerne l'indagine archeo-musicologica la documentazione in nostro possesso comprende:

1. un vasto apparato iconografico, su supporto vascolare, fittile e litico, che copre un arco cronologico esteso e consente di delineare, seppur in maniera non sempre continua, l'evoluzione delle pratiche sonore e musicali nel corso della storia della città;
2. *realia musicalia* e oggetti sonori riconducibili massimamente alle fasi più antiche dell'insediamento;
3. testimonianze letterarie, tra cui un frammento di tradizione aristotelica, ritenuto di riconosciuta attendibilità, rilevante per i riferimenti alle pratiche musicali e ai processi della loro trasformazione.

Un *corpus* di fonti, dunque, che è rilevante di per sé, e che acquisisce ulteriore valore interpretativo se messo a confronto sistematico con quello rinvenuto in altri centri della Magna Grecia, permettendoci una ricostruzione più circostanziata e consapevole del fenomeno musicale nella Grecia d'Occidente.

Gli spazi musicali tra vita e morte: le necropoli e i contesti

La colonia mostra precocemente, già tra la fine del VI secolo e il pieno V secolo a.C. una pianificazione territoriale rigorosa e consequenzialmente una serrata strutturazione degli spazi funerari, sia a nord che a sud, con necropoli periurbane ed extraurbane.[10] Tali contesti si configurano come osservatori privilegiati per lo studio della musica nel mondo antico, poiché la quasi totalità di strumenti musicali finora noti per l'ambito greco è stata rinvenuta

9. La Torre 2011: 89.

10. Cipriani 1994.

in deposizioni funerarie, nelle quali essi figurano come elementi costitutivi e caratterizzanti del corredo.[11]

Il dato non è inusuale, come ha osservato Angela Bellia.[12] A partire dalla fine del VI secolo a.C., è infatti documentata, in tutto il territorio magnogreco, la presenza, nelle sepolture, di carapaci di tartaruga, rinvenuti in vario stato di conservazione, e di elementi metallici pertinenti a casse armoniche e a cordiere: un dato significativo, che testimonia l'ampio rilievo sociale della *mousikè*.[13] Poseidonia-Paestum non rappresenta un'eccezione a questo quadro: la totalità dei *realia musicalia*, vale a dire degli strumenti musicali e degli oggetti sonori finora rinvenuti nell'area, proviene infatti da contesti funerari. In particolare, essi risultano attestati nei corredi delle seguenti sepolture:

– Tomba 341 (Necropoli di Santa Venera)
– Tomba 421 (Necropoli di Spina Gaudo)
– Tomba 21 (Necropoli di Tempa del Prete)
– Tomba del Tuffatore (Necropoli di Tempa del Prete)

La Tomba 341 di Santa Venera

La Tomba 341 rappresenta senza dubbio uno degli esempi più emblematici tra quelli finora documentati, poiché venne fotografata durante gli scavi restituendo un'immagine di straordinario impatto: quella di un uomo sepolto 'nell'atto di suonare' il proprio strumento musicale.[14] Ubicata ai margini meridionali nella necropoli di Santa Venera, un'estesa area sepolcrale che si sviluppa a Sud delle mura della città, prossima ai santuari extraurbani, tra i quali figurava quello dedicato a Afrodite/Venere, da cui il toponimo deriva, la sepoltura è stata attribuita, attraverso analisi osteologiche, a un maschio adulto di età superiore ai sessant'anni. L'inumato appare in posizione supina, lievemente orientato verso la sua destra con il capo ribassato. La tomba, databile al 500-475 a.C., presenta un corredo composto da una *lekythos* a fasce a vernice nera, una *lekythos* ariballica a vernice nera (si tratta di vasi strettamente legati all'ambito funerario) e uno strumento musicale, identificabile come cordofono, costituito da una cassa armonica in carapace di tartaruga ed elementi metallici, adagiato sul corpo del defunto. Lo strumento musicale, rivolto con la cassa di risonanza verso l'esterno e le corde sul corpo, è posto accanto alla mano sinistra, in prossimità del bacino; tra le dita della

11. Per la documentazione fotografica si veda Cipriani 1989; Bellia 2012; Psaroudakes 2014.

12. Bellia 2012: 51-52.

13. Va però precisato che – allo stato attuale delle nostre conoscenze – non è possibile stabilire con precisione a quale strumento musicale i carapaci appartenessero: se a *lyrae, barbitoi etc.* Si adotta il termine *lyra*, ovvero una definizione più generale che indica gli strumenti musicali in cui il supporto per le corde è un giogo che congiunge i bracci a mo' di traversa, disposto parallelamente al piano armonico. Il guscio naturale funge da risuonatore. Si veda Bellia 2012: 52. Nella classificazione Hornbostel – Sachs: Liuti a giogo ovvero lire a guscio 321.21.

14. Si veda Cipriani 1989: 86.

mano destra è invece un anello in ferro identificabile come plettro anulare. Quest'ultimo presenta nella parte superiore un elemento con incasso che ospitava l'effettivo plettro; non rinvenuto ma presumibilmente in osso o corno.[15] La Tomba 341 costituisce l'unico caso, fra oltre trecento sepolture, in cui è stato rinvenuto uno strumento musicale all'interno della necropoli di Santa Venera. I confronti possibili sono comunque molteplici: uno dei più stringenti è identificabile nella tomba 336 dalla necropoli di Pantanello a Metaponto, conosciuta come 'tomba del musicista'. Nella sepoltura, datata al v secolo a.C., il defunto, che le analisi osteologiche hanno riconosciuto di età compresa tra i 40 e i 50 anni,[16] è deposto in posizione supina con il cordofono collocato sulla gamba sinistra, orientato anche in questo caso con la cassa di risonanza verso l'esterno. La morfologia e le proporzioni del carapace farebbero pensare a un *barbitos*,[17] cordofono caratterizzato da bracci allungati e ricurvi all'estremità, solitamente – ma non esclusivamente come si vedrà – in una traversa destinata al fissaggio delle corde. Queste ultime, più lunghe rispetto a quelle della *lyra-chelys* tradizionale, conferiscono allo strumento un registro più grave, particolarmente adatto all'accompagnamento del canto. Non sorprende, dunque, che il *barbitos* si affermi precocemente come strumento privilegiato nello spazio simposiaco, come dimostrano numerose testimonianze iconografiche, tra cui la Tomba del Tuffatore. Diversamente dalla tomba pestana, la tomba 336 di Metaponto si caratterizza per un ricco corredo funerario composto da un elevato numero di vasi da simposio.[18]

La Tomba 421 da Spina Gaudo

La tomba 421 rappresenta, allo stato attuale delle conoscenze, il più recente contesto funerario con strumenti musicali rinvenuto nell'area di Poseidonia-Paestum. Scoperta nel 2011 in località Spina Gaudo (Proprietà M.A. Barlotti), a circa 300 m a S/E della necropoli extraurbana in prossimità del tracciato viario che conduceva al fiume Sele, era costituita da una cassa intonacata di bianco internamente e dotata di un piano di deposizione formato da un lastrone. Nel corso del tempo ha accolto almeno tre deposizioni e grazie alle analisi osteologiche si è potuto stabilire che la più antica era pertinente a un maschio adulto maturo: proprio a questa sepoltura sembra riferirsi il cordofono costituito dalla cassa di risonanza in carapace e da elementi bronzei.[19]
Il corredo è essenziale: accanto allo strumento compare solo una *lekythos* ariballica a fasce a vernice nera, analoga per forma e decorazione a una delle

15. Curiosamente il plettro anulare trova grandi analogie con gli odierni plettri ad anello per chitarra (fingerpick) utilizzati soprattutto nel fingerstyle, folk, blues, country *unicum*.

16. Bellia 2012: 59-60.

17. Sono persuasa dall'ipotesi ricostruttiva condivisa da Bellia riguardo alla possibile identificazione del cordofono come *barbitos*. Per un approfondimento si veda Bellia 2013: 61 con relativa bibliografia.

18. Ivi: 60.

19. Cipriani 2017: 415-427.

due *lekythoi* presenti nella tomba 341. Il dato è rilevante, poiché permette di datare la tomba 421 alla fine del VI secolo a.C.[20]
Il carapace risulta fortemente compromesso: si conservano circa una ventina di piccoli frammenti di difficile identificazione. Si conserva inoltre la sezione inferiore del guscio nella quale è ancora sorprendentemente infissa la cordiera in bronzo. Il dato è significativo poiché la cordiera, solitamente in ferro, raramente si rinviene ancora fissata all'interno della cassa di risonanza. Sono stati inoltre rinvenuti due elementi cilindrici in bronzo, possibili perni di aggancio tra i bracci e il giogo.
Il cordofono costituisce, allo stato attuale della documentazione, l'unico esemplare attestato a Poseidonia-Paestum con componenti in bronzo, diversamente dagli altri esemplari noti, caratterizzati da elementi in ferro, in linea tendenziale con il resto della Magna Grecia.

La Tomba 21 da Tempa del Prete

La Tomba 21 fu rinvenuta nel 1969 a circa 1.5 km a S/E delle mura della città nella necropoli di Tempa del Prete, un'area sepolcrale isolata dalle altre necropoli pestane cronologicamente coeve e definite urbane.[21] Si tratta di una tomba a cassa databile tra la fine del VI e i primi decenni del V secolo a.C., come indica la presenza di una *lekythos* attica a figure nere con scene dionisiache.[22] Il corredo è formato, inoltre, da due *alabastra* in alabastro, un cordofono, del quale si conservano la cassa di risonanza in carapace e alcuni elementi in osso e ferro, tra cui la cordiera, e da un *aulos* in osso di cervo. Non è stato possibile, in questo caso, condurre analisi osteologiche sui resti umani; è tuttavia verosimile che la sepoltura appartenesse a un individuo adulto di sesso maschile.
Il carapace risulta gravemente danneggiato; gli elementi in ferro e in osso indicati come parte del corredo sarebbero riconducibili perlopiù alla cordiera e ai rivestimenti del giogo.
La rilevanza del corredo è confermata dalla presenza dell'*aulos* in osso di cervo pressoché integro, formato da due canne composte a loro volta da quattro sezioni.[23] Lo strumento, spesso erroneamente definito 'flauto', rientra nella classificazione Hornbostel-Sachs tra gli «aerofoni, strumenti a fiato propriamente detti, tubi ad ancia, oboi in serie, a canneggio cilindrico muniti di fori digitali [422.121.2]», strumenti in cui l'insufflazione non è diretta, ma avviene tramite la mediazione di un'ancia.[24] Le due canne, di diversa lunghezza,

20. Ivi: 415.

21. Psaroudakes 2014: 117 e relativa bibliografia.

22. Cipriani 2020: 103.

23. Lo strumento è stato oggetto di diverse analisi multidisciplinari, si segnalano Bellia 2012; Reichlin-Moser 2011, Psaroudakes 2014; Hagel 2020.

24. Guizzi 2003: 420-484.

presentano ciascuna cinque fori e uno sul retro nella sezione centrale. L'aerofono trova un confronto stringente con l'*aulos* di Pydna,[25] in Macedonia, ritrovato nella tomba 324 della necropoli settentrionale della città portata alla luce nel 1996. Lo strumento, risalente alla prima metà del IV secolo a.C., era posto in prossimità delle labbra del defunto,[26] in una potente immagine che sembra quasi voler vincere il silenzio ineluttabile della morte. Diversi confronti sono noti anche in Magna Grecia, tra questi si segnala la tomba 1290 della necropoli di Contrada Lucifero a Locri, riferibile a un uomo adulto e datata fine VI-inizi V secolo a.C.[27] Il corredo comprendeva due *lekythoi*, 105 astragali sparsi su tutto il corpo del defunto, frammenti di una *lyra* con cordiera in ferro e un bischero (gr. κόλλοψ, *kollops*) in osso e, accanto alla mano sinistra, il carapace e le sezioni di un *aulos* in osso.[28]

La presenza di strumenti quali la *lyra-chelys* e l'*aulos* all'interno di tombe databili tra la fine VI secolo a.C. e i primi quarti del V secolo a.C. è significativa, specialmente se inquadrata all'interno di un processo storico di più ampia portata. A partire dallo scorcio del VI secolo a.C. Poseidonia-Paestum investì nella monumentalizzazione dei suoi spazi pubblici, fino a dar loro quell'aspetto imponente ancor oggi in parte visibile: un riassetto forse ispirato ai grandi centri della madrepatria (tra questi Olimpia, come potrebbe testimoniare il cd. Tempio di Nettuno),[29] di cui, se si segue questa ipotesi, non furono riproposti solo gli impianti urbanistici e la grandiosità monumentale, ma anche quei fatti di cultura sentiti come più propriamente caratterizzanti, tra cui le conoscenze musicali, anche nella loro dimensione tecnico-artigianale e organologica.

I reperti dei corredi funerari qui discussi sono strumenti altamente identificativi della *mousikè* greca: la *lyra-chelys* e l'*aulos* non sono meri oggetti o strumenti sonori, sono dei marcatori culturali la cui presenza sottolinea una relazione significativa che le colonie stabiliscono con la madrepatria. Se il rinnovamento di Poseidonia-Paestum guarda alla Grecia propria, ebbene la presenza di questi strumenti musicali caratterizzanti non sembra doversi assegnare al caso; piuttosto, andrà inquadrata in questo movimento di emulazione e insieme di innovazione che la grecità occidentale dispiega ora con rinnovata intensità e del quale la *mousikè* era parte integrante.

25. Psaroudakes 2008.

26. Ivi: 207.

27. Bellia 2012: 71.

28. Ivi: 101.

29. La questione è legata al dibattito sulla cronologia del cd. Tempio di Nettuno, dalla quale dipende la possibilità di ipotizzarne una derivazione dal Tempio di Zeus a Olimpia, sostenuta, tra gli altri, da Gruben (1986). Più cauto Mertens (1990; 2019), che preferisce parlare di rapporti di interscambio tra maestri costruttori, pur riconoscendo significative affinità tipologico-planimetriche, in particolare nell'articolazione della *naos* a tre navate mediante due doppi colonnati. Per una sintesi del dibattito e delle diverse proposte cronologiche, si veda Vidale – Salvo 2018.

La Tomba del Tuffatore con il suo 'banchetto eterno'

Rinvenuta il 3 giugno 1968 nella necropoli di Tempa del Prete, a circa 2 km dalle mura cittadine, la Tomba del Tuffatore costituisce un «*unicum* nella città di Poseidonia e nell'intera grecità occidentale»[30] per la presenza di uno straordinario ciclo pittorico che ricorre su tutte le lastre che compongono la tomba. Prassi del tutto estranea alle sepolture greche del periodo[31] e molto comune, invece, nel mondo etrusco: in quel mondo etrusco che per Poseidonia-Paestum è liminale, contiguo – quasi un'interfaccia – in cui le tombe presentano frequentemente cicli pittorici dedicati al banchetto e alla musica.

La Tomba del Tuffatore, tuttavia, non essendo una tomba a camera, divenne 'inaccessibile' dopo la chiusura: le pitture erano destinate esclusivamente al defunto.[32]

Il contesto funerario, datato intorno al 480-470 a.C., e verosimilmente attribuibile a un individuo di sesso maschile, come suggerisce il corredo, comprendeva una *lekythos* attica a vernice nera e un cordofono, di cui si conservano pochi frammenti del carapace, tre elementi in ferro, uno dei quali riconducibile verosimilmente alla cordiera, e due elementi in osso, di cui uno con evidenti tracce di ossidazione, probabilmente interpretabili come rivestimenti interni del giogo.[33]

Un corredo essenziale in continuità con i precedenti, che in questo caso stabilisce una relazione significativa con la scena parietale, testimonianza essenziale per la definizione di uno spazio sonoro: la pittura raffigura un simposio, con uomini in atto di cantare, accompagnati da due cordofoni e due aerofoni. Nei cordofoni è possibile riconoscere due *barbitoi.* Il primo, raffigurato sulla lastra nord,[34] forse più arcaizzante, si presenta ad arco continuo privo di giogo e bischeri: le corde nella sezione superiore sono serrate direttamente sul corpo ligneo. Questa specifica tipologia di *barbitos* non trova, allo stato attuale delle conoscenze, confronti nell'iconografia coeva; per tale motivo lo strumento costituisce oggetto di indagini tuttora in corso. Il secondo, presente sulla lastra sud,[35] si differenzia dal precedente per la presenza di due bracci di uguale misura che, partendo dal carapace, si slanciano allargandosi e terminando in una breve e stretta curva finale destinata al supporto del giogo, è il modello più noto e raffigurato nell'iconografia. In questo caso, ai bracci sono applicati due cilindri in osso, innestati o su un ramo laterale o su un chiodo in ferro, e a chiusura di questi compaiono elementi 'a torretta'

30. Ivi: 57.

31. Pontrandolfo 1990: 458-459; Napoli 1970: 85.

32. Bellia 2012: 58.

33. Cipriani 2020: 106

34. Napoli 1970: tavv. 5, 7.

35. Ivi: tavv. 29, 32.

sempre in osso. Il giogo è lasciato dal pittore in chiaro, questo lascia supporre che fosse in osso. Le corde sono serrate al giogo senza l'uso di bischeri per l'accordatura. Si registra, inoltre, l'assenza del ponticello e della cordiera.
Nella scena simposiaca compaiono anche due coppie di *auloi* distinti per colore. Sulla lastra sud l'auleta è disteso sulla *kline* e presumibilmente accompagna il canto del compagno posto alle sue spalle in una posizione ieratica.[36] Lo strumento, a differenza dei cordofoni, mostra meno dettagli, ma il bianco lascia ipotizzare una sua composizione in osso animale. L'altro aerofono compare nella lastra ovest,[37] tra le mani di un efebo o un'auletride che guida un giovane nudo con mantello e un uomo riccamente abbigliato che si regge su un bastone. In questo caso l'*aulos* è caratterizzato da un colore che plausibilmente evoca il legno.
I temi e le questioni di carattere iconografico, escatologico e archeologico che emergono dall'analisi del ciclo pittorico risultano numerosi e complessi. In questa sede si intende tuttavia circoscrivere l'attenzione all'analisi degli strumenti musicali, mettendo in risalto l'eccezionalità di una relazione dialogica tra le pitture parietali raffiguranti il simposio – spazio privilegiato della pratica musicale nella società greca, e quindi nella Poseidonia tra VI e V secolo a.C. – e la presenza, all'interno della tomba, di un reale cordofono. Tale interazione tra rappresentazione iconografica e dato materiale costituisce un elemento di particolare rilievo per la comprensione del contesto funerario e della cultura musicale della comunità poseidoniate.

Identità perduta, *Mousiké* 'degenerata'

> διόπερ Ἀριστόξενος ἐν τοῖς Συμμίκτοις συμποτικοῖς: ὅμοιον, φησί, ποιοῦμεν Ποσειδωνιάταις τοῖς ἐν τῷ Τυρρηνικῷ κόλπῳ κατοικοῦσιν. οἷς συνέβη τὰ μὲν ἐξ ἀρχῆς Ἕλλησιν οὖσιν ἐκβεβαρβαρῶσθαι Τυρρηνοῖς [ἢ Ῥωμαίοις] γεγονόσι, καὶ τήν τε φωνὴν μεταβεβληκέναι τά τε λοιπὰ τῶν ἐπιτηδευμάτων, ἄγειν δὲ μίαν τινὰ αὐτοὺς τῶν ἑορτῶν τῶν Ἑλληνικῶν ἔτι καὶ νῦν, ἐν ᾗ συνιόντες ἀναμιμνήσκονται τῶν ἀρχαίων ἐκείνων ὀνομάτων τε καὶ νομίμων, καὶ ἀπολοφυράμενοι πρὸς ἀλλήλους καὶ ἀποδακρύσαντες ἀπέρχονται. οὕτω δὴ οὖν, φησί, καὶ ἡμεῖς, ἐπειδὴ καὶ τὰθέατρα ἐκβεβαρβάρωται καὶ εἰς μεγάλην διαφθορὰν προελήλυθεν ἡ πάνδημος αὕτη μουσική, καθ' αὑτοὺς γενόμενοι ὀλίγοι ἀναμιμνησκόμεθα οἷα ἦν ἡ μουσική. Aristox. fr. 124 Wehrli (apud Athen. XIV 632a).[38]

36. Ivi: tavv. 22-24.

37. Ivi: tav. 3.

38. Traduzione a cura di Angelo Meriani: «Aristosseno nei Symmikta sympotika dice: Noi facciamo come i Poseidoniati che abitano nel golfo Tirrenico, ai quali, da Greci che erano in origine, è capitato di imbarbarirsi, diventando Tirreni o Romani, e di cambiare la lingua e gli altri costumi. Essi però continuano ancora oggi a celebrare un'unica festa greca, nella quale si riuniscono e ricordano gli antichi nomi e le antiche usanze, si lamentano l'un l'altro, versano lacrime, e vanno via. Così anche noi – dice ancora Aristosseno –, dacché i teatri si sono imbarbariti, e questa musica popolare è giunta a uno stadio avanzato di degenerazione, siamo qui in pochi a ricordare tra di noi quale era la musica di un tempo. Questo dice Aristosseno» (Meriani 2023: 16).

La fonte letteraria relativa a Poseidonia-Paestum, qui considerata in quanto riconducibile alla tradizione aristotelica e quindi ritenuta di particolare attendibilità, riveste uno straordinario interesse per il riferimento alle pratiche musicali e per le indicazioni relative a un loro processo di trasformazione. Si tratta del celebre e controverso frammento di letteratura simposiaca (fr.124 Wehrli) presumibilmente tratto dai *Symmikta sympotika* di Aristosseno di Taranto e citato in Ateneo (Deipn. IV 632a). Il passo è collocato all'interno del convito dei *Deipnosophistai*, nel quale Masurio, «il più dotto e autorevole tra gli esperti di musica»[39] discute varie testimonianze relative alla musica. Per quanto qui attiene, emerge come la musica si configuri, anche in epoche successive ai contesti discussi, un baricentro identitario fondamentale. Essa è indicata da Aristosseno come componente culturale identitaria e distintiva in un ambiente magnogreco segnato da processi di ibridazioni culturali su altri fronti. Il passo non nasconde una posizione spiccatamente ideologica e conservatrice che, attraverso il confronto tra il presunto «imbarbarimento» della realtà poseidoniate e la «degenerazione» della musica, attribuisce alla celebrazione di una festa greca il valore di antidoto simbolico e culturale alla condizione di decadenza, nonché uno strumento per riaffermare una continuità identitaria percepita come necessaria. Le questioni relative a questo passo sono state affrontate in maniera organica e significativa da Angelo Meriani.[40] Ai fini delle considerazioni qui proposte, è sufficiente osservare come questa testimonianza letteraria, riferita al contesto magnogreco, offra un significativo termine di confronto per l'interpretazione del caso poseidoniate, mettendo in evidenza non solo la rilevanza storica e identitaria della musica, ma anche il suo radicamento nelle pratiche culturali e nell'esperienza individuale.

Conclusioni

L'evidenza archeologica dei *realia* qui discussi, posta in relazione con le testimonianze iconografiche e supportata, seppur in misura limitata, dalle fonti letterarie, concorre in modo coerente alla definizione di un quadro unitario. I dati fanno nel complesso sistema e rendono evidente l'importanza della *mousikè* nell'orizzonte culturale ed esperienziale della società di Poseidonia-Paestum sin dalle origini.
Un dato di rilievo che si ricava dai reperti sopra discussi è la definizione di un arco cronologico preciso che vale come 'arco culturale': dalla fine del VI secolo a.C. al 480-470 a.C. circa. Quando la città di Poseidonia divenne *Paistom*, sotto il controllo della compagine lucana, i modelli culturali dominanti e diffusi dovettero subire modificazioni rilevanti. Nelle sepolture si assiste alla progressiva introduzione di cicli pittorici ormai standardizzati, con raffigurazioni di

39. Ivi: 20.

40. Ivi: 15-48.

giochi funebri, combattimenti, numerose scene a carattere musicale, nelle quali l'*aulos* rappresenta lo strumento predominante, anche nei momenti di lamentazione funebre e pianto rituale.[41] Tuttavia, a fronte di tale ricchezza iconografica, gli strumenti musicali scompaiono dai corredi, non trovando più riscontro nelle evidenze materiali. Questo fenomeno si pone in controtendenza rispetto ad altre aree della Magna Grecia, dove la presenza di sepolture contenenti strumenti musicali è attestata anche in età ellenistica.[42] Non è ovviamente da escludere che in tali contesti fossero impiegati aerofoni realizzati in materiali organici non conservatisi nel record archeologico.

Un ulteriore elemento di rilievo, in linea con il quadro documentario magnogreco, riguarda l'attribuzione, nei casi noti, delle sepolture, a individui di sesso maschile, prevalentemente adulti.

In tale prospettiva si inserisce una delle questioni più dibattute in ambito archeologico-musicale, relativa alla possibilità che gli individui deposti con strumenti musicali fossero effettivamente musicisti professionisti. Essi sembrerebbero poter rientrare a pieno titolo nella categoria dei *mousikoì andres,* vale a dire coloro che, detentori della *technè* – l'arte delle Muse – incarnavano il più alto livello di formazione e raffinatezza culturale. Una concezione, questa, efficacemente richiamata anche da Cicerone nelle *Tusculanae disputationes* (I, IV), e ulteriormente confermata dall'uso oppositivo del termine *a-mousos* per designare quanti fossero privi di tale competenza, e dunque considerati ignoranti o privi di educazione. In questo quadro, la musica assume il valore di elemento discriminante nella valutazione del livello culturale dell'individuo, costituendo un passaggio imprescindibile per l'accesso a un sapere pieno e consapevole. Nel policentrico universo ellenico il fenomeno musicale risulta dunque pervasivo e profondamente radicato, al punto da coinvolgere la comunità non solo nella fruizione, ma anche nella produzione attiva della musica, con una partecipazione sociale di ampia portata. Un ulteriore e consistente filone di studi interpreta la presenza di strumenti e raffigurazioni musicali come elemento indiziario di pratiche di carattere iniziatico, con particolare riferimento all'ambito orfico.[43] In questa sede si propone invece un approccio più strettamente sociale: in un contesto nel quale la musica assume una funzione eminentemente paideutica, la distinzione netta tra musicisti professionisti e non-professionisti risulta difficilmente applicabile in termini così rigidi. Si rinuncia pertanto ad approfondire le implicazioni misteriche, concentrando l'attenzione su un dato emergente con chiarezza, ovvero la volontà di proiettare la dimensione sonora e musicale in uno 'spazio' che è oltre la vita terrena, trasferendo simbolicamente nel contesto funerario un'esperienza acustica persistente e continua.

41. Pontrandolfo – Rouveret 1998.

42. Si veda Bellia 2012.

43. Per una sintesi si veda Bellia 2012 con relativa bibliografia.

Dall'analisi dei dati emerge che gli spazi destinati alla pratica musicale coincidevano, verosimilmente, con tutti quegli spazi di vita comunitaria legati a forme di ritualità, tanto pubbliche quanto private. Le testimonianze esaminate confermano il dato noto e in fondo intuitivo, ossia che ogni contesto culturale, costituiva uno spazio potenziale di *mousikè*. L'esperienza musicale non si configurava soltanto come vettore identitario o come manifestazione di cultura astratta, ma assumeva una dimensione emotiva profonda, vissuta simultaneamente sul piano individuale e comunitario. Spingendo la riflessione allo stremo, si potrebbe affermare che lo spazio musicale, a Poseidonia-Paestum, non fosse circoscritto a contesti delimitati, ma coincidesse con la *polis* stessa, nella quale la *mousikè* permeava ogni aspetto della vita quotidiana: riti, interazioni sociali, memoria collettiva e costruzione identitaria. Ne risulta l'immagine di una realtà nella quale la *mousikè* era componente pervasiva e strutturale dell'esperienza umana.

Elenco delle fonti citate

Aristosseno, *fr.* 124 Wehrli (= Ath. xiv 632a), in Wehrli Fritz, 1945, *Die Schule des Aristoteles*, vol. ii (*Aristoxenos*), Basel, Benno Schwabe & Co.

Cicerone Marco Tullio, 2012, *Le Tuscolane*, voll. i-ii, Zuccoli Clerici Lucia ed., Milano, bur Rizzoli.

Riferimenti bibliografici

Bellia Angela, 2012, *Strumenti musicali e oggetti sonori nell'Italia meridionale e in Sicilia (vi-iii sec. a.C), funzioni rituali e contesti,* Lucca, Libreria musicale italiana.

Bettini Maurizio – Giordano Manuela – Palmisciano Riccardo eds., 2025, *Rethinking Orality iii From Homer to Neuroscience,* Berlino – Boston, De Gruyter.

Castaldo Daniela, 2013, *Paestum Ritual Music in Honour of the Dead* in Jiménez Raquel, Till Rupert, Howell Mark eds., *Music & Ritual: Bridging Material & Living Cultures,* Berlino, Ekho verlag, pp. 117-129.

Cipriani Marina, 2020, *La Necropoli del Tuffatore*, in Meriani – Zuchtriegel eds. 2020, pp. 89-115.

— 2017, *Su alcune tombe di Paestum con fibule "ad aeroplano"*, in Cicala Luigi – Ferrara Bianca eds., *Kithon Lydios. Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco*, Napoli, Naus Editori, pp. 415-427.

— 1994, *Necropoli del v secolo a.C. a Poseidonia: il caso di contrada S. Venera*, in De La Genière Juliette ed., *Nécropoles et sociétés antiques,* Napoli, Publications du Centre Jean Bérard xviii, pp. 169-180.

— 1989, *Morire a Poseidonia nel V secolo. Qualche riflessione a proposito della necropoli meridionale*, «Dialoghi di archeologia», vii/2, pp. 71-91.

Comotti Giovanni, 1991, *La musica nella cultura greca e romana,* Torino, edt.

Colesanti Giulio – Giordano Manuela eds., 2014, *Submerged literature in Ancient Greek Culture. An introduction,* vol. i, Berlino/Boston, De Gruyter.

Colesanti Giulio – Lulli Laura eds., 2016, *Submerged literature in Ancient Greek Culture. Case Studies*, vol. ii, Berlino – Boston, De Gruyter.

Ercolani Andrea ed., 2021, *La letteratura sommersa nella Grecia antica. Nuove prospettive storico-letterarie*, Roma, Carocci Editore.

Ercolani Andrea – Lulli Laura eds., 2022, *Rethinking Orality i, Codification, Transcodification and Transmission of Cultural Messages*, Berlino – Boston, De Gruyter.

— 2022, *Rethinking Orality ii The Mechanisms of the Oral Communication System in the Case of the Archaic Epos*, Berlino – Boston, De Gruyter.

Ercolani Andrea – Giordano Manuela, 2016, *Submerged literature in Ancient Greek Culture. The comparative perspective*, vol. iii, Berlin – Boston, De Gruyter.

Finnegan Ruth, 1977 (ed. 2025), *Oral Poetry*, Cambridge, Open Book Publishers.

Gentili Bruno, 1984, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al v secolo*, Roma – Bari (con aggiornamenti 1995; più volte ristampato).

Gruben Gottfried, 1966 (ed. 1986), *Die Tempel der Griechen*, Monaco di Baviera, Hirmer.

Guizzi Febo, 2003, *Guida alla musica popolare in Italia: Gli strumenti,* in Leydi Roberto ed., *Alia Musica*, vol. iii, Lucca, Libreria musicale italiana, pp. 409-484.

Hagel Stefan, 2020, *Understanding early auloi: Instruments from Paestum, Pydna and elsewhere,* in Meriani – Zuchtriegel eds. 2020, pp. 421- 459.

Havelock Eric Alfred, 1986, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present,* New Haven – London, Yale University Press.

La Torre Gioacchino Francesco, 2011, *Sicilia e Magna Grecia: archeologia della colonizzazione greca d'Occidente*, Roma – Bari, Laterza.

Melini Roberto, 2014, *Sounds from under the Ashes: The Music of Cults and Mysteries in the Ancient Vesuvian Land in Music in Antiquity* in Goodnick-Westenholz Joan, Maurey Yossi, Seroussi Edwin eds. *The Near East and the Mediterranean*, Berlino, De Gruyter.

— 2008, *Suoni sotto la cenere. La musica nell'antica area vesuviana*. Pompei, Flavius.

Meriani Angelo – Zuchtriegel Gabriel eds., *La Tomba del Tuffatore. Rito, arte e poesia a Paestum e nel Mediterraneo d'epoca tardo-arcaica. Atti del Convegno Internazionale, Paestum, 4-6 ottobre 2018,* Pisa, Edizioni ets.

— 2003, *Sulla musica greca antica. Studi e ricerche,* Napoli, Alfredo Guida Editore.

Mertens Dieter, 2019, *Provocatorie novità dal tempio di Nettuno di Paestum. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti xc, 2017-2018*, Roma, Vaticano, pp. 175-220.

— 1990, *L'architettura, in Lo Stile severo in Sicilia. Dall'apogeo della tirannide alla prima democrazia*, Palermo, Novecento, pp. 75-100.

Napoli Mario, 1970, *La Tomba del Tuffatore. La scoperta della grande pittura greca*, Bari, De Donato editore.

Noviello Laura, 2026, *La danza come offerta votiva nei culti mariani della Campania, fra permanenza dell'antico e pratiche contemporanee,* in *Atti del convegno "Danze magiche tra Antichità e Tradizione"*, Benevento, Kinetes Edizioni [in corso di pubblicazione].

Ong Walter, 2014, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino; edizione originale *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London – New York, Routledge, 1982.

Parry Milman, 1928, *L'Epithète traditionelle dans Homère*, Parigi, Société Éditrice Les Belles Lettres.

Pontrandolfo Angela – Rouveret Agnès, 1998, *Le tombe dipinte di Paestum,* Modena, Franco Cosimo Panini.

Pontrandolfo Angela, 1990, *La pittura parietale in Magna Grecia,* in Pugliese Carratelli Giovanni, *I Greci in Occidente,* vol. iv, Napoli, Electa, pp. 457- 470.

— 1979, *Segni di trasformazioni sociali a Poseidonia tra la fine del v e gli inizi del iv sec. a.C.*, «Dialoghi di archeologia», ii, pp. 27-50.

Psaroudakes Stelios, 2020c, *A chelys from Poseidōnia, Tempa del Prete Cemetery, Grave 21,* in Meriani – Zuchtriegel eds. 2020, pp. 405-420.

— 2014, *The aulos of Poseidōnia,* in Bellia Angela ed., *Musica, culti e riti nell'Occidente greco, Telestes. Studi e ricerche di archeologia musicale nel Mediterraneo*, vol. i, Pisa – Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 117-129.

— 2008, *The aulos of Pydna,* in Both Arnd Adje, Eichmann Ricardo, Hickmann Ellen, Koch Lars-Christian eds. *Studien zur Musikarchäologie vi, Rahden,* Westfalia, Verlag Marie Leidorf GmbH, pp. 197-216.

Raffa Massimo, 2013, *La cultura greca della mousike: occasioni e contesti della pratica musicale*, in Rocconi Eleonora ed. *I suoni perduti, Musica ed eventi sonori in Grecia e a Roma*, Milano, EncycloMedia Publisher Milano, pp. 44-53.

Reichlin-Moser Barbara e Paul J., 2011, *Der Paestum Aulós aus der Tomba del Prete,* cit. in Psaroudakes 2014.

Sarti Susanna, 2020, *Le immagini musicali della tomba del Tuffatore*, in Meriani – Zuchtriegel eds. 2020, pp. 479-497.

Vidale Massimo – Salvo Giulia, 2018, *Il Tempio di Nettuno a Paestum: quadro archeologico e nuove osservazioni paleotecnologiche*, in De Palma Giovanna, *I templi di Paestum. Tra restauro e manutenzione*, Gangemi Editore, pp. 349-359.

Wellesz Egon Joseph, 1957, *Ancient and Oriental Music*, Londra, Oxford University Press.

Roberto Lucanero

Il *bal musette* a Parigi: da musica folk urbana a *popular music* internazionale

Introduzione

Tra la seconda metà del xix secolo e i primi decenni del xx, profondi mutamenti interessarono le modalità di produzione, circolazione e fruizione della musica in molte aree del mondo, in relazione ai processi di urbanizzazione e di migrazione, nonché allo sviluppo dell'industria dell'intrattenimento. Le trasformazioni che ne derivarono resero sempre più evidente la necessità di distinguere tre grandi ambiti musicali, rappresentati dal «triangolo assiomatico» proposto da Philip Tagg: musica popolare/folk, musica d'arte e *popular music*.[1] All'interno di quest'ultima si colloca il *bal musette*. Il genere nacque a Parigi tra la fine del xix e gli inizi del xx secolo. Si sviluppò dall'incontro tra la cultura musicale tradizionale degli immigrati provenienti dal centro della Francia, in particolare dall'Auvergne, e quella degli immigrati italiani di diversa provenienza. A questi elementi si aggiunse il repertorio della musica leggera parigina dell'epoca.[2] Per comprendere le dinamiche relative ai rapporti tra musica tradizionale e *popular music* è utile richiamare quanto Franco Fabbri ha osservato a proposito del flamenco: «non di tutte le musiche *popular* il carattere o l'aspetto commerciale e industriale moderno è immediatamente riconoscibile. Necessariamente la ricostruzione della storia della *popular music* si deve sovrapporre alla storia del folklore».[3] Ciò vale anche per lo studio del *bal musette* francese. Lo stesso termine *musette* costituisce infatti un indicatore del processo che ha condotto una musica folk urbana a divenire *popular music* internazionale. In origine esso designava una tipologia di cornamusa impiegata nell'esecuzione della musica tradizionale auvergnate, caratterizzata dalla *bourrée*.[4] Nel corso del xix secolo, il termine passò poi a indicare i locali di Parigi in cui tale repertorio veniva praticato. Nel periodo compreso tra le due guerre mondiali, identificò infine un nuovo genere musicale *popular*, da ballo, eseguito con la fisarmonica come strumento principale[5] e caratterizzato tra le danze, in particolare dal valzer. Lo stesso

1. Tagg 1982: 41-42.

2. Si veda Juteau – Roussin 1997: 31, Simonnin 2019.

3. Fabbri 2016: 25.

4. Con il termine *bourrée* ci si riferisce ad una famiglia di danze tradizionali praticate in un vasto territorio che dalle regioni del centro della Francia si irradia verso Ovest e verso Sud-Ovest, come spiegato da Yves Guilcher in Guilcher 2001: 246.

5. Si veda Blanc-Chaléard 2000: 120-122, Simonnin 2019: 37.

Philip Tagg cita alcuni stilemi dei fisarmonicisti del *musette*, nella pratica del valzer, come esempi di prassi esecutiva *popular*.[6]
Il presente contributo intende approfondire il rapporto tra la comunità auvergnate[7] e quella italiana nel contesto urbano di Parigi, a partire dalla fine del XIX secolo, ovvero nella fase iniziale del processo di definizione del *musette* come genere musicale *popular*.[8]

Gli Auvergnati di Parigi

Se nel corso del XVIII secolo, grazie all'itinerario fluviale e terrestre dell'Allier, fu quasi esclusivamente il Puy-de-Dôme a fornire emigranti a Parigi, nel secolo successivo l'avvento della ferrovia intensificò gli spostamenti e favorì l'emigrazione verso la capitale anche da altri territori della Francia centro-meridionale.[9] Questo fenomeno favorì la nascita di un neologismo, *Auvergnats de Paris*, utilizzato dagli autoctoni parigini per identificare i gruppi di migranti provenienti non solo dall'Auvergne in senso stretto, ma anche dal nord dell'Aveyron, dalla Lozère, dal Lot.[10]
A Parigi, l'area principale di insediamento degli auvergnati si collocava tra il *faubourg* del legno (Saint Antoine) e il quartiere del ferro (Popincourt),[11] in uno spazio urbano marginale che essi trasformarono in una sorta di villaggio di provincia.[12] Da questa posizione risultava agevole organizzare attività commerciali con le operose zone limitrofe e, in breve tempo, gli auvergnati si inserirono nei mestieri urbani come portatori d'acqua e carbonai. Già nel periodo della Rivoluzione francese si affermarono inoltre nelle attività legate al commercio dei rottami di ferro.[13]
Siamo nell'attuale XI arrondissement (l'arrondissement di Popincourt), nella zona della Bastiglia, o meglio della *Bastoche*, termine che in *argot* (l'idioma

6. Tagg 2011: 202, 207. In particolare, Tagg si riferisce alla prassi esecutiva dell'accompagnamento arpeggiato tipica dei fisarmonicisti *musette*. Quando devono accompagnare più battute con uno stesso accordo, essi sono soliti farlo mediante un arpeggio discendente che prende avvio, nella prima battuta, dalla nota fondamentale come nota più acuta. La nota iniziale e più acuta dell'arpeggio viene poi modificata all'inizio di ogni battuta secondo un disegno melodico per grado congiunto, mentre le altre note dell'arpeggio rimangono invariate. Questa prassi produce accordi di passaggio che, di norma, non sono indicati in partitura ma che contribuiscono a contraddistinguere il genere. Questo arpeggio realizzato dalla mano destra si combina con l'esecuzione, da parte della mano sinistra, di una linea di basso altrettanto peculiare, che alterna una battuta caratterizzata dalla nota fondamentale e una dalla sua quinta.

7. In questo scritto si usa il termine 'auvergnate', adattamento italiano del francese *auvergnat*, per indicare l'abitante della regione dell'Auvergne, in Francia. Tale scelta risponde all'esigenza di adottare una forma riconoscibile nell'ambito del *folk revival* e degli studi italiani sulla musica tradizionale francese. Il termine italiano 'alverniate', pur attestato con questo significato, risulta poco frequente in tali contesti e potrebbe quindi generare ambiguità.

8. A questo processo contribuirono inevitabilmente anche altre componenti culturali che nel presente studio non vengono prese in esame, in particolare la cultura musicale dei gitani.

9. Dubois 2011: 64. Si veda anche Guilcher 2001: 126.

10. *Ibidem.*

11. Ivi: 36, 52-57.

12. Ivi: 51. Per quanto riguarda la storia della comunità auvergnate di Parigi si veda Raison-Jourde 1976.

13. Dubois 2011: 60.

popolare-malavitoso del luogo)[14] indica il quartiere della Bastiglia per differenziarlo dall'omonima piazza. Claude Dubois offre un'efficace metafora per spiegare quanto i termini *Bastille* e *Bastoche* designino spazi territoriali specifici, corrispondenti a dimensioni psicologiche diverse ma complementari: «La *Bastille* rappresenta la vetrina del negozio, la luce. La *Bastoche* ne è il retrobottega, la sua ombra».[15] La *Bastoche* è un territorio dai confini non nettamente definiti che si estende fino al IV arrondissement, dove la prostituzione rimase fiorente fino al 1975.[16]
Il cuore di questa zona, chiamata *petite Auvergne*, è rue de Lappe. Qui, nel corso del XIX secolo, si concentrarono piccole attività molto particolari: i locali chiamati *Vin & Charbons*.[17] La loro attività principale era la vendita di vino e carbone. Su questa si innestava, in forma accessoria, l'organizzazione di serate da ballo. Di giorno questi locali funzionavano come normali negozi; di sera accoglievano avventori che consumavano vino e ballavano al suono della *cabrette*,[18] la piccola cornamusa del centro Francia chiamata anche *musette*.[19]
Questa pratica, nata all'interno dei *Vins & charbons*, può essere considerata una prima manifestazione del *bal à la musette*,[20] ovvero del ballo fatto al suono della *musette*, detto anche *bal musette*. Il pubblico era quasi interamente auvergnate poiché i mezzi di locomozione dell'epoca imponevano di vivere, lavorare e divertirsi nello stesso luogo.[21] Anche i musicisti e il repertorio praticato erano auvergnati e tradizionali. La danza principale era la *bourrée*, nelle sue diverse versioni.[22] L'ingresso al locale era libero e, come nel *café chantant*, la consumazione era obbligatoria.[23] Inoltre ogni ballo veniva pagato con un

14. Per quanto riguarda l'*argot* si veda Chautard 1931.

15. Dubois 2011: 105: «la Bastille représente la devanture du magasin, la lumière. La Bastoche en est l'arrière-boutique, son ombre».

16. Ivi: 28.

17. Juteau – Roussin 1997: 29.

18. *Cabrette*: termine derivato dalla francesizzazione della parola occitana *cabreta*, che significa capretta. Si tratta di una cornamusa composta da un *chanter* conico ad ancia doppia e da un bordone disposto parallelamente ad esso, generalmente cilindrico e ad ancia semplice. In alcune varianti il bordone è invece conico e ad ancia doppia; in questo caso prende il nome di *chanterelle*. Il *chanter* e il bordone sono inseriti in un unico blocco fissato ad un otre di pelle, solitamente rivestito di tessuto. L'aria viene immessa nell'otre tramite un mantice azionato dal braccio dell'esecutore oppure, più raramente, mediante un insufflatore a bocca. Si veda Bonnemason 1997: 28-31.

19. Krümm 2012: 74-75. Secondo Claudie Marcel-Dubois il termine *musette* indica la *cabrette* a mantice. Si veda Marcel-Dubois 1980. Secondo tutti gli autori citati a proposito della *cabrette*, il mantice ad essa applicato fu un'innovazione ideata da costruttori parigini, acquisita dagli esecutori residenti a Parigi e da questi diffusa anche in Auvergne (Bonnemason 1997: 30, Krümm 2012: 75, Marcel-Dubois 1980: 206).

20. Billard – Roussin 1991: 21.

21. Dubois 2011: 55.

22. Dal punto di vista coreutico (per quel che riguarda passi e appoggi) le *bourrée* tradizionali si distinguono in «*bourrée* a due tempi» e «*bourrée* a tre tempi» (Guilcher 2001: 246). Le *bourrée* a due tempi sono trascritte abitualmente in 2/4 quelle a tre tempi in 3/8 o 3/4. La tipologia di *bourrée* più rappresentativa dell'area auvergnate è quella a tre tempi, chiamata *montagnarde* o, in senso stretto, *auvergnate*.

23. Per quanto riguarda il *café chantant* si veda Fabbri 2016: 20.

gettone acquistato preventivamente alla cassa. Il gestore del locale guadagnava dalle consumazioni, il musicista dalla vendita dei gettoni.[24]
Claude Dubois descrive efficacemente lo spazio caratteristico dei balli auvergnati fino agli anni venti del xx secolo: «ristrettezza della sala, scarsità dell'illuminazione, arredamento ridotto alla più semplice espressione; insomma un aspetto insolito, selvaggio, talvolta inquietante per l'esploratore che vi si avventura e instancabilmente quel suono della "rauca *musette*"».[25] È particolarmente significativo il riferimento all'«esploratore che vi si avventura». Evidentemente i *bal musette*, pur essendo destinati ai membri della comunità auvergnate, esercitavano un forte fascino anche su cittadini appartenenti ad altri ambiti sociali ed etnici, attratti dal carattere esotico e pittoresco di questi luoghi. È possibile associare l'*explorateur* di Dubois al *flâneur* di Baudelaire, ovvero all'osservatore appassionato della folla, della città e del mondo; colui che si spinge fuori dal proprio contesto per sentirsi a casa ovunque.[26]
L'ambiente angusto dei *bal musette* derivava da condizioni operative che scoraggiavano gli investimenti: la clientela era in gran parte acquisita, costituita da vicini, amici, parenti; gli esercizi passavano spesso da un gestore all'altro; inoltre, a partire dal 1832, i regolamenti di polizia dedicati ai locali da ballo erano divenuti progressivamente più stringenti e la durata delle autorizzazioni sempre più breve.[27]
Queste attività riflettevano chiaramente il carattere della comunità auvergnate. Per quanto riguarda il lavoro, gli auvergnati mantennero anche a Parigi una forte tendenza all'indipendenza e alle attività in proprio.[28] Anche dopo essersi stabilmente insediati in città rimasero generalmente restii a entrare in fabbrica e preferirono dedicarsi a piccole imprese autonome, che potevano essere avviate o dismesse con facilità in base all'andamento degli affari.
Nel 1883 Louis Bonnet, dalle colonne de «L'Auvergnat de Paris», giornale da lui fondato nel 1882, in risposta ad alcuni atti di razzismo subiti da auvergnati da parte di parigini, scrive: «Parigini, non sarete mai altro che Parigini; è all'ospedale che andrete a morire, mentre noialtri finiremo tranquillamente i nostri giorni all'ombra di un vecchio albero che riparò la nostra infanzia e forse anche i nostri primi amori».[29] L'indole indipendente, il forte senso identitario – costruito anche attraverso la musica e la danza – e l'idea di poter

24. Si veda Juteau – Roussin 1997: 29, Warnod 1922: 83.

25. Dubois 2011: 62: «étroitesse de la salle, médiocrité de l'éclairage, décor réduit à sa plus simple expression, bref! un aspect insolite, sauvage, parfois inquiétant pour l'explorateur qui s'y aventure et inlassablement ce son de la "rauque musette"».

26. Baudelaire 1998: 212.

27. Juteau – Roussin 1997: 29.

28. Dubois 2011: 66.

29. Bonnet 1883: 1-2 : «Parisiens, vous ne serez jamais que des Parisiens; c'est à l'hôpital que vous irez mourir, tandis que nous autres, nous finirons tranquillement nos jours à l'ombre d'un vieil arbre qui abrita nos jours d'enfance et peut-être aussi nos premières amours».

un giorno ritornare, magari in età avanzata, nell'amata terra d'origine, costituiscono tratti caratteristici della comunità auvergnate.[30] Sul finire del xix secolo, questa comunità venne in contatto con gruppi di migranti italiani e con le loro pratiche musicali.

Gli italiani e la fisarmonica

In una celebre intervista pubblicata su «La Sentinella» del 30 aprile 1899,[31] i fratelli Paolo e Settimio Soprani, costruttori di fisarmoniche di Castelfidardo, spiegavano come il principale veicolo pubblicitario per i loro strumenti fossero gli emigranti italiani. Questi ultimi, anche in Francia – come in molti altri paesi del mondo – contribuirono a diffondere gli strumenti della famiglia delle fisarmoniche tra le classi popolari.[32]
Per tutto il xix secolo e fino agli anni sessanta del xx, i gruppi di migranti italiani che giungevano a Parigi provenivano da diverse zone della Penisola. I motivi che li inducevano a trasferirsi in Francia potevano essere diversi: dalla migrazione temporanea a quella definitiva, passando anche – in particolare nel xix secolo – per forme di accattonaggio. In ogni situazione portarono con sé e diffusero tradizioni musicali e repertori.
Nel corso del xix secolo, seguendo l'esempio dei suonatori itineranti di ghironda provenienti dalla Savoia e dal Piemonte, già attivi in territorio francese, un nutrito numero di altri specialisti della musica e dell'arte di strada raggiunse Parigi. In un rapporto del 1862 dedicato ai suonatori ambulanti italiani, il console italiano a Parigi Luigi Cerruti li divideva in due categorie: la prima comprendeva suonatori di organetto di Barberia e viola (probabilmente ghironda), tutti provenienti dalle zone comprese tra Genova e l'appennino parmense; la seconda comprendeva arpisti provenienti dalla Basilicata – i cosiddetti suonatori di Viggiano – e suonatori di zampogna e ciaramella provenienti probabilmente dall'antica Terra di Lavoro,[33] il cui territorio è attualmente suddiviso tra Campania, Lazio e Molise. Cerruti si interessò a lungo di questo fenomeno perché i suonatori ambulanti portavano con sé spesso dai due ai dieci bambini,[34] che suonavano anch'essi, danzavano, facevano danzare animali ammaestrati e praticavano la questua. I bambini venivano letteralmente ceduti per contratto ai «padroni»[35] dalle famiglie di appartenenza ed erano spesso sfruttati, maltrattati e ridotti in condizioni di schiavitù.[36] A Parigi, a partire dagli anni venti del xix secolo, i suonatori iti-

30. Si veda Guilcher 2001: 126, Chevalier 1985: 124.

31. Cit. in Moroni 2004: 13.

32. Si veda Defrance 1984: 225, Krümm 2012: 81, Lavaud 2014: 66-69.

33. Zucchi 1992: 55.

34. Ivi: 60.

35. Ivi: 61.

36. *Ibidem*.

neranti si stabilirono in camere in affitto in faubourg Saint-Antoine, nell'antica Rue Sainte Marguerite e nella zona che si estende verso Charonne.[37] Ci troviamo all'interno dell'XI arrondissement, principale area di insediamento della comunità auvergnate. Dalla seconda metà del XIX secolo anche la fisarmonica diatonica iniziò ad essere suonata in maniera costante dai suonatori ambulanti, molti dei quali venivano descritti dai cronisti come italiani.[38]

Oltre a quello dei suonatori itineranti, un altro gruppo di emigranti italiani a Parigi era costituito da artigiani e operai, anch'essi giunti con la fisarmonica diatonica al seguito.[39] Se gli artigiani del legno tendevano a stabilirsi nel faubourg Saint-Antoine, è particolarmente interessante, ai fini del nostro studio, osservare come la maggior parte degli italiani appartenenti ad altre categorie professionali si insediasse abitualmente nel Nord-Est e nell'Est parigino: da La Villette alle banlieue di Montreuil e Nogent-sur-Marne.[40]

In queste aree la presenza italiana era particolarmente consistente. A Nogent-sur-Marne, ad esempio, la comunità era costituita prevalentemente da muratori e da altri lavoratori del settore edilizio provenienti dalle province di Piacenza — in particolare dalla Val Nure e dal comune di Ferriere — e di Parma.[41] Nella stessa Nogent erano presenti locali da ballo che rappresentavano veri e propri punti di riferimento per la comunità italiana, come *Le Petit Cavanna*, *Le Grand Cavanna* e *Pianetti*. Situati nel centro cittadino,[42] questi locali ospitavano abitualmente fisarmonicisti italiani che talvolta animavano anche le numerose *guinguette* presenti lungo il corso della Marna, molto frequentate dai parigini nel fine settimana.[43]

La Villette, negli anni ottanta del XIX secolo, deteneva il primato della presenza italiana a Parigi.[44] Qui, tra gli altri, vissero e operarono alcuni protagonisti della diffusione della fisarmonica in Francia, come Antonio Schenardi e la famiglia Peguri.

Antonio Carlo Schenardi nacque a Piacenza il 4 agosto 1856. Già sul finire del primo decennio del XX secolo era attivo come costruttore di fisarmoniche, prima al numero 22 di rue Labois-Rouillon, poi al numero 68 di rue de Flandre.[45] Il laboratorio di Schenardi era utilizzato come punto di appoggio per impartire lezioni di fisarmonica dall'eclettico musicista Giovanni Gagliardi,[46] nato

37. Ivi: 55.

38. Lavaud 2014: 60-69.

39. Blanc-Chaléard 2000: 121, 181.

40. Ivi: 13-15.

41. Ivi: 155, 160.

42. Ivi: 347-349.

43. Ivi: 181.

44. Ivi: 33.

45. Declerk 2023.

46. Gagliardi 2004: 58, 68-69.

nella frazione di Croce Santo Spirito di Castelvetro Piacentino (Piacenza) il 14 febbraio 1882. Gagliardi fu un virtuoso concertista e ideatore di un nuovo brevetto di tastiera di fisarmonica – chiamata Chromo-accordéon – depositato a Parigi il 17 dicembre 1910. Alcuni strumenti costruiti seguendo queste specifiche furono realizzati per lui e per alcuni suoi allievi dallo stesso Schenardi.[47]

Sempre in rue de Flandre lavorava come riparatore e costruttore di fisarmoniche Carlo Felice Peguri, nato il 20 ottobre 1832 a Ferriere (Piacenza), suonatore di fisarmonica diatonica oltre che costruttore. Dopo aver vissuto e lavorato a Marsiglia dal 1872 al 1890,[48] in quell'anno Felice, ormai divenuto Félix, si trasferì a La Villette. La sua famiglia si sarebbe rivelata determinante per l'affermazione della fisarmonica nel contesto urbano di Parigi e per la nascita e il progressivo definirsi del genere *musette*.

I quattro figli di Félix – Charles, Michel, Jean e Louis – erano tutti fisarmonicisti, tre dei quali professionisti. Charles (1879-1930), il maggiore dei fratelli, era ritenuto nell'ambiente della fisarmonica un geniale artista-artigiano. Si era formato nel laboratorio del padre, che aveva poi lasciato probabilmente a causa delle diverse vedute riguardanti le tecniche di costruzione. Charles fu un innovatore e uno sperimentatore dal punto di vista artigianale. Fu anche un virtuoso della fisarmonica diatonica e un compositore.[49]

Charles divenne famoso per un incontro che avrebbe cambiato la storia del *bal musette*: quello avvenuto nel 1904 tra lui e uno dei più importanti musicisti auvergnati di Parigi, Antoine Bouscatel, considerato il principale suonatore di *cabrette*.

Secondo la testimonianza del suo allievo Jean Berghaud,[50] quando giunse a Parigi nel 1890 Bouscatel possedeva ancora uno stile poco raffinato e piuttosto limitato. Proprio a Parigi, dopo aver ascoltato Gabriel Ranvier, ritenuto allora il migliore esecutore di cornamusa auvergnate, egli trasformò il suo modo di suonare, divenendo a sua volta un punto di riferimento.[51] Ci troviamo di fronte all'interessante evoluzione di un musicista tradizionale maturata nel contesto urbano di una metropoli nella quale operavano molti eccellenti suonatori, che probabilmente non si sarebbero incontrati facilmente se avessero continuato a vivere nelle rispettive aree di origine nel centro Francia.

Nel 1904 Charles Peguri si recò a far visita a Bouscatel nel locale da lui diretto, chiamato *Au Chalet*, che di lì a poco sarebbe diventato di proprietà dello stesso Bouscatel assumendo il nome di *Chez Bouscatel*, poi *Chez Bousca*. In quell'occasione Peguri si propose sia come fisarmonicista sia come costruttore

47. Monichon 1971: 7, 66, 88, 91, 100-101, 105.

48. Dubois 2011: 149.

49. Ivi: 149-151. Si veda anche Billard – Roussin 1991: 29-30.

50. Sulla figura di Jean Berghaud si veda Montbel 2002: 3-10.

51. Dubois 2011: 138.

di fisarmoniche. Bouscatel, tuttavia, lo accolse inizialmente con una certa freddezza: tra gli auvergnati, infatti, la fisarmonica non godeva affatto di buona considerazione.
Dubois cita Eugène Lintilhac che, nel 1894, nel Cantal, raccomandava ai suonatori di *cabrette* di cacciare dalle loro montagne «l'odiosa e banale fisarmonica, quell'insinuante prostituta che vi arriva dai pifferari»,[52] cioè dagli italiani.[53] A Parigi Louis Bonnet aveva avviato una campagna contro la fisarmonica, chiedendo di non chiamare *bal musette* i locali in cui lo strumento veniva utilizzato.[54] Il presidente dell'associazione «La Cabrette», Eugène Guitard, nel gennaio 1896 affermava: «Là dove la fisarmonica e il violino hanno sostituito la *musette,* là dove il *chahut* ha sostituito la *bourrée,* anche la franca risata è stata sostituita dal coltello».[55]
Data la forte contrapposizione tra suonatori di *cabrette* e fisarmonicisti — contrapposizione che spesso assumeva anche i tratti di uno scontro etnico tra occitani e italiani — l'intraprendenza di Charles Peguri nel proporsi al più autorevole esponente della fazione opposta sfiorava la temerarietà. Non stupisce quindi che l'esito di quell'incontro abbia assunto, nel tempo, contorni quasi leggendari. Dopo un'iniziale diffidenza, Bouscatel finì infatti per apprezzare sia le qualità di Charles come esecutore sia le potenzialità della fisarmonica come strumento.
Grazie alla testimonianza scritta di suo fratello Louis Peguri, che a quanto sembra fu presente all'incontro, disponiamo di una trascrizione del discorso pronunciato pubblicamente da Bouscatel dopo aver ascoltato suonare il fisarmonicista:

> Allora! Ragazzi! Che ne pensate? È una meraviglia che ci cade dal cielo. È una rivoluzione che si prepara. Avete sentito? È rotondo, è caldo, è vivo. Ed è un'intera orchestra, questo strumento del diavolo! Vi ha messo le viscere allo scoperto, questo *biniou*[56] di Satana. Allora ascoltate bene ciò che sta per dirvi Bouscatel. È deciso. Nel mio ballo di rue de Lappe si suonerà la fisarmonica con questo fenomeno di Peguri. E ve lo dico, parola di auvergnate, rifiuterò gente a questo ballo. Verranno persone da Pigalle! da Montrouge! da Passy! dalle Batignolles! Ne verranno anche da Bordeaux! da Marsiglia! da Strasburgo! […] Vi dico che si litigherà sulla soglia per entrare. E quando io sarò morto, si ballerà ancora in rue de Lappe![57]

52. Cit. in Dubois 2011: 141: «l'odieux et banal accordéon, cet insinuant prostitué qui vous vient des pifferari».

53. Il termine *pifferari* è utilizzato spesso dai francesi in senso dispregiativo per rivolgersi ai musicisti italiani.

54. Ivi: 97.

55. Cit. in Dubois 2011: 142: «Là où l'accordéon et le violon ont remplacé la musette, là où le chahut a remplacé la bourrée, là aussi le franc rire a été remplacé par le couteau».

56. *Biniou*: termine popolare francese che indica in senso stretto la cornamusa bretone; qui usato in senso figurato ed ironico per indicare la fisarmonica.

57. Cit. in Dubois 2011: 154: «Alors! Les gars! Qu'en pensez-vous? C'est du merveilleux qui nous tombe du ciel. C'est une révolution qui se prépare. Avez-vous entendu? C'est rond, c'est chaud, c'est vivant. Et c'est tout un orchestre, cet instrument du diable! Il vous a mis les tripes à l'air ce biniou de Satan. Alors, écoutez bien ce que va vous bailler Bouscatel. C'est décidé. Dans mon bal de la rue de Lappe, on y jouera de l'accordéon avec ce phénomène de Péguri. Et je vous le dis, foi d'Auvergnat, je refuserai du monde à ce bal. Des gens viendront de Pigalle ! de Montrouge ! de Passy ! des Batignolles ! Il en viendra aussi de Bordeaux! de Marseille! de Strasbourg! […] Je vous dis qu'on se battra sur le seuil pour entrer. Et moi mort, on dansera encore rue de Lappe!»

Che si tratti della trascrizione di un discorso realmente pronunciato o di un espediente retorico romanzato, volto a sottolineare un incontro comunque decisivo, poco importa. In esso si annuncia infatti l'avvio del processo di ibridazione della musica auvergnate di Parigi e se ne prefigura al tempo stesso l'esito: la nascita di un genere musicale a diffusione internazionale che può oggi essere pienamente collocato nell'ambito della *popular music.*
Nella forma che avrebbe assunto di lì a poco, il *bal musette* non fu soltanto il prodotto di una fusione musicale tra elementi eterogenei provenienti da diverse tradizioni, ma anche l'espressione di un nuovo modo di concepire il business legato al ballo. Mentre i musicisti auvergnati venivano retribuiti in base al numero di gettoni venduti, gli italiani richiedevano un cachet fisso.[58] Questo sistema fu presto apprezzato dai proprietari dei locali, che decisero di adottarlo: pur continuando a incassare i gettoni pagati per ogni ballo, essi ne trattenevano una parte per sé, retribuendo i suonatori con una tariffa concordata.
L'introduzione di tale modello contribuì a cambiare le modalità di gestione dei locali. Intuendo le maggiori possibilità di guadagno, i gestori decisero infatti di mantenerli aperti anche durante la settimana. In queste condizioni i musicisti non erano più incentivati a mobilitare il proprio entourage, poiché i loro guadagni non dipendevano più direttamente dal numero di balli eseguiti. Il pubblico dei tradizionali balli domenicali, i cosiddetti *bal de famille*,[59] venne così progressivamente affiancato — e in parte sostituito — da una diversa tipologia di frequentatori, legata agli ambienti notturni e alla piccola criminalità urbana: i cosiddetti *apaches* e le *gigolettes*.[60] In questo contesto, l'associazione tra fisarmonica, depravazione e coltello evocata da Eugène Guitard appare meno paradossale di quanto possa sembrare a prima vista.
Dal punto di vista musicale, l'introduzione della fisarmonica favorì l'ampliamento del repertorio con brani non tradizionali: canzoni alla moda e danze composte per il nuovo ambiente.[61]

Émile Vacher. La sintesi esterna ai due mondi

L'incontro con Bouscatel, voluto da Charles Peguri, ebbe effetti importanti. I due iniziarono a suonare insieme e, dopo qualche tempo, Charles sposò la

58. Si veda Billard – Roussin 1991: 21, Defrance 1984: 226.

59. Dubois 2011: 237-238.

60. Billard – Roussin 1991: 21-22.

61. Si veda Simonnin 2019.

figlia di Bouscatel e trasferì il suo laboratorio presso *Chez Bousca*. Si accelerò così un processo di evoluzione musicale interno alla musica auvergnate.
La vera rivoluzione si compì tuttavia grazie a un altro musicista eccezionale: Émile Vacher, ritenuto in Francia il creatore del valzer *musette* e della *java*.[62] Queste danze divennero le più importanti del nuovo repertorio del *bal musette* con la fisarmonica come strumento principale, mentre la *bourrée* e la *cabrette* andarono incontro a un rapido declino. Di lì a poco il termine *musette* continuerà ad indicare il locale da ballo e il suo repertorio anche se ormai la cornamusa non era più sempre presente. Come scrivono Madeleine Juteau e Didier Roussin, «il *musette* caccia la *musette*».[63]
Grazie al suo talento e al peculiare percorso biografico, Émile Vacher occupò una posizione particolarmente favorevole per realizzare una sintesi — dai risultati rilevanti — delle molteplici componenti della cultura musicale popolare parigina tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Vacher suonava la fisarmonica, strumento allora fortemente associato agli italiani, ma non era italiano. Pur essendo francese, non apparteneva alla comunità auvergnate: il suo orizzonte musicale non risultava quindi circoscritto alla tradizione regionale del centro Francia, bensì aperto a sollecitazioni provenienti da ambiti diversi.
Nato a Tours nel 1883,[64] figlio di una ragazza madre, Émile prese il cognome dal padre adottivo, Louis Vacher, che fu anche colui che gli trasmise l'amore per la musica. La famiglia Vacher si stabilì a Montreuil (zona con una forte presenza di immigrati italiani) ed è qui che Louis acquistò per Émile la prima fisarmonica diatonica. Il ragazzo aveva undici anni e quattro anni dopo, nel 1898, sempre a Montreuil, debuttò come professionista nel ballo gestito dalla signora Delpech. In questo primo ingaggio Émile si alternava inizialmente con un suonatore italiano di fisarmonica diatonica. Fu questo sconosciuto il primo fisarmonicista professionista che ebbe l'occasione di ascoltare e di osservare da vicino. Fu sempre lui che, una volta licenziato per lasciargli completamente il posto, lo ferì con una coltellata alla mano destra. Dopo l'esperienza di Montreuil, Vacher suonò al *Bal des Sabots*, poi al *Bal de La Chapelle*, ma la grande svolta della sua carriera avvenne presso il ballo *Chez Octobre*, al 46 di rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, nel V arrondissement. Qui Émile aveva iniziato a suonare almeno dal 1909[65] e abitualmente veniva accompagnato dal padre alla gran cassa. A causa delle proteste dei vicini per il volume eccessivo di questo strumento, a partire dal 13 settembre 1909[66] Émile

62. Per quanto riguarda la *java* si veda Le Vraux 1997, Simonnin 2019: 39, Billard – Roussin 1991: 25-26, Dubois 2011: 224-225.

63. Juteau – Roussin 1997: 31.

64. Per quanto riguarda la biografia di Vacher si veda Krümm 2019: 3-36, Billard – Roussin 1991: 30-31.

65. Philippe Krümm, comunicazione personale dell'autore, 5 marzo 2026.

66. Krümm 2012: 89.

fu costretto a cambiare compagno musicale. Iniziò allora a suonare con un misterioso musicista italiano, un arpista di nome Jean Demarco. Il successo del nuovo duo fu notevole e, probabilmente anche grazie a questo, la famiglia Vacher acquistò il locale il 16 agosto 1910[67] chiamandolo *Bal de la Montagne*.
Non sappiamo molto a proposito di Demarco, se non quanto riferito dalla moglie di Vacher, Mado, allo studioso Philippe Krümm. Vacher conobbe Demarco in rue de Lappe, presso l'atelier del suo amico Charles Peguri, e ne fu fortemente impressionato. L'italiano era un musicista classico che suonava l'arpa fin dalla tenera età; aveva raggiunto Parigi cinque anni prima dell'incontro con Vacher; era costantemente alla ricerca di ingaggi, tanto che per vivere suonava anche per strada.[68]
La formazione costituita da fisarmonica e arpa nell'ambiente dei balli parigini era certamente molto originale e attrattiva, tanto da caratterizzare il *Bal de la Montagne*, o *Bal Vacher*, per tutta la durata della sua attività. Nello stesso tempo, come sappiamo, gli arpisti italiani frequentavano le strade di Parigi da molto prima dei fisarmonicisti. E non solo le strade, ma anche i locali da ballo, sebbene non certo quelli auvergnati. In un suo scritto del 1922, André Warnod, riferendosi a due locali ormai chiusi da diversi anni, cita la presenza di un duo formato da arpa e violino al *Bal Vauvilliers*, in rue du Jour, nel quartiere delle Halles; la stessa formazione è segnalata anche nel vecchio *Bal des Gravilliers*, dove l'arpa e il violino erano «maneggiati vigorosamente da due *pifferari* italiani».[69] Anche in questo caso, come per Demarco, siamo di fronte ad italiani che suonavano probabilmente sia in strada, facendo la questua (da qui l'espressione «pifferari»), sia nel locale da ballo, magari a cachet. Va ricordato che, dopo la vendita del *Bal de la Montagne* da parte della famiglia Vacher – avvenuta nel 1921[70] – Vacher e Demarco furono ingaggiati proprio dal nuovo *Bal des Gravilliers*.[71]
Non sappiamo se Demarco fosse un arpista di Viggiano, ovvero se da bambino avesse fatto l'esperienza dell'arpista itinerante. È tuttavia molto probabile che egli abbia avuto un'importanza determinante all'interno della fucina artistica di Émile Vacher. È possibile ipotizzare che il suo apporto non fosse soltanto timbrico e d'accompagnamento, ma che potesse avere influenzato in maniera decisiva la musica del fisarmonicista che, ricordiamo, era autodidatta: il suo modo di comporre, di concepire la melodia, di eseguire i ballabili già circolanti in quel periodo e di reinterpretare strumentalmente il repertorio delle canzoni alla moda, conferendo anche a queste un carattere nuovo, originale, finalizzato al ballo.

67. Krümm 2019: 12.

68. Ivi: 14; Dutto 2006: 35.

69. Warnod 1922: 93-94: «maniés vigoureusement par deux pifferari italiens».

70. Dutto 2006: 35.

71. *Ibidem*.

Fu verosimilmente nel periodo di collaborazione stabile con Demarco che Vacher definì il proprio modo di interpretare il valzer, la sua cosiddetta «cadence»,[72] caratterizzata da velocità moderata e da una netta scansione dei tre tempi della battuta («la pendule»).[73] Queste caratteristiche erano molto apprezzate dai ballerini perché consentivano loro di girare facendo passi piccoli, scivolando sul pavimento e, nelle sale più affollate, restando quasi sul posto.[74]
Nello stesso periodo, a partire dall'esecuzione della mazurka *Rosina* – scritta dall'italiano Enrico Miccio e trasmessa a Vacher da Charles Peguri – i due avrebbero creato la *java*, ottenuta suonando il brano a un tempo più lento e accentuandone la sincopazione.[75] Nella sua celebre *C'est la Mimile Java*, inoltre, Vacher alterna una strofa in minore e un ritornello nella tonalità omologa maggiore: una soluzione insolita nella musica francese degli anni dieci del xx secolo, ma frequente nelle canzoni napoletane.[76] Attraverso tali procedimenti Vacher contribuì a definire un nuovo linguaggio musicale urbano, nel quale elementi di tradizioni diverse venivano rielaborati e adattati alle esigenze coreutiche e sociali dei balli parigini.
Se Jean Demarco probabilmente fu per Vacher un ispiratore per quanto riguarda la prassi esecutiva, l'arrangiamento, la composizione e l'acquisizione di alcuni stilemi legati alla musica dell'Italia meridionale, altri apporti gli giunsero invece dai fratelli Peguri. Si tratta, in particolare, delle influenze musicali provenienti dall'Italia settentrionale e dal *mélange* italo-auvergnate: da Charles – come nel caso del brano *Rosina* – ma ancor più da suo fratello Michel, che suonò con Émile ai tempi del *Bal de la Montagne*.[77] Anche nei titoli di alcune composizioni di Vacher compaiono riferimenti all'Italia, come nelle polke *Napolitanitta* e *Plaisance-Fox*.[78]
Una delle caratteristiche principali di Émile Vacher, poco considerata dagli storici e meritevole di un approfondito studio musicologico, riguarda la tipologia di fisarmonica da lui utilizzata. Vacher (come probabilmente anche Charles e Michel Peguri, almeno all'inizio della loro carriera) suonava un *mixte*, una fisarmonica mista, ovvero bisonora nella tastiera destra e unisonora in quella sinistra. Questo strumento, oggi pressoché estinto, era cromatico, anche se nella tastiera destra le note erano organizzate secondo scale diatoniche maggiori: la prima fila, quella più lontana dal mantice, accoglieva la scala di Sol maggiore; la seconda quella di Do maggiore; la terza quella di Si maggiore. Lo strumento consentiva di suonare in tutte le tonalità, anche se

72. Billard – Roussin 1991: 31.

73. *Ibidem*.

74. Ivi: 24-25.

75. Krümm 2019: 16-18.

76. Simonnin 2019: 41.

77. Dubois 2011: 150-151.

78. *Plaisance* è la traduzione francese di Piacenza.

alcune risultavano più facilmente praticabili di altre. Semplificando al massimo, possiamo dire che una fisarmonica di questo tipo permetteva a Vacher di mantenere un approccio empirico allo strumento, simile a quello adottato da chi suona 'a orecchio' una fisarmonica diatonica, consentendogli però di cambiare tonalità all'interno delle strutture tradizionalmente tripartite dei brani da ballo. Della diatonica venivano inoltre mantenute la sonorità, l'attacco e la vigorosità degli accenti, prodotti inevitabilmente dalla necessità di aprire e chiudere frequentemente il mantice per ottenere le note desiderate, poiché alcune si trovavano solo in apertura del mantice e altre solo in chiusura.[79]
Queste caratteristiche del 'suono' di Vacher vennero spesso imitate, senza successo, dai suonatori di fisarmonica cromatica, che ben presto si imposero definitivamente nel *musette*.[80]
La parabola artistica di Émile Vacher si svolse in larga misura al di fuori di rue de Lappe, in locali da ballo lontani dal repertorio e dalla tradizione auvergnate, spesso situati in zone caratterizzate da una forte presenza italiana. Le sue composizioni, inoltre, risultano insuonabili sulla *cabrette*. Possiamo quindi affermare che a Vacher va giustamente attribuita la paternità, se non dell'intero genere *musette*, almeno del suo filone più rappresentativo, quello fisarmonicistico.
Dopo l'affermazione di Vacher, quando i frutti della sua sintesi giunsero a piena maturazione, a Parigi erano presenti tre tipologie di *bal musette*, caratterizzate da repertori e pubblici differenti:[81]

— *Bal musette* auvergnate, definibile *bal de famille*: locale ancora strettamente collegato alla comunità auvergnate, nel quale la fisarmonica affiancava la *cabrette*. Vi si ballava la *bourrée* e la *java* era proibita; il repertorio comprendeva inoltre valzer, polke e mazurche. L'ambiente era tranquillo e poteva essere frequentato anche da famiglie.
— *Bal du milieu*: il locale del margine sociale, frequentato da ambienti legati alla malavita e alla prostituzione. La fisarmonica era lo strumento principale e la *java* il ballo più praticato: i ballerini danzavano molto ravvicinati e in maniera licenziosa.[82] L'ambiente era considerato tra i meno raccomandabili di Parigi. È probabilmente a questi locali che si riferisce Defrance quando scrive che il nuovo *musette* fisarmonicistico non nacque nei locali auvergnati, bensì nei locali malfamati della capitale, nei «bouges parisiens».[83]

79. Per lo schema di disposizione delle note della fisarmonica usata da Émile Vacher si veda Krümm 2019: 55.

80. Simonnin 2019: 46.

81. Dubois 2011: 237-251.

82. Billard – Roussin 1991: 24.

83. Defrance 1984: 226.

— *Bal musette* popolare: locale rivolto a un pubblico trasversale alle classi sociali, nel quale la fisarmonica era lo strumento principale. Il fisarmonicista suonava generalmente da solo, ma, a seconda del successo e delle dimensioni del locale, poteva essere affiancato da un altro musicista o da una piccola formazione. Il repertorio comprendeva la *java* e accoglieva anche balli internazionali — tango, paso doble, foxtrot — mentre la *bourrée* non veniva più eseguita. L'ambiente era vivace ma relativamente tranquillo.

Se nella prima tipologia di locale si suonava ancora una musica folk urbana, nelle altre due il repertorio era decisamente *popular*. Nella sua autobiografia Darius Milhaud racconta di aver frequentato i *bal musette* parigini nei primi anni Venti. In rue de Lappe descrive la presenza capillare della fisarmonica, talvolta accompagnata da strumenti a fiato o dal violino; dietro la Bastiglia segnala la *bourrée* ballata dagli auvergnati al suono della ghironda. In rue Blomet parla invece degli antillani che si riunivano per danzare la beguine.[84]
Negli anni tra le due guerre Parigi offriva un'ampia varietà di locali da ballo e, più in generale, di spazi dedicati all'intrattenimento. Nello stesso tempo, proprio in quel periodo si cristallizzò nella memoria sonora collettiva il suono di rue de Lappe:[85] si formò cioè quello stereotipo musicale che associa la Parigi proletaria al suono della fisarmonica *musette* e ai suoi valzer,[86] fino a far sì che questi elementi diventassero evocatori, tramite semiosi sineddotica, della città stessa.[87]
L'associazione tra Parigi e la fisarmonica è dovuta anche al fatto che, come scrisse Francis Pinguet, il *musette* «è forse l'unico stile di musica popolare veramente originale che la fisarmonica abbia creato».[88]

Conclusioni

Come osserva Marie-Claude Blanc-Chaléard, «nel crocevia di culture che costituiva il sobborgo, montanari cisalpini e montanari transalpini avevano così dato vita a un genere musicale che sarebbe diventato emblematico del mondo operaio parigino e, poi, di tutta Parigi».[89] La studiosa evidenzia come musica e danza abbiano costituito per gli immigrati italiani un importante vettore di integrazione, rappresentando al contempo un apporto culturale significativo in una fase di trasformazione della società francese, segnata dal passaggio

84. Milhaud 1953: 147-148.

85. Gaxotte 1975: 92.

86. Tagg 2013: 547.

87. Ivi: 163.

88. Cit. in Dubois 2011: 148: «est peut-être le seul style de musique populaire vraiment original que l'accordéon ait créé».

89. Blanc-Chaléard 2000: 121-122: «Dans le carrefour de cultures que constitue le faubourg, montagnards cisalpins et montagnards transalpins avaient ainsi donné naissance à un genre musical qui allait devenir emblématique du monde ouvrier parisien et au-delà, de Paris tout entier».

da una cultura popolare di matrice rurale a una cultura operaia urbana. In questa prospettiva, la contrapposizione tra *bourrée* e valzer assume un valore emblematico di tale mutamento. Musica e danza si configurano dunque non solo come strumenti di mediazione tra italiani e auvergnati, ma anche come fattori di coesione tra immigrati italiani di diverse provenienze regionali, che proprio nello spazio sociale urbano del *bal musette* finirono per riconoscersi in un linguaggio musicale condiviso, destinato progressivamente a essere percepito come uno dei tratti distintivi della cultura popolare parigina.[90] Per comprendere come, al termine del processo di ibridazione di elementi musicali e culturali etnicamente caratterizzati, sia stato possibile dare vita a un nuovo genere collocabile entro il perimetro della *popular music*, è necessario ricordare anche gli elementi più propriamente artistici ed immaginifici che si sono aggiunti, sovrapposti o talvolta sostituiti a quelli etnici. Mi riferisco in particolare agli apporti creativi dei fisarmonicisti *musette*, primo fra tutti Émile Vacher, i quali contribuirono a costruire una nuova 'narrazione' musicale. Infatti, come spiega Simon Frith «i valori comunitari possono essere colti solo come estetiche musicali in azione. In questo contesto, l'"autenticità" non è una qualità della musica in quanto tale […] ma della storia che si ritiene essa racconti, della narrazione di interazione musicale entro cui gli ascoltatori collocano sé stessi».[91] La musica che ci piace, secondo Frith, ci porta fuori di noi stessi e fuori dal mondo, producendo un effetto di trascendenza:

> La "trascendenza" fa parte tanto dell'estetica della *popular music* quanto di quella della musica seria, ma nel pop la trascendenza non esprime l'indipendenza della musica dalle forze sociali, bensì una sorta di esperienza alternativa di esse. […] La musica costruisce il nostro senso di identità attraverso le esperienze che offre del corpo, del tempo e della socialità, esperienze che ci consentono di collocarci in narrazioni culturali immaginative. Una tale fusione tra fantasia immaginativa e pratica corporea segna anche l'integrazione tra estetica ed etica.[92]

Gli spazi urbani, a differenza delle realtà rurali di provincia, possono far incontrare uomini diversi per cultura, lingua ed estrazione sociale e condurli verso una nuova dimensione comune nella quale ciascuno può trovare una propria identità. Porta d'accesso a queste nuove dimensioni psicologiche e culturali può essere quello stato d'animo particolare chiamato *cafard* nell'ambiente

90. Ivi: 122.

91. Frith 2016: 275: «Communal values can only be grasped as musical aesthetics in action. "Authenticity" in this context is a quality not of the music as such […] but of the story it is heard to tell, the narrative of musical interaction in which the listeners place themselves».

92. *Ibidem*. «"Transcendence" is as much part of the popular as of the serious music aesthetic, but in pop transcendence articulates not music's independence of social forces but a kind of alternative experience of them. […] Music constructs our sense of identity through the experiences it offers of the body, time, and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives. Such a fusion of imaginative fantasy and bodily practice marks as well the integration of aesthetics and ethics».

popolare urbano di Parigi: una forma di malinconia che non coincide con la tristezza, ma piuttosto con una nostalgia sottile, evocata e descritta in alcune opere di Pierre Mac Orlan.[93] È forse proprio in questo spazio emotivo, sospeso tra memoria e desiderio, che il *musette* trovò una delle condizioni più profonde della sua fortuna.

93. Mac Orlan 1927: 55-61.

Riferimenti bibliografici

Baudelaire Charles, 1998, *Au-delà du romantisme: écrits sur l'art*, Parigi, Flammarion.

Billard François – Roussin Didier, 1991, *Histoires de l'accordéon*, Castelnau-le-Lez, climats-i.n.a.

Blanc-Chaléard Marie-Claude, 2000, *Les Italiens dans l'Est Parisien,* Roma, École Française de Rome.

Bonnemason Bénédicte, 1997, *Processus de relance d'un instrument de musique traditionnelle. Le renouveau de la cornemuse en France*, Aix-en-Provence, Centre d'ethnologie méditerranéenne.

Bonnet Louis, 1883, *Auvergnats et Parisiens*, «L'Auvergnat de Paris», anno ii, n°4, 28 gennaio.

Chautard Émile, 1931, *La vie étrange de l'argot,* Parigi, Denoël et Steele.

Chevalier Louis, 1985, *Les Parisiens*, Parigi, Hachette.

Defrance Yves, 1984, *Traditions populaires et industrialisation: le cas de l'accordéon*, «Ethnologie française», xiv/3, pp. 223-236.

Dubois Claude, 2011, *La Bastoche. Une histoire du Paris populaire et criminel*, Parigi, Perrin.

Dutto Louis, 2006, *Panorama des accordéonistes célèbres*, «Journal de la Confédération Musicale de France», n°525, pp. 34-38.

Fabbri Franco, 2016, *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, utet.

Frith Simon, 2016, *Performing rites. On the value of popular music*, Cambridge, Harvard University Press.

Gagliardi Giovanni, 2004, *Kleines Handbuch des Akkordeonisten (1911), Manualetto del fisarmonicista (1911), Petit Manuel de l'Accordéoniste (1911)*, Bochum, Augemus Musikverlag.

Gaxotte Pierre, 1975, *Les autres et moi*, Parigi, Flammarion.

Guilcher Yves, 2001, *La danse traditionnelle en France : d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Parthenay, famdt.

Juteau Madeleine – Roussin Didier, 1997, *Du Bal Musette au Balajo*, in Oller 1997, pp. 28-35.

Krümm Philippe, 2012, *L'accordéon. Quelle histoire!*, Parigi, Parigramme.

— ed., 2019, *Émile Vacher. Créateur de la Valse Musette et de la Java. 50 titres. 1927-1952*, (note di copertina del cd omonimo), 46 Éditions.

Lavaud Patrick, 2014, *L'accordéon diatonique. Des salons mondains aux bals populaires*, Bordeaux, Éditions Confluences.

Le Vraux Denis, 1997, *La java, fille naturelle de la mazurka et de l'accordéon*, in Oller 1997, pp. 20-27.

Mac Orlan Pierre, 1927, *Le quai des brumes*, Parigi, Gallimard.

Marcel-Dubois Claudie, 1980, *Sur un cas de migration de bien culturel*, «Ethnologie française», x/2, pp. 206-207.

Milhaud Darius, 1953, *Notes Without Music*, New York, Alfred A. Knopf.

Monichon Pierre, 1971, *L'accordéon*, Parigi, Presses Universitaires de France.

Montbel Eric, 2002, "*Pour les amateurs de beau-jeu*". *Deux solitaires au pays des cornemuses*, «Cahiers de musiques traditionnelles», xv, pp. 3-16.

Moroni Marco, 2004, *Emigranti, dollari e organetti*, Ancona, Affinità Elettive.

Oller Christian ed., 1997, *Accordéon Diatonique. Itinéraires bis*, Sait-Jouin-de-Milly, famdt.

Raison-Jourde Françoise, 1976, *La colonie auvergnate de Paris au xixe siècle*, Parigi, Imprimerie municipale.

Simonnin Tiennet, 2019, *Les influences musicales d'Émile Vacher*, in Krümm 2019, pp. 37-46.

Tagg Philip, 1982, *Analysing popular music: theory, method and practice*, «Popular Music», ii, pp. 37-67.

— 2011, *La tonalità di tutti i giorni*, Milano, Il Saggiatore.

— 2013, *A Modern Musicology for Non-Musos*, New York e Huddersfield, The Mass. Media Music Scholars' Press.

Warnod André, 1922, *Les Bals de Paris,* Parigi, Georges Crès & C.

Zucchi John E., 1992, *The Little Slaves of the Harp. Italian Child Street Musicians in Nineteenth-Century Paris, London and New York*, Montreal e Kingston, McGill-Queen's University Press.

Sitografia

Declerk Christian, 2023, *L'accordéon du mineur*, https://archivesdufolk59-62.blogspot.com/2019/01/laccordeon-du-mineur.html (consultato il 15 novembre 2025).

Brigida Migliore

Musica e spazio urbano: una cartografia di modelli interpretativi e dinamiche compositive

La riflessione sullo spazio sonoro rientra in un filone di studi recente sviluppatosi a partire dal lavoro pionieristico di Raymond Murray Schafer (1933-2001) tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Duemila, che ha aperto a nuove prospettive sul rapporto tra ambiente acustico e produzione musicale. In questo contesto, il presente saggio analizza il ruolo dello spazio urbano nei processi compositivi della musica eurocolta, mostrando come la città non sia soltanto sfondo sonoro, ma anche agente attivo nella costruzione musicale. A partire da alcune classificazioni esistenti si propone una riorganizzazione teorica articolata in tre livelli: rappresentazioni simboliche, interazioni sonore e implicazioni estetiche del paesaggio urbano in musica, con l'obiettivo di delineare una prima cartografia dell'influenza della città sulla musica nel corso della storia.

Già nella definizione del mondo come «macrocosmic musical composition»,[1] Schafer riconosce anche sul piano teorico la piena rilevanza musicale dell'intero spettro dei fenomeni sonori, includendovi anche ciò che la tradizione aveva relegato alla categoria del rumore.

Questi fenomeni sonori agiscono all'interno di un paesaggio sonoro determinato sia dal contesto in cui si producono sia dalla ricezione dell'ascoltatore.[2] Su queste premesse prende forma il *World Soundscape Project*,[3] dal quale si sviluppano i *Soundscape Studies*, un campo interdisciplinare dedicato all'analisi della relazione tra l'uomo e l'ambiente acustico, naturale o antropizzato.[4] Nella ricerca schaferiana, lo spazio urbano occupa un ruolo centrale sebbene venga interpretato come espressione dell'imbarbarimento post-industriale.[5]

1. Schafer 1977: 183.

2. *Ibidem.*

3. Il *World Soundscape Project (wsp)* è un progetto di ricerca schaferiano dedicato allo studio e alla documentazione del suono nel suo contesto ambientale. Il suo obiettivo è quello di educare e sensibilizzare sull'ambiente sonoro, inteso come fonte di informazione e come godimento estetico. Si veda: https://www.worldlisteningproject.org/about-us/ (consultato il 28 febbraio 2026).

4. Si tratta di un ambito multidisciplinare che diventa oggetto di ricerca specializzata solo in pochi contesti accademici. Tra le diverse iniziative italiane, talvolta incluse nell'eredità del progetto schaferiano, citiamo, ad esempio, il progetto mml-Mapping Musical Life (prin 2017) delle Università di Firenze, Milano, Roma e Palermo che mira a ricostruire segmenti della vita musicale di alcune delle principali città italiane dal 1866 al 1882. Si veda anche Battistini 2020: 3-19; Truax 1974: 36–39; Schafer 1973.

5. Biserna 2011/2012: 90.

In questo lavoro, si vuole considerare invece lo spazio urbano non come semplice ambiente ma come vero e proprio oggetto di interesse compositivo ricomparso più volte nella storia della musica secondo diverse modalità. Assumere la 'città' come oggetto di interesse compositivo richiede, innanzitutto, una precisazione terminologica. Il termine si articola infatti, dal punto di vista etimologico e semantico,[6] in tre fondamentali accezioni: *polis, civitas, urbs. Polis* richiama la dimensione politica e il governo della comunità;[7] *civitas* rimanda alla collettività dei cittadini e alla sua dimensione sociale e culturale;[8] *urbs* indica invece la materialità dello spazio costruito. Da queste tre accezioni derivano altrettante concezioni della città: evidenza topografica,[9] istituzione sociale[10] e struttura economica fondata sul mercato.[11] Una simile articolazione etimologico-semantica evidenzia il carattere multidisciplinare e stratificato del concetto di città.

La complessità del concetto di città richiede, di conseguenza, strumenti interpretativi capaci di coglierne la pluralità di dimensioni. Se gli studi sul *Soundscape* hanno contribuito a interpretare il mondo, e quindi la città, come fenomeno sonoro, una prospettiva complementare è offerta dallo *Spatial Turn*,[12] paradigma interdisciplinare che ha ridefinito il concetto di spazio nelle scienze umane. In ambito musicologico esso ha favorito lo sviluppo degli *Urban Music Studies*, che indagano il rapporto tra musica e città, considerando la musica parte integrante dello spazio urbano, della sua organizzazione simbolica, economica, politica e culturale.

Da questa prospettiva emerge una relazione bidirezionale: la musica contribuisce a definire il *soundscape* urbano, mentre la città, nella sua dimensione materiale e sonora, agisce come elemento attivo dei processi compositivi. Lo spazio urbano non costituisce soltanto lo sfondo degli eventi sonori, ma può diventare esso stesso protagonista della costruzione musicale.

Muovendo da questa prospettiva, il presente studio riflette sul ruolo dello spazio urbano nelle pratiche compositive della musica eurocolta, mostrando come esso abbia costituito una presenza trasversale nella storia.

Sebbene la città sia comunemente associata alla modernità, essa costituisce da sempre uno scrigno di possibilità sonore. Ciò induce a interrogarsi non

6. Ovviamente ci si riferisce ad un'etimologia legata alla lingua italiana e alle lingue neolatine in generale.

7. «[..] arte e pratica del governo delle società umane» Cattedra - Governa 2011: 48.

8. *Ibidem.*

9. Definita da Max Weber come «un insediamento circoscritto, un "centro abitato" [...]». Weber 1950: 3.

10. Come sottolinea Lewis Mumford: «the physical organization of a city must be subservient to its social needs». Mumford 1937: 94.

11. Sombart 2020: 80.

12. Si tratta di un paradigma particolarmente studiato negli ultimi decenni in ambito delle scienze sociali e umane. «Par cette étiquette – Spatial Turn –, on désigne la propension grandissante des historiens à prêter attention à la dimension spatiale dans l'étude du passé, à partir des années 1990» (Torre 2008: 1127-1144).

solo sulla presenza della città nella storia della musica, ma anche sulle modalità con cui essa è stata rappresentata e assunta come oggetto compositivo nel tempo. Secondo Jacques Amblard, la tradizione musicale occidentale ha privilegiato l'imitazione della natura, sviluppando parallelamente una certa diffidenza nei confronti della città e del materialismo urbano.[13]

Questa centralità della natura emerge chiaramente anche nella trattazione di Schafer.[14] In ambito strettamente musicale, ritroviamo il legame di musica e natura come costante storica, tanto in epoche più distanti che in quelle più vicine alla nostra attualità. Per citare qualche esempio, si potrebbe far riferimento alle liriche trobadoriche ispirate all'alba o al mondo dei pastori, alla produzione madrigalistica cinquecentesca con imitazione dei fenomeni naturali menzionati dal testo, alla passione ornitologica della musica strumentale del Barocco francese ed italiano, il riferimento alle stagioni ed altro ancora. Anche il xx secolo (riflesso della modernità per antonomasia) ha offerto un'interessante prova di relazione tra musica e natura.[15] Talvolta la musica ha mutuato dalla natura anche alcune pratiche esecutive. Lo afferma anche Schafer, chiamandola «influenza ambientale sull'arte», quando parla del basso albertino, di chiara derivazione dal galoppo dei cavalli.[16]

L'interpretazione di Amblard evidenzia tuttavia una persistente contrapposizione tra musica e città, spesso rappresentata in termini negativi. Ciò non significa, tuttavia, che lo spazio urbano sia rimasto estraneo alla storia della musica; al contrario, esso vi compare secondo modalità diverse, che risultano oggi prive di una sistematizzazione unitaria. A partire da questa constatazione, il presente contributo propone quattro categorie interpretative volte a descrivere le principali forme di relazione tra spazio urbano e composizione musicale.

La città e le sue rovine

Rientrano in questo gruppo le opere in cui la città è rappresentata nei suoi aspetti più oscuri, come luogo di rovina, punizione o memoria della distruzione.

La «Cathédrale engloutie» per pianoforte di Debussy (*Préludes*, libro i, 1910)

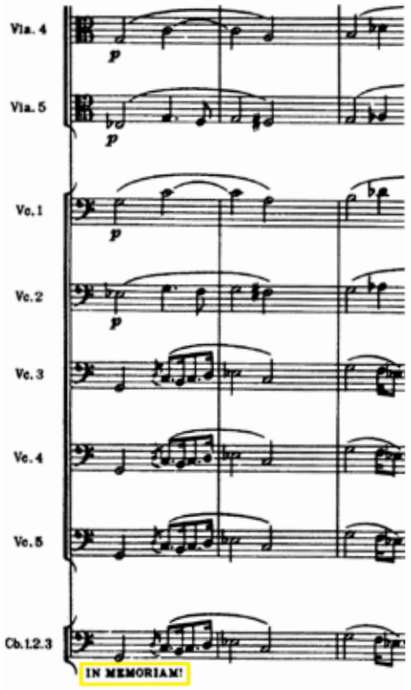
13. La sua spiegazione parte dall'episodio biblico di Caino e Abele, in quanto il fratello assassino è anche il fondatore della prima città. Dunque l'origine della città è frutto di un assassinio: da qui la visione negativa. Si veda Amblard 2019.

14. Il testo di Schafer prende proprio avvio dalle manifestazioni sonore presenti in natura. Si veda Schafer 1973: parte i.

15. Ispirazioni riscontrabili in musica, nonché nei radicati discorsi di Monsieur Croche, quando inneggia alla necessità di ispirazione della musica alla natura: «[…] la miglior lezione di sviluppo scritta in quel libro non troppo frequentato dai musicisti che è la Natura… Guardano sui libri, attraverso i maestri, sollevando devotamente quella vecchia polvere.» (Debussy 2018: 168).

16. Lo studioso canadese parla però di una reciproca influenza tra arte (musica) e ambiente sonoro più generale. Propone anche l'esempio dell'industria automobilistica che ha mutuato dalla musica il clacson intonato alla terza maggiore o minore. Si veda Schafer 1977: 112.

rientra nelle rare descrizioni architettoniche della sua opera. In quanto edificio, essa diventa emblema della città bretone di Ys, il cui destino nefasto oscilla tra la eterna immersione, l'effimera emersione e il circolare ritorno agli abissi, segno della sua negatività. In una iniziale naturalistica indicazione di 'brume doucement sonore', «le ottave, le quarte e le quinte disegnano con la loro arcaica semplicità forme architettoniche entro le quali si fondono vibrazioni provenienti da secoli lontani».[17] Il crescendo e le successioni di accordi perfetti in moto parallelo (con terze, precedentemente evitate) sanciscono l'emersione della cattedrale. I rintocchi di campane, per seconda maggiore, accompagnano il nuovo inabissamento confermato dal ritrovarsi delle quarte e delle quinte melodiche che segnano il disperdersi della sua solidità tra le acque. Attraverso l'immagine architettonica, la dimensione urbana non è trasfigurata in una visione simbolica instabile e ambivalente, che riflette una più ampia diffidenza nei confronti dell'urbanità.
I disastri della seconda guerra mondiale e la distruzione delle città di Dresda, Vienna e Berlino, con l'annientamento dei rispettivi teatri, ispirarono *Metamorphosen* (1945) per 23 archi di Richard Strauss: «[...] una sorta di elegia in memoria della civiltà tedesca, l'equivalente sonoro di una maschera mortuaria



1.
Richard Strauss, *Metamorphosen*, b. 488, Londra, Boosey & Hawkes.
REPRODUCED BY KIND PERMISSION OF
BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD.

17. Restagno 2021: 450.

[...]».[18] Attraverso un intreccio di citazioni, l'opera si conclude con una menzione della marcia funebre tratta dalla beethoveniana *Eroica*, con una lapidaria e pregnante didascalia ben segnata in partitura: IN MEMORIAM! (Figura 1). La città, in questo caso, non è più spazio vissuto, ma oggetto di memoria e perdita, trasformandosi in un dispositivo elegiaco che condensa una crisi storica e culturale.
Anche Steve Reich in *City Life* (1995), brano per strumenti e campionatori digitali, inserisce vari elementi di corruzione della città: suoni di soccorsi, pale meccaniche, allarmi e addirittura suoni dell'attentato al World Trade Center di New York del 1993. Il compositore, nelle note al brano, dichiara il suo fascino per l'utilizzo dei suoni della vita quotidiana in musica.[19] Qui la città non è rappresentata, ma incorporata: il materiale urbano diventa struttura compositiva, in quanto Reich suona la città di New York come un dj, manipolando le registrazioni dei suoni di Manhattan e combinandole con la scrittura strumentale.[20]

La città-letame

L'escremento è qui inteso nel crudo senso freudiano,[21] più in generale, del materialismo, in opposizione alla musica, tradizionalmente associata a una dimensione magica e spirituale. Questa prospettiva emerge in *Les mariés de la Tour Eiffel* (1921) è una composizione collettiva del Groupe des Six (con assenza di Louis Durey), per i Ballets Suédois. La trama nonsense presenta degli eventi assurdi che si susseguono durante un banchetto nuziale sulla Torre Eiffel, il 14 luglio (giorno della festa nazionale francese). Per Cocteau il soggetto esprimeva «vacuité d'un dimanche; bestialité humaine, expressions toutes faites, dissociation des idées de la chair et des os, férocité de l'enfance, la poésie miraculeuse de la vie quotidienne».[22] La Tour Eiffel, sin dal titolo, appare come «simbolo di una città e dell'età moderna»,[23] l'elemento turistico per antonomasia nonché stereotipo di banalità di Parigi. A sostegno dell'associazione escremento-materialismo, è buffo osservare la colorita espressione di Poulenc a riguardo: «hormis l'ouverture d'Auric, c'est toujours de la merde.»[24]
L'urbanità come contesto di deiezione dell'uomo è presente altresì in opere come *La vie parisienne* (1866) di Offenbach, dove Parigi è l'ambientazione dell'arricchimento, della scalata sociale e dell'ostentazione della ricchezza.

18. Isotta 2018: 339.

19. Si veda il sito ufficiale di Steve Reich, https://stevereich.com/composition/city-life/ (consultato il 23 novembre 2025).

20. Si veda Capitoni 2020: 377.

21. Si veda Freud 2015.

22. Intervista a Jean Cocteau sul libretto de *Les mariés de la Tour Eiffel*.

23. Fortunato s.d.

24. Francis Poulenc, lettera del 29 luglio 1923. Collaer 1996: 143.

Tutto ruota intorno all'*argent* e così il paradigma città-denaro-materia porta alla nobilitazione dell'escremento.
In questa prospettiva, la città si configura come luogo di degenerazione simbolica, in cui il materialismo e la banalizzazione dell'esperienza urbana entrano in tensione con l'ideale estetico della musica, producendo una frattura nei contenuti e in alcune scelte formali.

Città idealizzata
Le vesti di un conglomerato urbano meno realistico e più metafisico risultano essere state più frequentemente celebrate dalla musica e dai musicisti. Si pensi a *Euphonia ou la ville musicale* (1844) di Berlioz, novella che descrive una condizione surreale di una città-antimetropoli.

> Euphonia est une petite ville de douze mille âmes [...] On peut la considérer comme un vaste conservatoire de musique [...].
> Tous les Euphoniens, hommes, femmes et enfants, s'occupent exclusivement de chanter, de jouer des instruments, et de ce qui se rapporte directement à l'art musical. [...].[25]

Una analoga idealizzazione caratterizza *Couleurs de la cité céleste* (1963) per pianoforte, ensemble di fiati e percussioni di Messiaen ispirata alla città celeste per antonomasia, Gerusalemme, nonché manifestazione di fede del compositore. Nella *Première note de l'auteur*[26] che precede la partitura, egli illustra un linguaggio costruito su canti di uccelli, degna connessione tra cielo e terra. Il canto piano contribuisce alla rappresentazione di questa urbanità divina ed è in effetti una trascrizione-rielaborazione tratta da quattro Alleluja. L'aspetto più totalizzante è quello sinestetico:[27] ispirandosi alla sinopsia,[28] con un procedimento inverso, il compositore trasforma la sua visione estatica in suoni e ritmi. La raffinatezza ritmica con figure relative alla metrica greca, ai ritmi indù e a modi di valori (catalogati dallo stesso compositore) conferisce solidità alla costruzione dell'opera. Il simbolismo biblico risiede nell'ispirazione a cinque passi dell'Apocalisse[29] disseminati nella partitura mediante didascalie e immagini sonore realizzate con un'attenta scelta di strumenti: quella delle trombe degli angeli distribuite agli ottoni e alle percussioni, e quella dell'abisso alle sonorità gravi dei tromboni.
In questi casi, la città è uno spazio che riflette aspirazioni spirituali o utopiche, spesso in opposizione implicita alla complessità della città reale.

25. Berlioz 1878: 323-324.

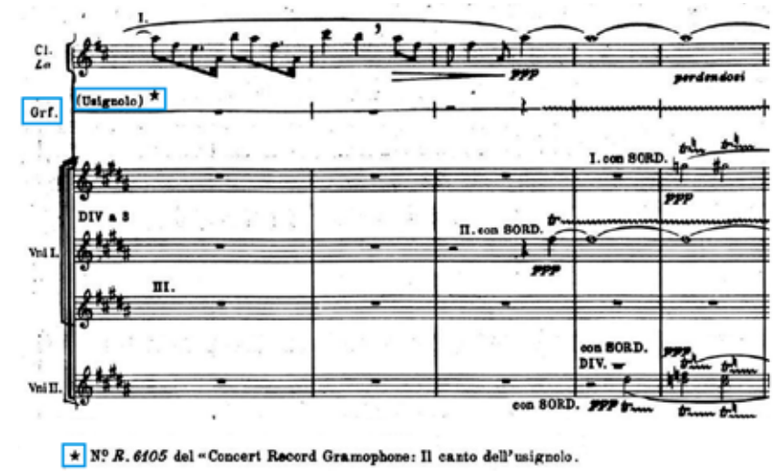
26. Messiaen 1966: Première note de l'auteur.

27. *Ibidem*.

28. Forma particolare di sinestesia, nella quale l'ascolto dei suoni produce fenomeni di visione colorata.

29. Riferimento già impiegato dal compositore, particolarmente fondante per il *Quatuor pour la fin du temps* (1940).

Città naturalizzata
Come si è visto, la musica ha privilegiato l'evocazione della natura. Questa propensione si è istillata talvolta anche quando l'oggetto di ispirazione effettiva è stato la città. Si pensi alla *Trilogia romana* (1916-1926) di Respighi e di quanto il focus sia posto maggiormente sugli elementi naturali integrati nelle sembianze della città (la flora dei pini e l'acqua delle fontane). Gli espedienti compositivi qui utilizzati manifestano un'ampia apertura culturale a livello europeo di Respighi, particolarmente nelle scelte di orchestrazione talvolta di matrice impressionistica. Si veda l'inizio de «La fontana di valle Giulia all'alba» contraddistinto da archi divisi, uso di armonici e sordine su cui risaltano le melodie dei legni, un'evocazione coloristica nettamente d'oltralpe. Gli interessi di Respighi si proiettavano anche verso il recupero dell'antico[30] e verso la scoperta delle nuove tendenze. Infatti, nell'ultima pagina della partitura de «I pini del Gianicolo» inserisce un fonografo per rappresentare il suono di un usignolo (Figura 2).[31]
Questo processo di 'naturalizzazione' rivela una tensione significativa: anche quando la città è il referente implicito, la musica tende a ricondurla a modelli percettivi e simbolici associati alla natura, attenuandone la specificità urbana.



2.
Ottorino Respighi, *Pini di Roma*, *I pini del Gianicolo*, bb. 63-66, Milano, Ricordi, 1925.

30. Si pensi al senso folkloristico del remoto con la citazione della melodia popolare *Oh quante belle figlie Madama Dorè* che ne «I Pini di Villa Borghese» evoca la presenza infantile, talvolta cuore pulsante di un contesto urbano; all'eternità del sacro (che alla città eterna aderisce con una certa unicità) della salmodia intonata dai legni in «Pini presso una catacomba» o anche il canto liturgico dei pellegrini in arrivo celebrato dal corno inglese ne «Il Giubileo» ne *Le feste romane*.

31. In questo punto della partitura si trova un asterisco che rimanda ad una nota esplicativa a piè di pagina: «Nº R. 6105 del Concert Record Gramophone: il canto dell'usignolo», che indica il disco di marca Gramophone, Serie *Concert Record* con numero di serie R 6105, all'epoca riprodotto da un fonografo Brunswick Panatrope in orchestra.

Tre modalità di traduzione musicale dello spazio urbano

La classificazione proposta da Amblard, pur coerente, riconduce il rapporto tra musica e città a una dialettica prevalentemente negativa. Il presente studio ne riprende l'impostazione proponendo tuttavia una rilettura in termini più strettamente musicali e sonori. Tale proposta potrebbe meglio adattarsi a descrivere quella fase di cambiamento della città, con picco tra l'inizio e la fine del XIX e il XX secolo: la fase più elevata del processo di industrializzazione e urbanizzazione. La macchina è dunque protagonista di questa fase e provoca un arricchimento non solo del paesaggio sonoro, ma anche della musica. Lo stesso Schafer individua in questo processo una svolta epocale, segnata dal palesarsi la differenza tra hi-fi e lo-fi[32] soundscape. Quest'ultimo, introdotto proprio dalla Rivoluzione industriale, ha comportato conseguenze problematiche dato il progressivo sovraffollamento di suoni, prodotti dalla natura e dall'uomo, condizione che permane molto viva al giorno d'oggi.[33]

L'espansione tecnologica introduce infatti nuove forme di rumore, generate dalle macchine e destinate a ridefinire l'ambiente acustico urbano. Schafer ne evidenzia la complessità etimologica e semantica: le origini del termine sembrano risalire al provenzale del XI secolo (*noyse*) con probabili rimandi, talvolta confutati, al latino *nausea*. Lo studioso canadese effettua altresì una interessante classificazione dei rumori, tenendo conto delle nuances semantiche del termine. Un rumore è un *unwanted sound* (suono indesiderato), oppure un *unmusical sound* (suono non musicale, illustrato in termini fisici con vibrazioni non periodiche). Ancora, esso può essere un *loud sound* (suono insistente) o un *disturbance sound* (suono disturbatore all'interno di segnali sonori). La macchina generatrice diviene così il principale agente di trasformazione del paesaggio sonoro, rinnovandolo in senso quasi imperialistico e prevaricatore, impadronendosi della musica in vario modo, come Schafer declina:

— **Conformità orchestra-fabbrica.** Schafer, riprendendo Mumford, interpreta l'espansione dell'orchestra come analoga all'organizzazione della fabbrica:[34] l'aumento degli strumenti e la crescente divisione del lavoro riflettono la complessità della produzione industriale e della vita urbana.[35]

— **Forme musicali e imperialismo.** Secondo Schafer, le forme musicali rispecchierebbero la logica dell'espansione coloniale: nella forma-sonata esposizione, sviluppo e ricapitolazione corrispondono rispettivamente alla fondazione, all'estensione e al consolidamento dell'impero.[36]

— **Tecnologia per gli strumenti.** La sostituzione di strumenti è stata interpretata come azione di sviluppo per una efficienza maggiore, soprattutto in termini di volume e potenza e sfruttando anche i nuovi processi industriali.[37]

— **Macchine come strumenti.** L'influenza dell'industrializzazione si manifesta anche nell'integrazione delle macchine nella pratica compositiva. Ad esempio, con l'aumento degli strumenti a percussione a suono indeterminato come fonti di rumore oppure il ritrovare veri e propri dispositivi non musicali nella compagine (come eliche di aereo, macchine da scrivere, pistole, etc.).

Oltrepassando l'identità città-macchina, procediamo ad una riflessione più generale, sull'interazione sonora tra la città e la musica e sui diversi modi in cui la realtà urbana è stata presa in considerazione dall'arte sonora. L'ulteriore classificazione potrebbe dunque articolarsi in tre modalità fondamentali attraverso cui l'esperienza urbana si traduce in costruzione musicale, ossia tre tendenze: figurativa, imitativo-metaforica ed estetica.

— **Tendenza figurativa**. Quella in cui la città si appropria delle denominazioni, dei titoli, dei programmi, delle ispirazioni di composizioni e diventa un vero e proprio riferimento esterno.[38] Si pensi ad alcune sinfonie di Haydn (la *Oxford*, la *London*), di Mozart (la *Linz*, la *Praga*), al titolo programmatico della sinfonia *Roma* di Bizet oppure a tutti i lavori dedicati alla città di Londra di Elgar (come *Cockaigne - In London Town*) e di Vaughan Williams (come la *London Symphony*). Osserviamo ancora le ambientazioni operistiche di sfondo come «il popoloso deserto che chiamano Parigi» che si scontra con «di Provenza il mare e il suol» (entrambi luoghi determinanti all'intreccio de *La Traviata* verdiana) oppure la «Firenze è come un albero fiorito» per l'unità di luogo utile allo svolgimento del *Gianni Schicchi* pucciniano.

— **Tendenza imitativo-metaforica.** Questa categoria comprende «quei repertori che contribuiscono ad articolare l'immaginario della metropoli [...] pratiche e forme musicali che in modi diversi incarnano e simboleggiano

32. «The hi-fi soundscape is one in which discrete sounds can be heard clearly because of the low ambient noise level. [...] In a lo-fi soundscape individual acoustic signals are obscured in an overdense population of sounds. [...] The transition from the hi-fi to the lo-fi soundscape has taken place gradually over many centuries [...]» (Schafer 1977: 43).

33. Ivi: 71.

34. È utile menzionare anche un'altra identità proposta da Ricciarda Belgiojoso (alla stregua dei musicisti/pensatori che hanno nobilitato il rumore e lo hanno inteso come presenza sonora), ossia quella tra orchestra e città. Si veda Belgiojoso 2016: 49-60.

35. Schafer 1977: 108.

36. Ivi: 109.

37. Schafer ritiene che il primo a cogliere questa necessità sia stato Beethoven, definito come 'urban composer'. Questa definizione è da intendersi contestualizzando il personaggio rispetto al suo ambiente e alla sua epoca. Qui Schafer impiega questa espressione per sottolineare il fatto che Beethoven abbia avuto fiducia nell'evoluzione degli strumenti, per la potenza sonora che raggiungevano a quei tempi. *Ibidem*.

38. Si veda Vanhulst 1986.

esperienze considerate tipiche delle città moderne.»[39] Essa può accogliere due declinazioni adiacenti che indichiamo come procedimenti realistico-descrittivi e procedimenti traslati.

Nella prima sottocategoria ritroviamo il senso del *trompe l'oreille* illustrato da Varèse in uno dei suoi scritti in cui parlava di «aural illusion [...] and not yet literally true.»[40] Evocazioni musicali del genere sono già presenti in passato,[41] ma nelle atmosfere di *Amériques* (1922) e *Ionisation* (1933), Varèse inserisce sirene, macchina del vento, tamburo a corda/ruggito di leone a rimando di «un certain type de son dont "enfant il avait rêvé" [...]»,[42] nonostante si fosse più volte dissociato dalla rappresentazione dei rumori della vita moderna,[43] in favore dell'unicità di un suono inedito e creato dall'orecchio intimo.[44]

In *Parade* (1917), "ballet réaliste" che sancì la più fruttuosa collaborazione tra Satie e Cocteau,[45] la vocazione delle scelte è di indole cubista, con l'uso dei «bruits suggestifs»[46] che dovevano servire nella composizione musicale come frammenti di oggetti[47] integrati nel collage (modalità presente altresì nella trama).[48] Le scandalose sonorità della *roue de la loterie*, di *flaques sonores*, di una *sirène aigue*, della *machine à écrire* e finanche di un revolver, sono integrate con gli strumenti dell'orchestra tradizionale, manifestando quel senso dello choc moderno desiderato da Cocteau.[49] Il mondo circense è dunque illustrato in modo più che verosimile e il grottesco si (con)fonde col realistico.[50]

Un esempio particolarmente evidente di questa sotto-categoria è il puntuale irrompere dei taxi horn di *An American in Paris* (1928) di George

39. D'Amato 2008: 745.

40. Varèse 1966: 205.

41. Ad esempio, ne *Les Cris de Paris* di Janequin, la riproduzione dell'ambientazione sonora dei venditori al mercato è attuata verosimilmente dalla densità contrappuntistica che il compositore talvolta realizza, quasi a voler duplicare in musica il sovraffollamento del caotico vociare di quel contesto.

42. Jolivet-Erlih 2002: 203.

43. Ouellette 1989: 15.

44. Jolivet-Erlih 2002: 204.

45. Nonché con Pablo Picasso (scenografo e costumista) e di Léonide Massine (coreografo), sotto la guida di Djagilev e la performance dei suoi Ballets Russes.

46. Cocteau 1918: 37.

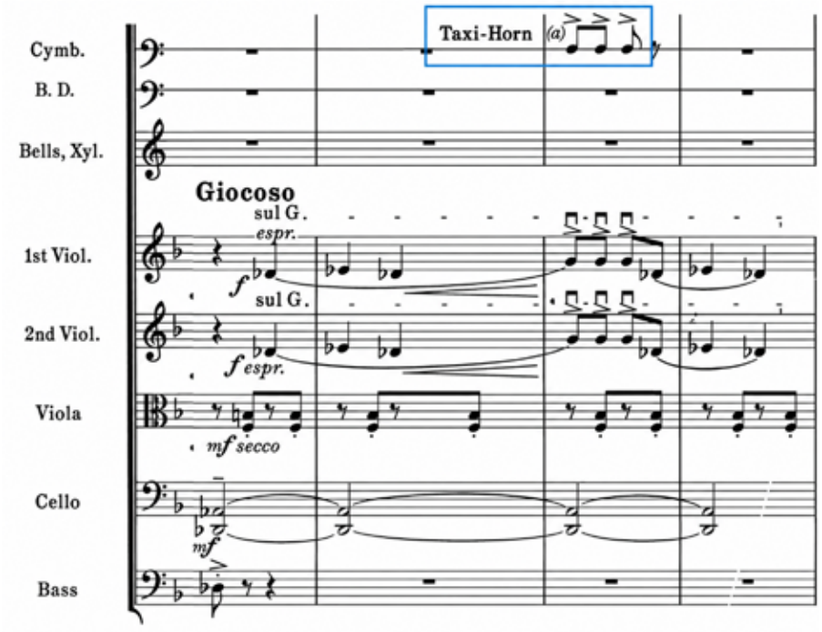
47. D'altronde, le tendenze anti-romantiche e neoclassiche (con le varie scelte avanguardistiche connesse), portano spesso ad accostare Satie e i suoi Sei discepoli francesi alla figura di Hindemith e ad altre eminenti personalità europee. Peraltro, anche l'uso degli 'oggetti' in ambito musicale, presso questi musicisti, è stato definito come «an affirmation of a new urban culture – society as a city-machine.» Si veda Newmeyer 1986: 13.

48. Si veda Harbec 2023.

49. Si veda Laliberté 2018.

50. In questa categoria un posto di notevole fascino prende tutta quella musica che ha voluto imitare uno dei simboli di modernità per antonomasia, il treno. A tal proposito, è d'obbligo citare opere come *Pacific 231* (1924) di Honegger oppure *Daybreak Express* (1933) di Duke Ellington.

Gershwin (Figura 3). In questo caso, l'inserimento di clacson reali, opportunamente integrati nella trama orchestrale, produce un effetto di immediata riconoscibilità che attiva nell'ascoltatore un'immagine sonora della città. Il dato realistico è sottoposto a un processo di mediazione musicale, configurandosi come una forma di *trompe-l'oreille* in cui il suono urbano, pur evocato con evidenza, non è mai restituito in forma letterale, ma organizzato secondo logiche compositive.



3.
George Gershwin, *An American in Paris*, bb. 28–31,
New York, New World Music Corporation, 1929.

I procedimenti traslati sono quelle attuazioni metaforiche riconducibili a forme dissonanti come rimando ai conflitti insiti nell'urbanità, e dunque a rafforzare l'immaginario della metropoli. Lontano dai riferimenti realistici, particolari pratiche e scelte compositive diventano simboli di esperienze considerate tipiche delle città moderne. In questo caso, la presenza del rumore, importante new-entry dell'epoca post-industriale, è collegata alla «folla e alla dimensione magmatica della grande città».[51] Degni esempi di questo tipo di procedimenti possono essere rintracciati in composizioni

51. D'Amato 2008: 745.

come *A csodálatos mandarin* (1925 in versione suite e 1955 in versione balletto) di Bartók. Il primo quadro, per evocare il caos della città, si presenta con sovrapposizioni ostinate e dissonanti ai legni che talvolta sfociano in momenti di cluster. Si tratta di figure ripetitive e meccaniche che danno un riferimento intellegibile al senso di un urbanismo come macchina in movimento continuo. L'entrata successiva del terzo trombone sovrasta l'aspra texture con ritmi ed intervalli evocanti un'immagine sonora tra il clacson di automobile e il fischio del treno. In questo modello musicale, energetico e conflittuale, che rimanda all'urbanismo, l'esotismo della figura orientale è spesso presentato con un chiaro simbolo, quello della seconda eccedente,[52] ma offuscato dalle azioni compositive.

Nel preludio alla prima scena de *Le Grand Macabre* (1974-77/1996), Ligeti introduce subito «The Principality of Breughelland»,[53] sfondo delle assurde vicende, luogo immaginario ispirato alle immagini fantastiche, talvolta apocalittiche, del pittore fiammingo Bruegel il Vecchio. La messa a fuoco dell'unità di luogo avviene attraverso espedienti decisamente moderni ed efficaci che suggeriscono l'atmosfera urbana, pur non dichiarandola esplicitamente (concedendo il distacco per la realizzazione del fittizio). La sezione dei percussionisti suona 12 clacson[54] dissonanti, con altezze[55] e ritmi precisati in partitura (Figura 4), per suggerire un paesaggio moderno caratterizzato dal traffico stradale. Per quanto sgraziata possa essere la presenza dei clacson, essi si organizzano «nello stile di una toccata monteverdiana e nella struttura del canone cancrizzante.»[56] Si tratta di un'ouverture di opera degnamente pensata: la sfrontatezza della rappresentazione caotica di un urbanismo pragmatico,[57] fa poi da contrappeso all'assurdo della narrazione, oltraggiosa in modo più carnale.

La seconda Sonata per pianoforte di George Antheil *The Airplane* (1921) è di aderenza tecnologico-meccanica. La musica si configura come un flusso dinamico di eventi sonori che richiama la percezione della città moderna vista come insieme di movimenti rapidi continui ma frammentari. Si tratta di una personale traduzione in suono dell'esperienza urbana in cui le immagini più pregnanti stanno nella ciclicità di certi gesti, quasi come il

52. Intervallo che prima dell'entrata del Mandarino è scritto come terza minore. Si veda Vikárius 2019: 36.

53. Si veda Ligeti 2007.

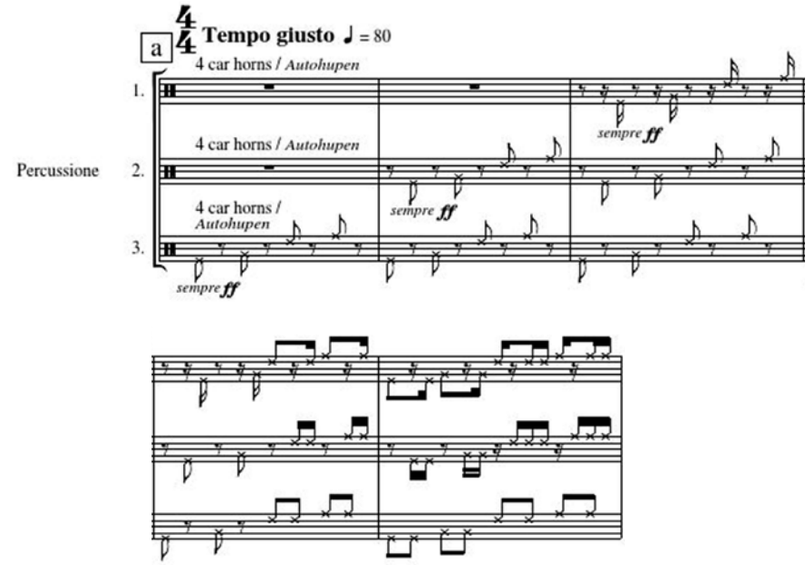
54. Nello specifico, il compositore indica quelli con pompetta di gomma. *Ibidem*.

55. «[...] Ogni percussionista ha 4 clacson (uno in ogni mano e due sul pavimento, uno per ciascun piede). I 12 clacson devono essere tutti diversi per altezza (o suono). Si possono usare clacson di qualsiasi altezza, anche quelli che producono due o tre note diverse. Ogni percussionista ha quindi un clacson acuto, uno medio-acuto, uno medio-grave e uno grave. Tuttavia, il primo percussionista ha clacson relativamente più acuti, il secondo clacson un po' più gravi e il terzo i più gravi[...]». Ivi: note all'inizio della prima scena.

56. Dibelius in Restagno 1985: 41.

57. Ci sembra opportuno chiarire la differenza tra i clacson dell'opera di Ligeti e i taxihorn di Gershwin. Nel primo caso, essi riproducono metaforicamente il caos cittadino, nel secondo caso essi diventano gesto più realistico, ben armonizzato in un tessuto musicale melodico e cantabile.

movimento delle eliche, nei frequenti cambi di metro che sanciscono una ripartizione frammentaria dello spazio musicale.[58] Questo lavoro mostra altresì una tendenza alla mitizzazione dell'aviazione di quell'epoca.[59] Tale fenomeno aveva alimentato l'estetica dei futuristi italiani, nonché quella celebrata dal poeta americano Crosby, che vedeva l'aviatore come "il nuovo Cristo" e l'aeroplano come "la nuova Croce".[60] Queste profonde interferenze con il pensiero già urbano-macchinistico di Antheil ci permettono di inserire questo compositore in un incrocio complesso di tendenze e di introdurre la successiva categoria di questa intricata cartografia.



4.
György Ligeti, *Le Grand Macabre*, *Scena I*, *Preludio*, bb. 1-5, Mainz, Schott.
©COURTESY OF SCHOTT MUSIC, MAINZ, 1997

— **Tendenza estetica.** Questa categoria mette in atto «a reversal of figure and ground, a substitution of garbage for beauty».[61] La grande convinzione, consolidatasi nel corso dei secoli, che la musica fosse l'arte dei suoni è ufficialmente sovvertita. Un rilevante esempio è fornito dalla poetica di

58. Quest'ultima non era una tecnica compositiva nuova, a dimostrazione del fatto che il giovane Antheil si ispirava a tecniche compositive trovate nelle partiture che stava studiando: l'influenza di Stravinskij è particolarmente evidente.

59. Si veda Edler 2021.

60. Si veda Oja 2000: 74-75.

61. Schafer 1977: 111.

Luigi Russolo, reale autore delle idee musicali futuriste.[62] Ne *L'Arte dei Rumori* (1916) scriveva di «atmosfere fragorose delle grandi città» animate da macchine creatrici di varietà infinite di rumori, stimoli in grado di suscitare emozione. «Così i motori e le macchine delle nostre città industriali potranno un giorno essere sapientemente intonati, in modo da fare di ogni officina una inebbriante orchestra di rumori».[63] Siamo dunque dinanzi ad una vera e propria teoria in cui il centro della nuova musica è il rumore, elemento proveniente dallo sviluppo urbano (attraverso la macchina), che ritorna ad esso come fenomeno uditivo che popola lo spazio urbano. La coerenza della sua riflessione ha avuto risvolti pratici, nella invenzione degli intonarumori, del rumorarmonio[64] e soprattutto dell'impiego di questi strumenti in composizioni. Come in *Il risveglio di una città* (1913), la rappresentazione[65] dei nuovi impulsi sonori nel loro habitat "naturale" (Figura 5).
Il pensiero di Russolo ha sicuramente influenzato quello di John Cage, infatti è stato colui che effettivamente ha aperto le porte della sala da concerto al mix di rumori del traffico,[66] con una solida considerazione:

> When I hear the sound of traffic, [...] And I love the activity of sound. [...]. I'm completely satisfied with that, [...] If you listen to Beethoven or Mozart, you see that they're always the same. But if you listen to traffic, you see that it's always different.[67]

Numerose composizioni del compositore americano si ispirano al contesto urbano, culla primordiale del rumore. Possiamo citare *Living Room Music* (1940) per quartetto di percussioni e oratori,[68] il cui titolo mostra un preponderante tratto di urbanità. Quest'opera si concentra sulla declinazione architettonica del contesto urbano scegliendo la parte intima dell'edificio-casa, il moderno focolare domestico. A tal proposito, è il luogo stesso che non solo contestualizza l'opera ma le fornisce anche i mezzi di realizzazione: oggetti domestici o elementi architettonici.[69] *Sounds of Venice* (1959), per suoni su nastro e oggetti da utilizzare in scena, è un

62. Benché il manifesto tecnico della musica futurista fosse stato redatto da Francesco Balilla Pratella, Luigi Russolo (pur considerandosi un semplice artista) seppe creare una vera e propria estetica della musica futurista. Si veda Pratella 1911.

63. Russolo 1916.

64. Intonarumori e rumorarmonio erano strumenti realizzati per la produzione di rumori e impiegati da Russolo nei suoi lavori.

65. La sua prima preoccupazione era quella di trasferire in notazione musicale le nuove possibilità enarmoniche ottenute con l'impiego dei nuovi strumenti. Ostacolo superato parzialmente con l'uso della linea sonora, segno che rompeva il dominio dei consueti simboli musicali. [Vattaro 2021: 55.]

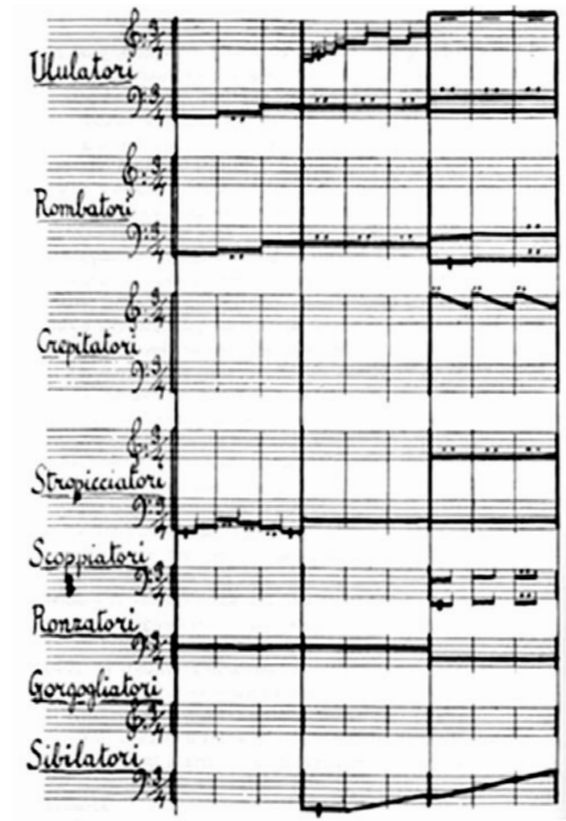
66. Schafer 1977: 111.

67. Da un'intervista a John Cage in Sebestik 1992.

68. Percussion and Speech Quartet. Si veda Cage 1976.

69. Il compositore non si astiene dai suggerimenti per ciascuna delle categorie.

lavoro in cui tutta la ricerca compositiva e sonora cerca di rimandare al soundscape della città lagunare. Infatti, tra gli oggetti scelti si ritrovano campane, clacson di imbarcazioni e finanche una "Venetian broom".[70] Diverse altre opere di Cage hanno una stretta relazione con lo spazio urbano e la sua appropriazione sonora. Citiamo ancora *Fontana Mix* (1958), per nastro magnetico, realizzata nel 1958 a Milano presso lo Studio di Fonologia della rai e basata sul montaggio di frammenti di eventi sonori captati nella città lombarda in diversi contesti. E come dimenticare *Il treno di John Cage – Alla ricerca del silenzio perduto. 3 escursioni su un treno appositamente preparato, variazioni su un tema di Tito Gotti* (1978)



5.
Luigi Russolo, *Il risveglio di una città*, *L'Arte dei Rumori*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1916.

70. La scelta di questo oggetto ovviamente ha maggiormente senso in lingua inglese.

> un reale happening sonoro su linee ferroviarie emiliane. Esso si serviva dell'arteria principale che alimentava l'anima urbana: il treno, un'immagine ormai ovvia che riprendeva vita anche grazie al ripensamento del suo rumore.
> L'eredità estetica futurista da Russolo è giunta dunque a Cage. Il consolidarsi nel pensiero compositivo di quest'ultimo ha influenzato Pierre Schaeffer e le sue ricerche sulla *musique concrète* a partire dagli anni '40. A questo stadio evolutivo, la musica ha potuto accogliere grazie al nastro magnetico (in modo più inclusivo ma non meno dibattuto) qualsiasi suono dell'ambiente.[71]

Questa articolazione in tre tendenze offre uno strumento metodologico per analizzare il rapporto tra musica e spazio urbano in contesti differenti, consentendo di mettere in relazione opere secondo criteri condivisi. Esse non vanno intese come categorie rigide o mutuamente esclusive, ma come poli di un continuum, tra i quali si collocano molteplici pratiche compositive ibride.

Conclusioni

La riflessione sul rapporto tra musica e città, oggi al centro di numerosi ambiti di ricerca, tende spesso a privilegiare l'indagine su come la musica si insinua in ogni ambiente dello spazio urbano, la ricostruzione sonora degli spazi in periodi più antichi, o anche come la mutazione del paesaggio sonoro nell'epoca post-industriale si sia insinuata in musica.
In questo studio, abbiamo voluto soprattutto capovolgere il paradigma e mettere in luce una dimensione meno evidente ma profondamente strutturante della produzione musicale, ossia quanto la città abbia agito come agente attivo sui processi compositivi, in varie modalità e in epoche diverse. Il nostro scopo era quello di realizzare una sorta di cartografia per tenere conto delle varie modalità di relazione tra queste due realtà eterogenee.
In questa prospettiva, la città non emerge soltanto come contesto o contenitore di pratiche sonore, ma come dispositivo capace di orientare immaginari, modelli formali e scelte estetiche. Le diverse modalità di relazione emerse nella descrizione preliminare suggeriscono che l'esperienza urbana abbia contribuito in modo trasversale alla ridefinizione stessa del concetto di musicalità, soprattutto a partire dalla modernità ma con radici più profonde nel tempo.
La rilettura delle categorie proposte da Amblard e delle riflessioni di Schafer ha portato a proporre un orientamento più generale nella classificazione, adottando criteri meno condizionanti per enumerare alcune delle modalità secondo cui la città si sia avvicinata alla musica in vario modo e in varie

71. Sull'interazione tra musica elettronica e città, e le sue declinazioni, rimandiamo a quanto illustrato alla Giornata di studi *Musica e spazio urbano*, svoltasi il 19 maggio 2006 e organizzata dall'Università di Pavia e particolarmente a De Benedictis Angela Ida, 2006, *Città e tecnologia elettronica nella musica del Novecento*, relazione per la Giornata di studi *Musica e spazio urbano*, 19 maggio 2006, Cremona, Palazzo Raimondi.

gradazioni. La scelta del termine 'tendenza' per articolare le tre direttrici riportate (figurativa, imitativo-metaforica ed estetica) non intende dunque offrire una classificazione chiusa, ma piuttosto evidenziare la necessità di strumenti interpretativi flessibili, capaci di restituire la complessità di un fenomeno in continua trasformazione.
Questo lavoro nasce con diverse finalità: innanzitutto, quella di smentire il fatto che la musica comincia a riferirsi al contesto urbano solo con l'avvento dell'era industriale, abbiamo parzialmente dimostrato che qualche piccola manifestazione la si riscontra anche precedentemente. Ma soprattutto, la breve trattazione vuole figurare come possibile ed iniziale cartografia dell'indagine: non come un mero sistema normativo, bensì come una mappa aperta, utile a orientare ulteriori percorsi di indagine.
Da questa prospettiva emerge anche un dato critico: la persistente centralità di un modello urbano di matrice eurocentrica nella costruzione delle categorie interpretative. Questo limite invita a ripensare l'indagine in senso più ampio, interrogando altri contesti geografici e culturali, nei quali la relazione tra spazio urbano e produzione musicale potrebbe aver seguito traiettorie differenti, tanto sul piano estetico quanto su quello simbolico.

Riferimenti bibliografici

Amblard Jacques, 2019, *Musique versus ville*, s. l., s. e.

Battistini Emiliano, 2020, *Tra Soundscape Studies e semiotica: dall'effetto sonoro agli effetti di senso dell'ambiente sonoro*, «e/c», xxviii, pp. 3-19.

Belgiojoso Ricciarda, 2016, *Constructing Urban Space with Sounds and Music*, Farnham-Burlington, Taylor & Francis.

Berlioz Hector, 1878, *Les Soirées de l'orchestre*, Parigi, Calmann Lévy, 3º ed.

Biserna Elena, 2011/2012, *Sound Walks: Mobilità, arte, suono, spazio urbano*, Tesi di dottorato, Udine, Università degli Studi di Udine.

Sebestik Miroslav, 1992, *Écoute*, film documentario, Francia, jba production.

Cage John, 1976, *Living Room*, New York, Peters.

Capitoni Federico, 2020, *Canone boreale. 100 opere del '900 musicale (colto sopra l'equatore)*, Milano, Jaca Book.

Cattedra Raffaele - Governa Francesca, 2011, *Definizioni di città: concetti e teorie nella geografia urbana*, in Governa Francesca - Memoli Maurizio, *Geografie dell'urbano: spazi, politiche, pratiche della città*, Roma, Carocci, pp. 43-81.

Cocteau Jean, 1918, *Le coq et l'Arlequin*, Parigi, Éditions de la Sirène.

Collaer Paul, 1996, *Correspondance avec des musiciens amis*, Liegi, Mardaga.

De Benedictis Angela Ida, 2006, *Città e tecnologia elettronica nella musica del Novecento*, relazione per la Giornata di studi *Musica e spazio urbano*, 19 maggio 2006, Cremona, Palazzo Raimondi.

D'Amato Francesco, 2008, *Il suono urbano. Musica ubiqua e Il paesaggio sonoro*, in Eco Umberto, 2007, *Storia della Civiltà Europea: Il Novecento*, 18, Milano, Motta Editore, pp. 743-748.

Debussy Claude, 2018, *Monsieur Croche Tutti gli scritti*, François Lesure ed., trad. Enzo Rostagno, Milano, Il Saggiatore.

Eichler Jeremy, 2023, *L'eco del tempo. Quattro compositori la guerra e l'Olocausto la musica della memoria*, Venezia, Marsilio.

Edler Florian, 2021, *The Reflection on Architectural Discourse of 1920's: Musical Urbanism between Radicalism and Tradition*, «Selected Topics in Humanities and Social Sciences», ii pp. 59-72.

Fortunato Federica, s.d., *Da Parade a Les Mariés de la Tour Eiffel. Jean Cocteau tra Satie e les Six*, Academia.edu, https://www.academia.edu/40451580/Cocteau_Les_Maries_de_la_Tour_Eiffel [consultato il 15 aprile 2026].

Freud Sigmund, 2015, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Milano, Bur.

Harbec Jacinthe, 2023, *1917. Parade, l'avènement du cubisme sur scène, in A.A. V.V. Nouvelle histoire de la musique en France (1870-1950)*, https://emf.oicrm.org/nhmf-1917 [consultato il 16 aprile 2026].

Isotta Paolo, 2018, *La dotta lira. Ovidio e la musica*, Venezia, Marsilio.

Jolivet-Erlih Christine ed., 2002, *Edgard Varèse et André Jolivet. Correspondance (1931-1965)*, Ginevra, Éditions Contrechamps.

Laliberté Martin, 2018, *Jean Cocteau, Pablo Picasso, Léonide Massine et Erik Satie: Parade, 1917, et les avant-gardes*, «L'Âge d'or», 11, http://journals.openedition.org/agedor/3300 [consultato il 14 aprile 2026].

Ligeti György, 2007, *Le Grand Macabre*, Mainz, Schott.

Messiaen Olivier, 1966, *Couleurs de la cité céleste*, Parigi, Leduc.

Mumford Lewis, 1937, *What is a city?*, in LeGates Richard T., Stout Frederic, *The City Reader*, Londra, Routledge, pp. 92-96.

Newmeyer David, 1986, *The Music of Paul Hindemith*, New Haven-Londra, Yale University Press.

Oja Carol J., 2000, *Making Music Modern. New York in the 1920s*, Oxford, Oxford University Press.

Ouellette Fernand ed., 1989, *Edgard Varèse*, Parigi, Christian Bourgois éditeur.

Pratella Francesco B., 1911, *La Musica futurista. Manifesto tecnico*.

Prato Paolo, 2003, *Il treno dei desideri: musica e ferrovia da Berlioz al rock*, Palermo, Epos.

Restagno Enzo, 2021, *Claude Debussy. Ovunque lontano dal mondo*, Milano, Il Saggiatore.

— ed., 1985, *Ligeti*, Torino, edt.

Russolo Luigi, 1916, *L'arte dei rumori*, Milano, Edizioni futuriste di poesia.

Schafer Murray R., 1973, *The Music of the Environment*, Vienna, Universal Edition.

— 1994, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books.

Sombart Werner, 2020, *Il capitalismo moderno*, Milano, Ledizioni, p. 80.

Torre Angelo, 2008, *Un «tournant spatial» en histoire? Paysages, regards, ressources*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», lxiii/5, pp. 1127-1144.

Reich Steve, sito ufficiale, https://stevereich.com/composition/city-life/.

Traversier Mélanie, 2012, *Musica e storia urbana. Appunti storiografici*, «Contemporanea», xv/3, pp. 516-520.

Truax Barry, 1974, *Soundscape Studies: An Introduction to the World Soundscape Project*, «Numus-West», v, pp. 36–39.

Vanhulst Henri, 1986, *La ville source d'inspiration musicale* in Viré Ghislane, *Images de la ville: onze exposés*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles. Faculté de philosophie et lettres, pp. 129-138.

Varèse Edgar, 1966, *The Liberation of Sound*, «Perspectives of New Music», v/1, pp. 195-209.

Vattaro Laura, 2021, *Russolo's "Il risveglio di una città": A Fragment for an Aesthetics of Noise* in Bernhart Walter - Englund Axel, *Arts of Incompletion. Fragments in Words and Music*, Leida, Brill, pp. 48-64.

Vikárius László, 2019, *Transfigurations of The Miraculous Mandarin: The Significance of Genre in the Genesis of Bartók's Pantomime*, «Studia Musicologica», lx/1-4, pp. 23-68.

Weber Max, 1950, *La città*, Milano, Bompiani.

Sebastiano Gubian

Spazialità e temporalità nella musica di Emmanuel Nunes: dalle lezioni sul tempo di Husserl alla 'composizione dello spazio'

Introduzione

La musica di Emmanuel Nunes (1941-2012) è oggi considerata un fondamentale passo nella storia delle tecniche di spazializzazione del suono, non solo perché praticata nelle sue multiformi possibilità, parallelamente agli sviluppi tecnologici dell'elettronica e della *computer music*, ma anche e soprattutto per lo sforzo analitico e sistematico della ricerca che vi sta dietro.[1] Nel saggio teorico *Temps et spatialité. En quête des lieux du temps*[2] egli propone una catalogazione dei metodi di spazializzazione: la dislocazione calcolata dei musicisti sulla scena o nella sala da concerto, le diverse possibilità di diffusione del suono attraverso il *live electronics*, fino a immaginare i futuri teatri come spazi trasformabili. L'intento di Nunes non si limita però all'inclusione dello spazio nel novero dei parametri sonori suscettibili di elaborazione seriale. Questo sforzo teorico si fonda da un lato su una concezione estesa del fenomeno sonoro, tanto nella sua forma temporale quanto in quella spaziale – passo avanti ed elemento di originalità rispetto al serialismo della sua formazione compositiva –; dall'altro, si osserva un'insistenza sul concetto di 'contrappunto', vero e proprio *Leitmotiv* dei suoi scritti, che si riflette musicalmente in un pensiero della dualità e della complementarità. La recente pubblicazione di scritti finora in buona parte inediti – incluso un corposo estratto della sua tesi di dottorato incompiuta – consente di gettare nuova luce sugli interessi culturali ed estetici del compositore e approfondire l'orizzonte nel quale egli elaborò alcune delle sue tecniche compositive.[3] La riflessione sulla dimensione spaziale e temporale, centrale per l'intero arco creativo di Nunes e già accennata in alcuni contributi scientifici,[4] può essere arricchita dunque di nuovi dettagli. Come ci proponiamo qui di mostrare, l'interesse per la fenomenologia del suono di Husserl rappresenta una delle principali basi culturali attraverso cui Nunes elaborerà la tensione tra il serialismo integrale della propria formazione e una nuova centralità del fenomeno percettivo.

1. Si vedano su questo gli studi di Alain Bioteau, ben riassunti in Bioteau 2013.
2. Nunes 1994, poi raccolto in Nunes 2023: 242-264.
3. Nunes 2023.
4. Stoianova 2002, Bioteau 2013.

Presupposti teorici per una concezione estesa del fenomeno sonoro

Ciò che abbiamo definito 'concezione estesa del fenomeno sonoro' rappresenta innanzitutto una forma di emancipazione dai dettami seriali dell'omogeneità e della non-ripetizione, attraverso quella che Alain Bioteau definisce «gerarchia in movimento»[5] dei parametri, dove il parametro-guida cambia di volta in volta. In molte delle composizioni di Nunes i parametri tradizionali (altezze, durate, intensità, timbro, a cui Nunes aggiunge lo spazio) non sono tanto derivati da un'unica struttura o serie numerica, ma piuttosto vengono elaborati autonomamente e poi 'contrappuntati'. Nunes si ispira al Boulez di *Penser la musique aujourd'hui*, che si proponeva di superare quel «tabù meccanico od ossessivo sul ritorno degli elementi nelle strutture» e di «creare certe regioni privilegiate rispetto ad altre»,[6] ma l'idea di un contrappunto di parametri costituisce un passo ulteriore rispetto alla cosiddetta «intercambiabilità delle componenti sonore», per cui i fenomeni «obbediscono a un principio comune di organizzazione delle strutture, nel mentre che il loro generamento manifesta divergenze suscitate dai loro caratteri propri».[7] Detto ciò, il compositore tiene a rimarcare spesso in saggi e interviste la sua originalità rispetto alle forme più estreme del serialismo. Egli parla innanzitutto di un'organizzazione delle altezze sempre diversa, specialmente nel meccanismo di generazione. Effettivamente basta considerare i tre diversi brani per strumento ad arco solo della serie *Einspielung I, II, III* per notare subito questa varietà: nel primo, per violino, le varie sezioni corrispondono ciascuna a un preciso intervallo, espresso melodicamente di continuo fino al raggiungimento della sezione successiva, mentre nel secondo, per violoncello, l'avanzamento melodico – pur partendo dal medesimo centro di gravità (il *re*) si sviluppa alternando coppie di altezze derivate da intervalli sempre più larghi aventi come centro di simmetria il *re*.[8] Nunes parla poi di un «*trattamento* ritmico che diviene abbastanza autonomo in rapporto agli altri parametri» e di un «alto livello d'improvvisazione nel *disegno* delle intensità».[9] L'autonomia ritmica, tuttavia, cede spesso il passo a una combinatoria fissa, laddove la suddivisione formale dei brani basa ogni singolo segmento su di un determinato intervallo. Oltre che nella già citata *Einspielung I,* anche in *Nachtmusik I* le differenti sezioni – in parte debitrici della concezione della *Momentform* di Stockhausen – sono marcate dalla predominanza di uno specifico intervallo. A ogni intervallo viene associata sempre la medesima serie di valori ritmici anche al ciclico ripresentarsi della sezione,[10] mentre in

5. Bioteau 2013: 1359.

6. Boulez 2003: 41. Si tratta, per ammissione dello stesso compositore, di uno dei testi su cui si formò.

7. Ivi, 32.

8. Per approfondire l'analisi dei due lavori, cfr. Rafael 2015 e Chaigne 2008.

9. *I should be silent!* in Nunes 2023: 299-318, 311.

10. Cfr. Béranger 2006.

Einspielung I l'intervallo di una sezione viene determinato da un rapporto indicante il numero di un suono all'interno della serie degli armonici naturali. Le medesime due cifre, poi, costituiranno la *paire rythmique* a partire da cui verrà suddivisa ritmicamente la sezione, determinando il numero di impulsi oppure la lunghezza dei loro valori.[11] La *paire*, strumento di invenzione del compositore, costituisce infatti un meccanismo generativo caratteristico di tutte le opere di questo periodo, che Nunes riassume in un ciclo detto *La création*, ma in questo specifico caso unisce altezze e durate. Specialmente laddove le ricerche sullo spazio rimanevano ancora allo stadio embrionale, infatti, la lezione di Boulez risultava evidente: «in vista di una dialettica della composizione, la primordialità mi sembra spettare all'altezza e alla durata, mentre l'intensità e il timbro appartengono a categorie d'ordine secondario».[12] Lo dimostra peraltro il grado di formalizzazione che Nunes dedica alle due dimensioni in confronto alle altre.

L'unione altezze-durate, raggiunta talora *a posteriori* tramite associazioni automatiche e talora *a priori* grazie all'uso delle *paires*, potrebbe anche far pensare che Nunes tenda verso un universo sonoro globale proseguendo sulla strada illustrata dal suo maestro Stockhausen,[13] per cui la coordinazione tra parametri viene motivata con una sorta di unità originaria di natura temporale. Pur influenzato dal maestro (terminologia, tendenza al linguaggio metaforico…), l'ampliamento dell'idea di suono cercato da Nunes è decisamente di più vasta portata e tocca anche problemi di natura speculativa. Cerchiamo di comprenderne i passaggi.

In una sezione della sua tesi di dottorato incompiuta, dove egli si confrontava con problemi di teoria musicale 'soggiacenti' al sistema tonale, compare la nozione di «indéterminé sonore originel».[14] A differenza che in Stockhausen, ciò non si riferisce all'appartenenza di altezze e ritmi a un'unica scala continua, ma ad una sorta di problematica ontologica della creazione artistica. Tale *indéterminé* rappresenta una dimensione ideale, di cui quella reale e concreta della musica udita è un sottoinsieme: composizione, secondo questa impostazione teorica, non significa più 'costruzione' a partire da singole componenti né concatenazione di strutture, bensì *riduzione*.

Più che un riflesso della filosofia di Husserl (ideatore della 'riduzione fenomenologica', a cui Nunes ricorrerà maggiormente per altri motivi), vediamo qui una tensione tra 'potenza e atto', una dialettica tra idea e realizzazione caratterizzata in termini platonici.[15] Ciò porterà all'immaginazione di nuovi

11. Per comprendere come funzioni la tecnica delle '*paires*', cfr. Figura 3.

12. Boulez 1963: 37.

13. Stockhausen 1957, Stockhausen 1963.

14. *Vers la Deuxième Cantate d'Anton Webern (L'espace de la musique tonale*) in Nunes 2023: 433- 478, 434.

15. *Entretien avec Brigtte Massin et Peter Szendy* (1992) in Nunes 2023: 147-156, 149. La fusione di suggestioni filosofiche diverse in maniera libera e creativa rappresenta uno dei tratti caratteristici di molti compositori del periodo, da Iannis Xenakis a Bernd Alois Zimmermann.

sviluppi tecnologici futuri per controllare dimensioni del suono ancora non gestibili e al lavoro con i mezzi informatici a disposizione per la spazializzazione in tempo reale, spingendoli ai limiti del loro 'virtuosismo'. Tale dualismo ritorna poi nell'opposizione 'forma aperta-forma chiusa' – termini in Nunes privi di riferimenti all'alea o all'improvvisazione – e infine in quella husserliana 'essenza-esistenza'. Nunes annota nel suo diario, già nel 1965: «la forma aperta è essenziale rispetto alla molteplicità delle forme chiuse possibili, queste ultime esistenziali».[16] La *forma aperta*, dunque, diventa percepibile solamente 'chiudendosi', non esiste musicalmente in quanto aperta, e la messa nello spazio diventa il suo modo di esistenza concreta. Lo spazio non è un ornamento ma la realizzazione vivente di qualcosa che, privata di spazialità, rimarrebbe a un livello di astrazione (appunto la forma 'aperta'). Per questa ragione, il compositore paragona l'ascolto su CD al guardare la realtà impressa su una fotografia.[17]

Comporre 'per riduzione' significa anche ridurre la gamma cromatica delle altezze, creando uno «spazio dell'assenza»:[18] *Nachtmusik I*,[19] ad esempio, si fonda sull'assenza di quattro note (*mi*, *sol*, *sol*♯ e *la*) che costituivano invece il centro di gravità (Nunes le chiama metaforicamente 'toniche') delle opere del primo ciclo. In *Wandlungen*,[20] invece, il meccanismo di generazione delle altezze esclude completamente il *mi* e il *si*♭.[21] Ridurre, infine, diventa anche sinonimo di 'schiarire' (Nunes usa il tedesco *lichten*): tipico è partire da un «"magma" sul quale non sarebbe possibile alcun controllo uditivo»,[22] per rendere poi gradualmente percepibili linee e frammenti. L'idea troverà il suo apice in *Lichtung I*,[23] ma si riconosce *in nuce* anche in *Chessed I*,[24] dove lo 'schiarimento' si collega a suggestioni qabbalistiche. Ma ciò dipende anche dalla riflessione sullo spazio-tempo: attraverso la temporalità e il suo svolgersi, vengono resi percepibili (appunto 'schiariti') eventi sonori prima concentrati in un unico tempo. È attraverso il tempo che viene percepita la plasticità spaziale del suono. Ciò testimonia, inoltre, la particolare congiuntura storica e geografica nella quale Nunes va contestualizzato: l'incontro/scontro della tradizione polifonica della combinatoria seriale con la concezione a fasce sonore che dalle *masse* di Xenakis alle *textures* di Ligeti andrà

16. Cit. in Szendy 1993: 112

17. Nunes 2002.

18. Borel – Bioteau – Daubresse 2001: 43.

19. Composta tra 1977 e 1978, per contralto, violoncello, corno inglese, clarinetto basso, trombone e con o senza *Ringmodulation*.

20. 1986, per venticinque strumenti e *live electronics ad libitum*.

21. Cfr. Rafael 1997.

22. Nunes 2023: 148.

23. 1988-1991, per ensemble e *live electronics*.

24. 1979, per quattro ensembles.

fino alla ricostruzione orchestrale degli spettri nella musica di Grisey, anche se Nunes preferirà agli spettri armonici la costruzione dei cosiddetti «spettri immaginari».[25]

Suono 'obbiettivo' e suono percepito: l'influenza della fenomenologia

Una concezione estesa del suono, inoltre, porta alla necessità di analizzarlo nella sua componente fenomenologica – non come fenomeno acustico, dato obiettivo e misurabile, ma come atto di coscienza, sulla scia delle *Lezioni per la fenomenologia della coscienza interna del tempo* di Husserl, che egli lesse in tedesco fin dagli anni Sessanta. È proprio da questo bisogno fenomenologico di concentrarsi sui «vissuti, secondo il loro senso oggettuale e il loro importo descrittivo»,[26] che nasce l'indagine sullo spazio quale componente condizionante la percezione temporale del suono. A concorrere a tale percezione non sono soltanto i parametri fissabili sulla partitura, ma tutti i fenomeni di rifrazione del suono, la distanza tra gli altoparlanti, nonché le caratteristiche specifiche di ciascuna sala.[27] Prima della manipolazione elettronica dei suoni, è necessario secondo Nunes «esplorare la "messa nello spazio" fissa e mobile delle fonti strumentali» e studiare «le interazioni tra il tipo di emissione strumentale, il timbro (irradiazione), la propagazione, l'acustica globale della sala, la localizzazione (distanza), le micro-acustiche (filtri naturali), il riverbero/riflessione… e l'ascolto».[28] Lavori di sperimentazione sul campo simili furono condotti durante la genesi di *Quodlibet* (1990-1991), composizione per quattro gruppi strumentali (alcuni fissi e altri mobili) e due direttori d'orchestra, concepita per la sala del *Coliseu dos Recreios* a Lisbona. Gli esperimenti che Nunes chiama di «auscultazione»[29] erano finalizzati alla comprensione di fenomeni legati alla localizzazione delle fonti sonore, alle possibilità del loro riconoscimento timbrico, nonché alla percezione di traiettorie in movimento: in particolare direzioni dei suoni e velocità delle traiettorie.[30] Nunes rivisita un aspetto già essenziale per Boulez: le «leggi di velocità della percezione»,[31] osservabili nei rapporti tra densità di eventi sonori e percepibilità dei rapporti di altezze. Il fatto che le premesse di questa attenzione ai fenomeni percettivi siano in parte rintracciabili tra le pagine di Boulez, su cui Nunes si formò, rappresenta un'ulteriore prova di quanto composito al suo interno fosse il fronte

25. Borel – Bioteau – Daubresse 2001: 147.

26. Husserl 2001: 48. Nunes lesse a più riprese la versione francese (Husserl 2003) e l'originale tedesco (Husserl 1966). Per comodità si farà riferimento qui alla versione italiana.

27. Cfr. Nunes 2023: 264. L'autore si riferisce a Stockhausen 1959.

28. Ivi, Nunes 2023: 259.

29. *Quodlibet. Un espace de temps* (1995) in Nunes 2023: 111-132, 115.

30. Nunes 2002. È importante precisare che anche in questo caso gli esperimenti in sala erano incentrati, fenomenologicamente, sul soggetto esperiente, più che sui dati di fatto, anche se operati con l'ausilio di mezzi di misurazione obiettiva.

31. Boulez 2023: 46.

della composizione seriale[32] e di come gli esperimenti più estremi di oggettivismo e automazione della composizione non rappresentassero che uno solo dei poli in gioco: un caso-limite non rappresentativo dell'intera concezione seriale bouleziana.[33] Nunes segue molte strade tracciate già in *Penser la musique aujourd'hui*, ma sviluppandole su basi estetiche completamente diverse.[34]
Attraverso le sperimentazioni per *Quodlibet*, quasi parallele a quelle in studio all'Ircam per *Lichtung 1*, coerentemente con la descrizione husserliana del modo di percezione degli oggetti temporali, si distinguono una dimensione acustica e una musicale:

> Se *l'acustico* prevale sul *musicale*, si è certi di trovarsi di fronte a una concezione superficiale e decorativa, priva di una portata capace di realizzare l'ultima sintesi tra i dati fisici stessi e la loro trasmutazione verso l'ambito delle funzioni più strettamente musicali.[35]

A partire da questo primato dell'ascolto nel comporre, che tuttavia non impedirà una generazione delle altezze e dei ritmi di grande complessità, lo spazio diventa un imprescindibile complemento alla dimensione temporale. Nunes rifiuta la separazione tra tempo e spazio tanto sulla scia di suggestioni provenienti dal *Parsifal* («Zum Raum wird hier die Zeit»),[36] quanto assimilando l'interpretazione che della musica di Webern offrì il suo maestro Henri Pousseur, che parlava di un «continuum spazio-temporale»,[37] spostando l'attenzione dalla tecnica seriale all'avvicendamento dei totali cromatici. Ma non meno importanti furono le esperienze personali di ascolto nella medesima sala di Lisbona: si trattava allora di «prendere coscienza, attraverso l'udito, di quello spazio. Gli occhi partivano alla ricerca dei suoni, mentre le orecchie mi lasciavano indovinare le distanze e conferivano al mio sguardo una estensione e una durata costantemente differenti».[38] Il ruolo di questi ricordi d'infanzia non è meramente aneddotico, chiarisce anzi il focus sulla percezione temporale dell'evento sonoro che guidò le sue ricerche sullo spazio. Nunes fonda questa unità, infatti, su di una corrispondenza quasi fisiologica: «il nostro apparato uditivo è, in un certo senso, un microcosmo dello spazio esterno, che ci fornisce costantemente una percezione orientata di tutti gli stimoli sonori».[39]

32. Per approfondire l'ampio ventaglio di posizioni che fin dall'inizio caratterizzò il dibattito fra i compositori che si riunivano a Darmstadt, cfr. Borio 1989.

33. Cfr. Bösche 1999: 40.

34. Un atteggiamento fenomenologico, infatti, non solo è assente negli scritti teorici di Boulez, ma, pur in termini generali e senza riferimenti a Husserl, viene anche apertamente rifiutato. Cfr. Boulez 2023: 10.

35. Nunes 2023: 243.

36. Nunes rimase folgorato dalla musica di Wagner, che ascoltava regolarmente all'opera a Lisbona fin dall'adolescenza.

37. Pousseur 1955: 65.

38. Nunes 2023: 111.

39. Nunes 2023: 243.

Lo spazio è dunque già nel nostro orecchio, pensiero in linea con ciò che il futuro direttore dell'Ircam, il filosofo Bernard Stiegler, teorizzò a proposito dell'oggetto tecnico: porzione di cervello esternalizzata, *protesi* tecnica quale emanazione dello scheletro umano.[40] La spazializzazione, allora, avvalendosi di tecnologie informatiche, può proseguire la percezione dell'oggetto temporale con altri mezzi coestensivi all'udito, ampliandone le potenzialità.
Inoltre, attraverso un'ampia riflessione sulle modalità di interazione tra pensiero musicale e forme di ragionamento informatico, Nunes rivela che la nozione di spazio non si deve limitare allo spazio fisico, alle fonti sonore spazializzate, ma anche allo spazio interno del linguaggio musicale.[41] Egli analizza le diverse 'tensioni' o 'attualizzazioni' del campo totale musicale possibile, concentrandosi sulle altezze e, partendo dal temperamento equabile, stila una serie progressiva di 'tensioni': la gamma cromatica con l'equivalenza degli intervalli complementari; il sistema tonale, dove questa equivalenza non vale più; le tensioni che superano l'ambito di ottava; le frequenze specifiche dei suoni ecc.[42] Ad essere indagato, insomma, è lo spazio interno delle frequenze sonore, uno spazio «a dimensioni multiple» perché irriducibile a una presunta naturalità e atemporalità avulsa dal mondo storico: «lo spazio musicale sarà il limite verso cui tenderà la nostra ricerca, nel senso che esso racchiude, pur superandoli, l'azione reale, la vita e il comportamento di tutte le dimensioni che si manifestano in un'opera».[43] Lo spazio musicale delle altezze non va visto in opposizione allo spazio fisico nel quale le sue opere – da *Purlieu* (1969-70) a *Lichtung 1* – dispongono gli strumenti e le loro traiettorie. Proprio attraverso questo tipo di 'schiarimento' dei tessuti musicali i diversi frammenti di questa trama polifonica emergono dall'indifferenziato: l'ascolto può distinguere, ancor più chiaramente con la messa nello spazio fisico, figure sonore appartenenti allo spazio cromatico generale delle altezze, percependo la singola altezza nella sua determinata posizione nello spazio, estratta dal 'tutto' indifferenziato. Lo spazio esterno, fisico, appare dunque come una rappresentazione in più dimensioni e una ulteriore elaborazione dello spazio interno delle altezze.

Husserl nell'estetica di Nunes: la percezione sonora tra spazio e tempo

L'incontro con la fenomenologia di Husserl costituì certo la spinta a un ritorno all'ascolto, a comporre sulla base delle sue necessità e dei suoi limiti. Riprendendo la terminologia husserliana, Nunes descrive l'atto compositivo in termini di «*orientazione anticipata*, come *protensione composta* dei

40. Cfr. Stiegler 2018.

41. Non a caso, per definire la frequenza di un suono, nel linguaggio tecnico usiamo una metafora spaziale, appunto 'l'altezza'.

42. Non è difficile qui riconoscere un'impostazione teorica simile a quella di Stockhausen: un campo totale indifferenziato da cui possiamo distinguere i vari sistemi teorico-musicali, senza percepirli come mondi separati bensì appartenenti a un'unica scala.

43. Nunes 2023: 438.

modi di percezione e di ri-rappresentazione (*Wiedervergegenwärtigungen*) dell'oggetto musicale, ciò significa che certe decisioni, prese al momento della composizione stessa, orientano in anticipo il suo futuro ascolto».[44] Sarà dunque in questo aspetto (forse utopico) – cioè nel sogno di un collegamento più naturale tra l'atto compositivo e la percezione dell'evento sonoro – che Nunes tenterà di rompere una discrepanza nata in seno al serialismo (o forse anche prima?), sintetizzabile nella formula: ciò che è scritto non viene percepito come tale. Questo spirito accompagna le sperimentazioni all'origine di *Quodlibet*, non con un'attitudine positivista, incline alla registrazione di proprietà e dati dello spazio acustico, ma con una sperimentale volta a studiare come alla coscienza uditiva si rappresentino i fenomeni musicali in movimento. Non il *dato*, dunque, ma il *fenomeno*. Husserl stesso distingueva tra «qualcosa di temporale "sentito" e qualcosa di temporale percepito. Quest'ultimo significa il tempo obbiettivo. Il primo invece […] è il dato fenomenologico».[45] Nunes lavora qui più sul soggetto che sull'oggetto, elaborando effetti illusori di percezione timbrica dati dal movimento spazio-temporale dei suoni: grande influenza ebbe su di lui il concetto *Klangfarbenmelodie*, tanto da poterne vedere qui forse una considerevole estensione legata alle tecniche di spazializzazione – una *Raummelodie*.[46] Dal lato strettamente temporale, però, diviene comunque imprescindibile il ricorso al tempo obbiettivo e misurabile (a quel genere di tempo che Husserl non studia e che, secondo la formula dell'*epochè*, 'mette tra parentesi'). La conseguente politemporalità estrema amplifica nella dimensione verticale la tendenza – già in uso nell'orizzontale – a frequentissimi cambi di tempo e di indicazione metronomica (quasi ad ogni misura!), obbligando a ricorrere al cronometro come strumento di univocità dalle prime fasi di ricognizione in sala fino alla redazione della partitura (dove compaiono i minutaggi precisi), e perfino nel coordinamento durante l'esecuzione. In *Quodlibet*, poi, attraverso il reimpiego di parti di sue opere precedenti rielaborate, Nunes riflette nell'unità dell'opera d'arte quella multiforme temporalità della creazione (espressa nel distacco tra tempo dell'esecuzione e tempo della gestazione compositiva) che ritornerà tra i principali temi della conferenza su Husserl tenuta all'IRCAM nel 2002.[47] È a questa stessa multidimensionalità del tempo musicale che egli si riferiva, quando già nel 1986 a Darmstadt osservava: «quando componi, devi mettere in atto un contrappunto tra il tuo tempo e quello del materiale».[48]

44. *À propos du son et de la melodie dans les écrits d'Edmund Husserl* (2002), in NUNES 2023: 390-432, 406.

45. HUSSERL 2001: 46.

46. Ossia un vorticoso passaggio di linee singole o di gruppi di linee strumentali, però non tanto (o non solo) tra i diversi strumenti, quanto tra diversi punti dello spazio.

47. NUNES 2005, poi rivisto e raccolto in NUNES 2023.

48. NUNES 1986.

La rilevanza delle *Vorlesungen* di Husserl, che pur si nota in alcuni aspetti dell'estetica del compositore – tra cui la riflessione sulla forma aperta[49] – non fornisce certo materiale per un trasferimento sul piano tecnico-musicale di un sistema filosofico.[50] La percezione dei cosiddetti «oggetti temporali in senso specifico», che Husserl definisce come quegli oggetti che, «oltre ad essere delle unità di tempo, contengano anche in sé l'estensione temporale»,[51] costituì un *Leitmotiv* nelle varie fasi creative del compositore, il quale dedicò a questi aspetti della fenomenologia seminari e conferenze: *Aspectos da análise temporal sobre a perspectiva de Edmund Husserl* a Santiago de Compostela nel 1991[52] e le più celebri lezioni tenute all'IRCAM, da cui nascono le *Réflexions transposées à partir des "Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins"*,[53] progetto (che l'autore si proponeva di ampliare) di rilettura del testo husserliano paragrafo per paragrafo per estrapolarne le conseguenze musicali ancora implicite. Il risultato è una fonte preziosa che spiega molti dei punti di partenza della sua riflessione artistica, ma anche che fornisce una riconsiderazione *a posteriori* del fatto musicale e dell'atto compositivo, scrutato quasi dall'esterno nelle sue molteplici dimensioni temporali. Tra i propositi di questa analisi, che partendo dall'esempio della melodia in Husserl si spinge a riconoscervi «un'osservazione quasi "in studio" dell'ascolto di un suono»,[54] vi è senza dubbio il bisogno di ampliare il significato di ciò che intendiamo come 'tempo musicale'. Così come il concetto di 'spazio' non è soltanto la disposizione delle fonti sonore nello spazio fisico, analogamente le dimensioni temporali della musica non si limitano al tempo dell'esecuzione. A questo proposito, è proprio a partire dall'idea che «la percezione di un oggetto temporale ha essa stessa una temporalità»[55] e dalla celebre definizione della 'ritenzione' (ricordo primario) – quella porzione di memoria non ancora slegata dall'atto percepito, che anzi lo accompagna come una «coda di cometa»[56] – che Nunes ispeziona dall'esterno l'atto compositivo. Egli osserva come da una prospettiva estetica (o meglio, ontologico-musicale) vadano prese in considerazione tutte e tre le diverse dimensioni temporali che investono l'opera, dalla costruzione al risultato finale: il tempo della gestazione, la durata ritmica effettiva (con la sua forte discrepanza temporale

49. NUNES 2023: 392.

50. Nel caso delle sue letture filosofiche, Nunes tiene a sottolinearne tanto l'importanza quanto la separazione con il momento proprio della composizione, fatto di tecniche specifiche. Ecco perché, infatti, andava precisato poco sopra come egli impiegasse tecniche compositive di origine seriale pur non abbracciando *in toto* un'estetica seriale.

51. HUSSERL 2001: 59.

52. SZENDY 1992: 14.

53. NUNES 2023: 390-432.

54. NUNES 2023: 398.

55. HUSSERL 2001: 59.

56. Ivi, 66.

rispetto al primo) e il tempo trasfigurato delle continue ripetute immaginazioni sonore/mentali di una micro-cellula su cui il compositore sta lavorando, categorie che Nunes chiama «percorsi ritenzionali»,[57] con qualche deviazione dalla concezione husserliana.[58]
Se questo possa rivelare qualcosa di specifico sul suo processo creativo resta una questione aperta.[59] Tuttavia, il testo delle lezioni su Husserl ebbe uno scopo più generale che far luce su tecniche particolari sperimentate nelle sue opere, e probabilmente anche l'ambizione di sintetizzare sfide e problemi comuni a un'intera generazione di compositori. Come per molti colleghi, anche qui possiamo distinguere un Nunes-teorico da un Nunes-compositore.[60]
In effetti, il contributo offerto dalla riflessione del compositore al panorama contemporaneo non va ricercato in un rivoluzionario trattamento dei parametri tradizionali del suono né tantomeno in un rifiuto al pensare parametrico, quanto piuttosto nell'elaborazione e la catalogazione di ciò che, pur interno al campo dell'opera musicale, esula da questi parametri. Da un lato lo spazio: specialmente a partire da *Lichtung 1* la partitura tradizionale, che non include il «ritmo della spazializzazione»,[61] risulta incompleta e fuorviante rispetto al risultato percepito. Dall'altro, proprio il fatto che la spazializzazione ha un suo 'ritmo' ben definito dimostra che ciò che va inteso in senso esteso non è lo spazio o il tempo in sé, bensì una unità spazio-temporale, dove per temporalità si intende tutto ciò che influisce sull'evento musicale (ben oltre la partitura). La lettura di Husserl conferisce allora a Nunes una via estremamente particolare di emancipazione dal serialismo integrale, consentendogli di asserire che l'opera musicale sia originata a partire da esigenze dell'ascolto e da conseguenti studi psicoacustici, ma che consista anche in una costellazione di elementi che vanno ben oltre la sfera del percepibile: elementi come «le microdurate, che possono arrivare fino a dieci millisecondi», cui Nunes dedica un'intera sezione del testo, e che «all'ascolto, non sono mai percepite come durate, e ancora meno come ritmi».[62] In sostanza: gli elementi ritmici controllabili soltanto tecnologicamente, ma che, proprio in quanto microscopici, contribuiscono all'effetto percettivo (timbrico e agogico) globale pur

57. Nunes 2023: 419.

58. Per Husserl, infatti, «ogni ritenzione, in se stessa, rimanda a una precedente impressione», immediatamente, ed «il ricordo primario è possibile solo in collegamento con una sensazione o una percezione precedente». Husserl 2001: 68.

59. Questione che si potrà chiarire soltanto a partire dallo studio di materiali ad oggi ancora non accessibili.

60. In merito a questa separazione tra prassi e teoria, si vedano i dibattiti analoghi attorno agli scritti teorici di Pierre Boulez e, in misura ancora maggiore, di Iannis Xenakis. Cfr. Solomos 2004.

61. Bioteau 1998: 48. Il 'ritmo della spazializzazione' indica, attraverso una apposita notazione, quali suoni della partitura strumentale vengono diffusi tramite quali altoparlanti, dando un'idea della direzione delle traiettorie sonore e della loro velocità. Si tratta, in poche parole, di una notazione puramente ritmica che effettivamente va messa in contrappunto con la linea strumentale a cui si riferisce per farsi un'idea dell'effetto complessivo.

62. Nunes 2023: 423.

non essendo percepiti in se stessi. Le sperimentazioni in studio all'IRCAM negli anni Novanta sono in piena continuità con ciò che da tempo Nunes leggeva in Husserl: un esame al rallentatore dei fenomeni di coscienza legati all'ascolto di un suono, dal momento esatto presente del «puro "ora"»[63] ideale alla «coscienza dell'*appena-stato*»,[64] attraverso lo studio dei due poli che sostengono e accompagnano la percezione: «il ricordo primario e l'aspettazione primaria (ritenzione e protenzione), col ché percezione e non-percezione trapassano l'una nell'altra senza soluzione di continuità».[65] Leggendo questa descrizione fenomenologica dell'atteggiamento della coscienza nei confronti del segmento temporale di una sequenza melodica, Nunes vede riassunta la sua ricerca instancabile in studio al fianco di Éric Daubresse. Ricerca che, per ammissione dello stesso Daubresse, col tempo diveniva parte integrante del processo compositivo, e non successiva al completamento dell'opera.[66]

Scheletro sonoro e dinamismo spaziale: alcuni esempi da *Lichtung 1*

È opportuno insistere sul fatto che anche questa congiunzione tra universo spaziale e temporale trovava ampio riscontro nel testo husserliano: spesso la metafora spaziale, infatti, diventa l'esempio per cogliere fenomeni temporali che, però, il nostro cervello fatica a figurarsi e materializzare. Sempre ricorrendo all'esempio del suono, ma senza scopi teorico-musicali, Husserl sostiene:

> I punti della durata temporale si allontanano per la mia coscienza, in modo analogo a quello in cui si allontanano per la mia coscienza i punti dell'oggetto fermo nello spazio, quando io "mi" allontano dall'oggetto. L'oggetto conserva il suo luogo, e così il suono il suo tempo: nessun punto del tempo si sposta, ma fugge nelle lontananze della coscienza e la distanza dall'"ora" originante diventa sempre maggiore. Il suono stesso è il medesimo, ma il suono "nel modo come" appare è sempre diverso.[67]

Esempi tali sono rintracciabili in altri luoghi del testo e, al di là del contenuto specifico, testimoniano una tendenza metodologica alla spiegazione del fenomeno temporale – non astratto ma nemmeno 'materiale' – facendo uso di esempi tratti dalla sfera spaziale, talora anche esplicitamente 'geometrica'.[68] In questo paragrafo viene però anche introdotto uno dei temi chiave della conferenza di Nunes, il concetto di *Zurückschiebung*, legato allo sprofondare verso il passato dei momenti (dei suoni, in tal caso) appena appresi dalla coscienza: in sostanza, il paradigma per comprendere la percezione di una successione.

63. Husserl 2001: 74.

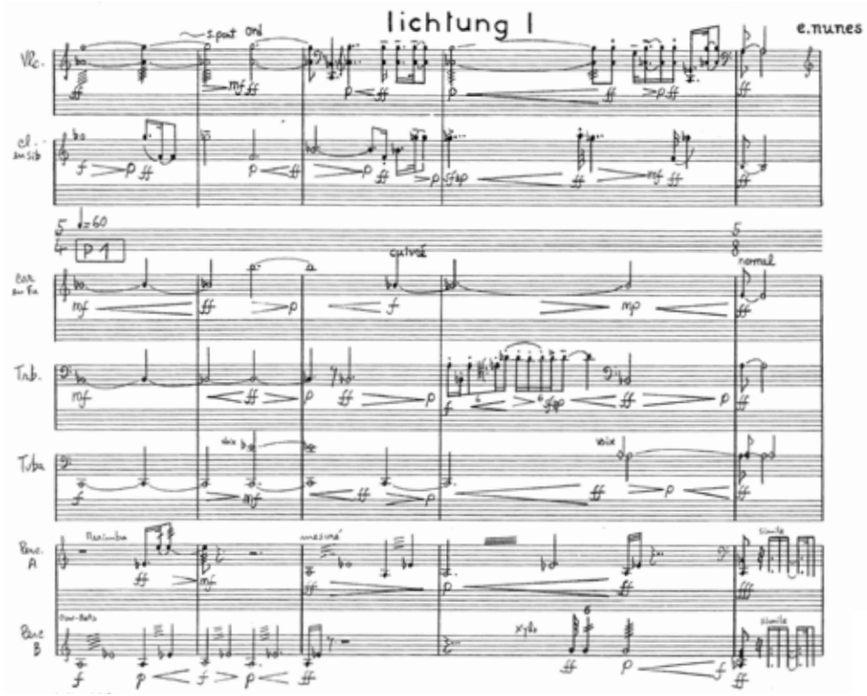
64. Ivi, 67.

65. Ivi, 73.

66. Borel – Bioteau – Daubresse 2001: 172.

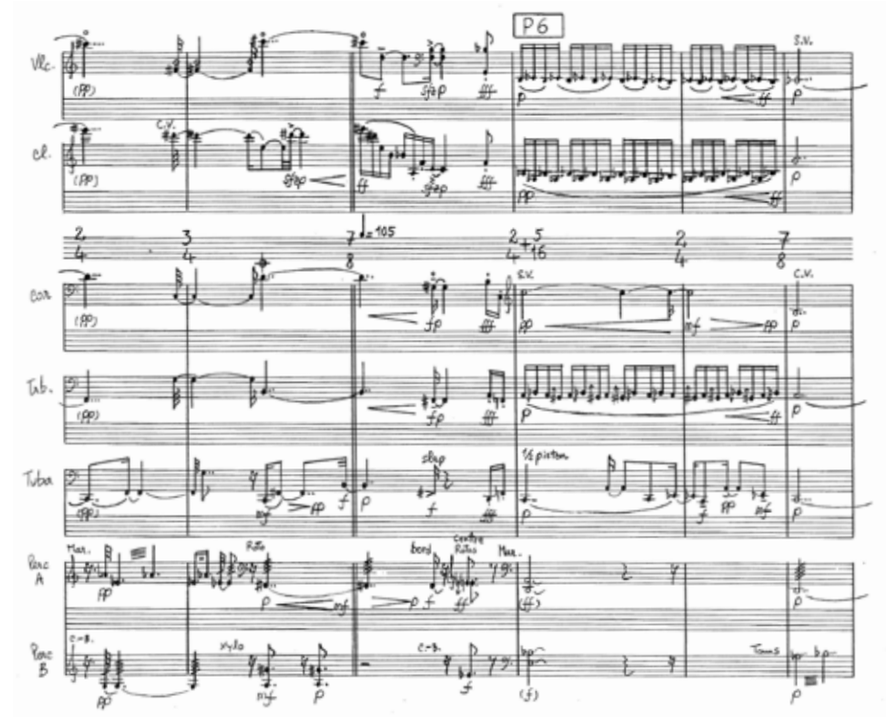
67. Husserl 2001: 61.

68. Si veda ad esempio il «Diagramma del tempo» in Husserl 2001: 63.



1.
Emmanuel Nunes, *Lichtung 1*, sez. P1.

Il passo ulteriore consiste nel trasportare un discorso legato alla percezione sul piano artificiale della composizione: egli riflette infatti sulla possibilità di comporre 'successioni' attraverso il ricorso a 'punti di culminazione'. Alla percezione della durata nella fenomenologia di Husserl, frutto appunto di questi rilievi/culminazioni nel flusso della catena di *Zurückschiebungen*, corrisponderebbe allora un lavoro compositivo capace di 'orientare' l'ascolto attraverso la tecnologia. Il riferimento è ancora una volta alla gestione informatica del *live electronics*: orientare l'ascolto significa controllare l'*enveloppe* sonora a un grado tale da prevederne il più possibile il modo di percezione da parte dell'uditore. Come nello schema di catalogazione delle spazializzazioni possibili, si coglie in Nunes un'utopia del controllo quasi deterministico delle componenti sonore, dipendente dalle classificazioni date a partire dalla prassi concreta: un retaggio del serialismo integrale che però si rivolta contro il primato della struttura (e della scrittura) sul fenomeno sonoro percepito. Essendo 'esteso' il fenomeno sonoro, vengono estese anche le possibilità di un suo pre-orientamento. Il bisogno di manipolazione di nuovi aspetti del suono non formalizzabili (e non consolidati nella notazione) quanto i vecchi parametri – le nuove possibilità timbrico-spaziali e le possibilità di diffusione in



2.
Emmanuel Nunes, *Lichtung 1*, sez. P6.

tempo reale – si esprime sul modello della *Klangfarbenmelodie* (secondo una delle sue possibili interpretazioni).[69] Così come in *Farben*, terzo movimento dell'op. 16 di Schönberg, una dimensione – quella delle altezze – viene 'ridotta' nelle sue possibilità di variazione tenendola fissa per far meglio cogliere l'evoluzione timbrica, Nunes spesso riduce la gamma delle altezze utilizzabili[70] o utilizza lo stratagemma di bloccare, fissare una delle dimensioni per cogliere il dinamismo nell'altra. Si consideri ad esempio la prima sezione (P1) (Figura 1) di *Lichtung 1*, il cui scheletro armonico è fondato su un unico accordo di sette suoni: *do*, *si*♭, *la*, *re*♯, *sol*♯, *mi*, *sol*.
In questa come in molte altre parti del brano predomina la verticalità, in assenza di materiale melodico.[71] Anche laddove cresca la densità ritmica (b. 4), prevale un totale atematismo, con la costante ripetizione dei soli suoni

69. Sulle possibili interpretazioni, si veda Solomos 2013: 37.

70. Già sono stati citati *Wandlungen* e *Nachtmusik 1*, ma potremmo aggiungere qui *Litanies du feu et de la mer 1* dove per la prima parte non si sente altro che cinque note (*sib-re-mi-sol-la*). Su questo cfr. Borel – Bioteau – Daubresse 2001: 88.

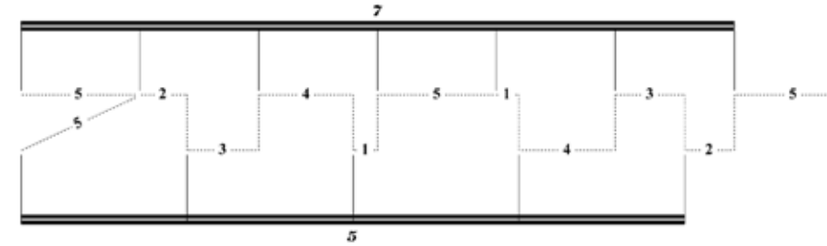
71. Anche le figurazioni del violoncello e del trombone costituiscono una mobilizzazione dei suoni dell'accordo, non linee melodiche.

dell'accordo. La dilatazione dei valori, tuttavia, non deve far pensare alla staticità: la fissazione armonica su una serie di *textures* accordali è finalizzata a coglierne l'estremo dinamismo interno sia su un piano puramente strumentale sia nella spazializzazione. Nunes, infatti, ricorre a tre metodi di crescente dinamizzazione della materia accordale, percepiti in continuità tra loro: ciò suggerisce anche che il suo atteggiamento nei confronti dell'uso dell'elettronica nasce come estensione delle possibilità strumentali.[72] Nello specifico, le tre modalità impiegate vanno dall'uso frequente della 'messa di voce' (crescendo/decrescendo su una nota sola – si veda la parte del corno, del trombone e della tuba all'inizio) al rinforzo degli accordi attraverso tremoli del violoncello o delle percussioni (talora anche con tremoli o trilli scritti per esteso, come a b. 1 in P6) (Figura 2).
Infine, ciò si può ottenere anche attraverso la mobilizzazione spaziale di un accordo attraverso i diversi altoparlanti, il cui ritmo non è visibile sulla partitura tradizionale ma viene esaustivamente riportato da Alain Bioteau nella partitura analitica.[73] Questi tre metodi, come detto, rappresentano diverse declinazioni di un unico bisogno musicale. Il paradosso risiede dunque nel fatto che a prima vista l'opera si presenta con valori ritmici estremamente dilatati, ma è portata a suonare in maniera estremamente rapida e vorticosa attraverso questo genere di mobilizzazioni.
L'insistenza sulla congiunzione spazio-tempo, motivata anche sulla scia delle suggestioni fenomenologiche, va però anche inquadrata in un più generale pensiero della dualità, concretizzatosi in Nunes nell'ossessiva riflessione sul concetto di 'contrappunto'. Prima del già menzionato contrappunto tra pensiero strumentale e pensiero informatico, questa dualità si manifesta in un raddoppiamento delle componenti essenziali del linguaggio musicale, dovuto all'integrazione dello spazio nella ricerca percettiva e sonora: l'uso dei due direttori, il ricorso alla doppia partitura in *Quodlibet*, dove la notazione tradizionale viene contrappuntata a una sorta di schema di disposizione degli eventi sonori e delle posizioni dei vari strumenti nel corso del tempo, per arrivare poi, in *Lichtung I*, alla partitura informatica che deve agire su quella strumentale.
Uno dei tratti caratteristici di questo pensiero della dualità, tuttavia, è – in maniera quasi complementare a quello 'schiarimento' di elementi melodici dal magma indistinto che regola l'impianto formale di *Lichtung* – la tendenza al farsi uno delle strutture duali. Talvolta l'insistenza sul contrappunto che, di regola, presuppone la reciproca autosufficienza dei due segmenti sonori sovrapposti, va invece intesa nel senso quasi di fusione in un unico oggetto. Eccone alcuni esempi:

72. Su questo cfr. *Lemmes* (1997) in Nunes 2023: 265-286.

73. Bioteau 1998: 48-49.

la *coppia ritmica*, la struttura (o 'temperamento') attraverso la quale Nunes gestirà svariate dimensioni delle sue composizioni (dal ritmo alla spazializzazione), mette in pratica questo procedimento. Si fonda sulla sovrapposizione irregolare di due ritmi (⅘ è l'esempio fornito dal compositore) e sul calcolo di una serie di valori corrispondenti alle distanze proporzionali tra ogni impulso: ne risulta un'unica serie di valori ritmici, variabile a seconda dell'unità di base.



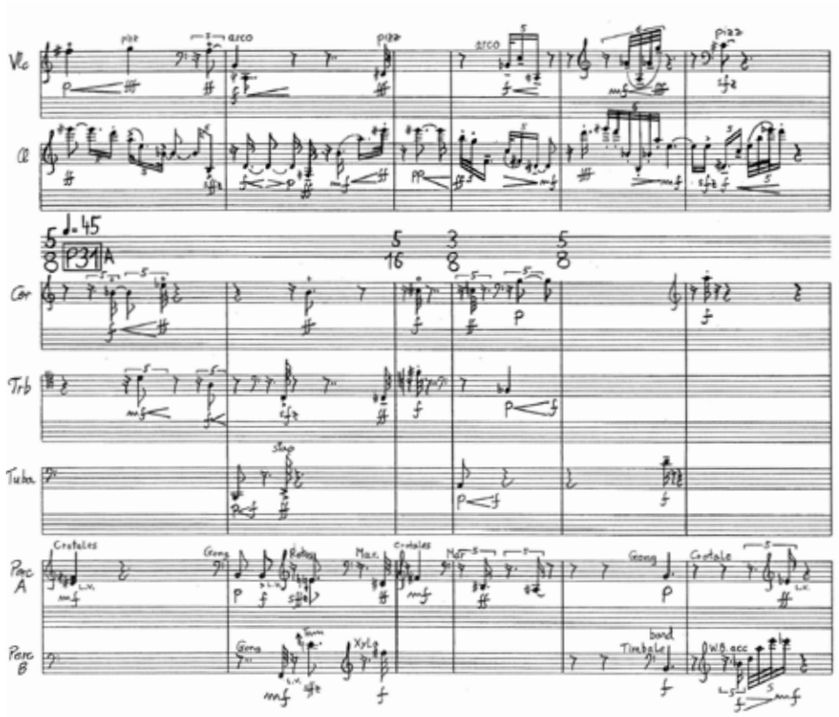
3.
Rappresentazione grafica della *paire rythmique*.[74]

Tale fusione si può manifestare poi nell'insistenza sull'equivalenza tra intervalli complementari (ad esempio, seconda minore/settima maggiore): strumento analitico della *pitch class set theory* di Allen Forte e delle analisi di Milton Babbitt, in Nunes tale equivalenza costituisce un elemento produttivo-creativo. A partire dall'intercambiabilità tra gli intervalli complementari vengono contrassegnate le sezioni di *Nachtmusik I:* ognuna corrisponde a una sola coppia di intervalli. Dallo stesso principio dipendono le scale generatrici degli accordi alla base del materiale di *Lichtung I*, caratterizzati al contrario da una grande varietà intervallare interna, per dare l'impressione di magma indistinto da 'schiarire' (ogni accordo contiene in sé molte specie diverse di intervalli). Anche nella sua tesi di dottorato Nunes affronta analiticamente concetti analoghi a quelli formalizzati in ambito americano, ma applicando questi risultati allo studio dello spazio della musica tonale.[75] Da notare, la forte importanza data allo studio di ciò che in ambito anglosassone viene chiamato 'vettore intervallare'.[76] È chiara la tendenza a servirsi dell'analisi (anche delle proprie composizioni) come strumento generativo di strutture, pur tenendo le due fasi separate.
Infine, la fusione si esprime anche in maniera concreta in un contrappunto a due che, a fronte della varietà timbrica, viene ricondotto a un unico canto.

74. L'immagine si trova in Rafael 2015, accompagnata da un'accurata spiegazione.

75. Nunes 2023: 442-443.

76. Anche se non viene chiamato 'vettore intervallare', questo concetto si rivela importante anche nel processo di selezione delle altezze e degli accordi in opere come *Wandlungen, Nachtmusik I, Lichtung I.*



4.
Emmanuel Nunes, *Lichtung 1*, sez. P.31A.

Lo si nota da un lato nell'uso frequente della *Ringmodulation*,[77] fondata sulla combinazione di due segnali, ma anche nelle sezioni strumentali contrappuntistiche. Accade spesso, infatti, che Nunes raggruppi gli ensemble a coppie, affidando a ciascuna di esse materiali omogenei o dialoganti. Nel caso di *Lichtung 1,* violoncello e clarinetto, dopo una sezione di sintesi sonora sola, sviluppano un intricato gioco di sovrapposizioni ritmiche (P31A), che il resto dell'ensemble commenta con interventi non melodici.
L'intento è quello di estrarre una melodia dalle fasce sonore accordali delle prime sezioni, dove anche nei valori ritmici più stretti prevale un pensiero 'verticale', con la ripetizione delle note dell'accordo della sezione (arpeggi, tremoli o trilli). Un aumento della densità ritmica si nota già nelle sezioni precedenti, ma manca questo 'schiarimento', questa *Lichtung* che porta la trama orizzontale in primo piano rispetto al resto dell'organico. La percezione dell'unica linea risultante viene però dalla considerazione che il violoncello sottolinea le medesime altezze suonate in quel momento dal clarinetto,

77. Sull'importanza concettuale della *Ringmodulation* anche per i metodi di generazione dei parametri tradizionali, si rimanda a Beranger 2006.

creando un effetto di rilievo e chiaroscuro timbrico. Non è una novità: già nelle tre composizioni intitolate *Versus* (1982-1984) erano state sperimentate le affinità timbriche tra coppie di strumenti. Il caso di *Lichtung 1*, nel quale questi accoppiamenti si riflettono anche nel trattamento della spazializzazione, non fa che integrare in un tessuto orchestrale questi esperimenti, con l'obiettivo di una fusione di elementi diversi in un unico procedere lineare. Il caso citato del violoncello e del clarinetto mira a una unificazione timbrica che trova i suoi prodromi non solo nell'uso weberniano della *Klangfarbenmelodie* – si vedano le associazioni fra strumenti nel passaggio delle serie dell'inizio della Sinfonia op. 21 – ma nella storia stessa delle tecniche di orchestrazione di fine Ottocento, fondate su principi di analogie timbriche. La spazializzazione del suono in tempo reale, dunque, non fa altro che ampliare a dismisura procedimenti già visibili nel contesto acustico. Come osserva Alain Bioteau, la spazializzazione «si realizzava secondo le sue proprie dimensioni, ma anche per *capillarità* con le dimensioni tradizionali della composizione».[78]
In conclusione, è bene ribadire come per comprendere la musica di Emmanuel Nunes sia opportuno non dissociare la ricerca sullo spazio dalle riflessioni sulla coscienza interna del flusso temporale, stimolate dalla lettura di Husserl. I seminari a cui abbiamo accennato in questo contributo forniscono un'interessante lente di ingrandimento per seguire le sollecitazioni a partire da cui sono nate opere come *Nachtmusik 1, Quodlibet* o *Lichtung 1*: la progressiva tendenza a rendere lo spazio controllabile e componibile, la continuità tra vecchi parametri e nuove possibilità di gestione del materiale nelle sue componenti più microscopiche, il tutto in base a un'idea originale del suono, indagato nel suo presentarsi attraverso le varie forme della temporalità musicale, da quella scientifico-obbiettiva a quella fenomenologica della coscienza. Anche per questo, Ivanka Stoianova parla di *Apertura come farsi spazio del tempo*.[79]

78. Bioteau 1998: 121

79. Stoianova 2002.

Elenco delle fonti citate

Nunes Emmanuel, *Seminario tenuto a Darmstadt*, 1986, Archivio dell'Internationales Musikinstitut Darmstadt, registrazione audio, IMD-M-3845760.

— *Seminario tenuto a Darmstadt*, *Lecture I*, 2002, Archivio dell'Internationales Musikinstitut Darmstadt, registrazione audio, IMD-M.3845766.

Riferimenti bibliografici

Béranger Sebastien, 2006, "*Nachtmusik I": Petite musique de nuit selon Emmanuel Nunes*, «Musimédiane: Revue audiovisuelle et multimédia d'analyse musicale», 2 https://musimediane.com/numero2/Beranger/Pages/04intra.html [ultima consultazione: 14.11.2025].

Bioteau Alain, 1998, *Toucher l'espace*, in Szendy Peter ed., *Emmanuel Nunes, textes reunies*, Parigi, L'Harmattan, Ircam / Centre Georges-Pompidou, pp. 41-124.

— 2013, *Spatialisation et écriture de l'espace: Des pionniers à Emmanuel Nunes*, in Donin Nicolas ed., *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Lione, Symétrie, pp. 1337-1366.

Borel Hélène – Bioteau Alain – Daubresse Éric, 2001, *Emmanuel Nunes: Compositeur portugais (XXe siècle),* Lisbona, Fundação Calouste Gulbenkian.

Borio Gianmario, 1989, *L'immagine "seriale" di Webern*, in Borio Gianmario – Garda Michela eds., *L'esperienza musicale: Teoria e storia della ricezione*, Torino, edt, pp. 185-203.

Bösche Thomas, 1999, *Auf der Suche nach dem Unbekannten oder Zur Deuxième Sonate (1946-1948) von Pierre Boulez und der Frage nach der seriellen Musik*, in Finnendahl Orm ed., *Die Anfänge der seriellen Musik*, Berlino, Wolke, pp. 37-96.

Boulez Pierre, 2023, *Pensare la musica oggi,* Milano, Ghibli; edizione originale *Penser la musique aujourd'hui*, Parigi, Gonthier, 1964.

Chaigne Jean Pascal, 2008, *Écriture mélodique et geste instrumental dans "Einspielung II" d'Emmanuel Nunes*, «Revue de Musicologie», xciv/1, pp. 181-202.

Husserl Edmund, 2001, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Milano, Franco Angeli, tr. it. di Alfredo Marini.

— 1966, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, a cura di Rudolf Boehm ("Husserliana", Vol. x), L'Aia, Martinus Nijhoff.

— 2003, *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps*, Grenoble, Jérome Millon.

Nunes Emmanuel, 1992, *Lichtung I,* Studienpartitur, Milano, Ricordi.

— 1994, *Temps et spatialité: En quête des lieux du temps*, «Les Cahiers de l'ircam», 5, pp. 121-141.

— 2005, *Quelques réflexions transposées à partir des "Texte zu Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins"*, «Filigrane», 1, 181-199.

— 2023, *Écrits*, Paris, Contrechamps.

Pousseur Henri, 1955, *Anton Weberns organische Chromatik: 1. Bagatelle, op. 9*, «Die Reihe», 2, pp. 56-65.

Rafael Joao, 1997, *The Fertile Development: An Analysis of "Wandlungen" of Emmanuel Nunes,* in «Academiae analecta: Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen», viii/2, pp. 33-55.

— 2015, *Autour d'"Einspielung I" d'Emmanuel Nunes: Quelques éléments d'analyse*, in «Dissonance: Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation», cxxx, pp. 7-13.

Solomos Makis, 2004, *Xenakis' Thought through His Writings*, «Journal of New Music Research», xxxiii, pp. 125-136.

— 2013, *De la musique au son: L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, Presses universitaires de Rennes.

Stiegler Bernard, 2018, *La technique et le temps,* Parigi, Fayard.

Stoianova Ivanka, 2002, *Offenheit als Raumwerden der Zeit: Der portugiesische Komponist Emmanuel Nunes*, «MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik», xciii, pp. 11-14.

Stockhausen Karlheinz, 1957, *...wie die Zeit vergeht...*, in Stockhausen Karlheinz, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, a cura di D. Schnebel, Du Mont, Köln, 1963, vol. I, pp. 99-139.

— 1959, *Musik im Raum*, ivi, pp.154-55.

— 1963, *Die Einheit der musikalischen Zeit*, in *Zeugnisse: Th. W. Adorno zum 60. Geburtstag*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main.

Szendy Peter, 1992, *Paradoxes et Labyrinthes*, in: *Emmanuel Nunes Festival d'automne à Paris*, programma, https://www.festival-automne.com/storage/medias/Publish__archive_pdf__FAP_1992_MU_01_PRGS.pdf , [ultima consultazione: 15.11.2025] pp. 12-14.

— 1993, *Réécrire: "Quodlibet" d'Emmanuel Nunes*, «Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)», iv, pp. 111-133.

PARTE III

Come.
L’Altro in scena

Enrico Scavo

Il Mustafà senza voce: l'immagine del 'Turco' negli oratori ferraresi del Sei-Settecento

La presenza del 'Turco' negli oratori eseguiti a Ferrara a cavallo tra Sei e Settecento afferisce alla più ampia, e gravida di difficoltà, tematica dell'immagine dell'"Altro' nella produzione artistica europea della prima Età moderna.[1] Per valutare la portata dell'"ossessione ottomana' e le modalità di rappresentazione del 'Turco' nel *corpus* di oratori oggetto d'indagine è dunque necessario, in via preliminare, tratteggiare l'orizzonte culturale di questo genere musicale, ed enumerare i soggetti che in tale ambito sono relegati nella categoria dell'"Altro'.

Nella Ferrara legatizia della seconda metà del Seicento l'oratorio occupò un ruolo centrale nel palinsesto spettacolare-devozionale. Rimandando ad altri contributi l'analisi di questo fenomeno,[2] è opportuno ricordare che il genere, d'irradiazione romana, non costituiva un semplice intrattenimento edificante: i fedeli dovevano aderire ad una visione del mondo che aveva nel cattolicesimo il fondamento e l'orizzonte,[3] attraverso una eloquenza che muoveva gli affetti, al limitare del severo disciplinamento tridentino della società. A differenza di altri centri (Modena, Mantova e Vienna), dove furono le corti o le istituzioni religiose a promuovere l'oratorio, nell'ex capitale estense fu la nobiltà, organizzata in accademie, a farsi principale forza propulsiva del genere: desiderosa di distinguersi nel contesto statuale successivo alla Devoluzione del 1598,[4] essa contribuì alla creazione di un sistema produttivo per nulla redditizio, ma piuttosto concepito «in termini di edificazione spirituale e consenso civile».[5] L'oratorio promosso dall'aristocrazia ferrarese

1. Nella storia del rapporto fra Oriente e Occidente si assiste alla creazione di una persistente immagine dell'"Altro'. Dopo la caduta di Costantinopoli per mano dei Turchi ottomani, fino al XVIII secolo si è identificato nel 'Turco' l'"Altro' per eccellenza. Come scrive Marina Formica, l'"Altro' è «il luogo simbolico in cui convergono i timori, le aspirazioni, i conflitti della civiltà europea; lo specchio, insomma, delle paure e delle angosce, delle qualità e dei difetti della cristianità occidentale» (Formica 2012: 4).

2. Scavo 2024.

3. Forse non è superfluo sottolineare la necessità di pensare la società della quale si esamina uno specifico aspetto «nei suoi propri termini» per «evitare gli anacronismi di prospettive interpretative costruite a prescindere dal punto di vista degli attori storici, dalla loro visione del mondo» (Benigno 2013: 37).

4. Nel 1598 Ferrara, capitale del Ducato estense, dopo la morte di Alfonso II, non potendo questi garantire una successione diretta, fu soggetta alla Devoluzione allo Stato della Chiesa. La città decadeva così da reputata capitale a modesta e periferica legazione soggetta all'autorità romana rappresentata da un cardinal legato. In ambito musicale il mutamento di regime ebbe profonde conseguenze: con l'allontanamento degli Estensi andò disperdendosi la Cappella di corte e il famoso Concerto delle Dame, istituzioni che avevano fatto di Ferrara una delle grandi capitali europee della musica (cfr. Scavo 2019).

5. Bianconi 2018: 141.

divenne dunque uno strumento atto alla produzione di immagini e all'accumulazione di 'capitale simbolico' attraverso cui si manifestava il potere nella società cetuale seicentesca.[6] Queste sono le ragioni che rendono oggi lo studio dell'oratorio utile per restituire frammenti di tensioni religiose, sollecitazioni ideologiche, culturali ed estetiche presenti nella vita del tempo. Esso dà adito ad alcune riflessioni in merito all'orizzonte religioso, etico e ideologico dell'uomo del Seicento: i valori del buon cristiano, il ruolo della donna, la lettura ideologica e propagandistica degli avvenimenti politico-militari e, talvolta, l'immagine dell'"Altro'.

L'"Altro' che emerge dall'analisi degli oratori ferraresi[7] afferisce a tre categorie: il musulmano, nella figura del 'Turco', nemico – insediatosi saldamente nei Balcani e lungo il Danubio fin oltre Buda, da combattere con la fede che chiama a una 'guerra giusta'; l'"Ebreo' rinchiuso nei ghetti, denigrato ed esposto a un proselitismo cattolico aggressivo ma, nonostante ciò, agente attivo nella vita cittadina; infine, confinato in luoghi indistinti, l'"Indiano' delle Americhe o dell'Asia. Dalla prima lettura dei libretti[8] si riscontra che le tre categorie etnico-religiose sono accomunate da una circostanza: sebbene già nel Seicento si sia sviluppato, soprattutto ad opera di missionari, un interesse per lo studio della musica etnica dei popoli extraeuropei, in questi oratori non si dà alcuna voce all'"Altro', escludendo così ogni possibile presenza di sonorità allusive o stereotipate della sua cultura. Una presenza silente che trova conferma anche nello statuto della 'festa barocca', nella quale si colloca l'esecuzione di oratori: essa è «il luogo in cui l'immaginario collettivo si sedimenta: uno spazio intermedio tra vita e arte che segna, come tale, il crocevia per cui transitano i destini delle comunità».[9] La magnificenza degli apparati predisposti per celebrare l'identità sociale non può dunque ammettere alcuna interferenza da parte dell'"Altro', dei suoi simboli – se non dati alle fiamme sulla pubblica piazza – e della sua cultura. Lo studio dell'alterità nel corpus in esame è dunque possibile soltanto attraverso i riferimenti presenti nei testi poetici: essi non tracciano un profilo etnico-culturale, ma restituiscono singoli frammenti della percezione dell'"Altro' diffusa nella società ferrarese del tempo.[10] Focalizzare l'analisi sulle sole 'spie verbali' non riduce il contributo di queste fonti alla rappresentazione del mondo non europeo quanto piuttosto, attraverso l'applicazione del *'All the Music in Full Context' Paradigma*

6. Metlica 2022: 46.

7. Sono oltre 120 le esecuzioni attestate nel periodo 1652-1707. Per il censimento completo si rimanda a Scavo 2024: 347-367.

8. Il *corpus* dei libretti nei quali è possibile individuare l'"Altro' è piuttosto eseguo e circoscritto al periodo 1686-1707. Per i titoli e le collocazioni si veda *infra*.

9. Metlica 2022: 69.

10. Su simili presupposti metodologici si basa le ricerche compiuta da Victor I. Stoichita sulla presenza dell'"Altro' nella pittura occidentale dell'Età moderna: «se l'oggetto dell'indagine riguarda la pittura ciò significa che non sarà tanto l'*altro* al centro dell'attenzione, quanto, con più precisione, lo sguardo che viene rivolto all'*altro*» (Corrain 2019: 11).

proposto da Ralph P. Locke per lo studio dell'esotismo in musica,[11] valorizza l'interazione dei linguaggi artistici (musica e poesia, nonché il richiamo alle arti figurative)[12] che si realizza nell'oratorio.

Un ulteriore aspetto che accomuna e distingue i tre profili etnico-religiosi è lo spazio loro concesso all'interno della produzione oratoriale: esso è sempre correlato alla rilevanza nel dibattito politico e religioso del tempo. In particolare, l'*inventio* dei librettisti indugia maggiormente su quei gruppi percepiti come reale minaccia della Cristianità. Una prima conferma di questa tendenza è la totale assenza degli ebrei contemporanei, come detto, confinati nei ghetti, soggetti a satire antiebraiche[13] ed esposti a molestie finalizzate alla conversione coatta.[14] Di tutt'altro prestigio godono invece gli Israeliti veterotestamentari, essendo le loro vicende interpretate come prefigurazione dell'Avvento.[15]

Se i nativi americani non vengono mai menzionati, le popolazioni delle Indie Orientali trovano un qualche spazio soltanto nel *Trionfo della Fede oratorio sacro di S. Francesco Saverio Apostolo dell'Indie*,[16] frutto della penna di Petronio Gori e musicato da Giovanni Battista Bassani, maestro di cappella del Duomo di Ferrara e dell'Accademia della Morte. Questa composizione fu forse eseguita nella chiesa di S. Gaetano dell'ordine dei Teatini nel 1707, per propiziare la missione dei confratelli ferraresi a Goa e Sumatra.[17] La vicenda di san Francesco Saverio, tema peraltro già musicato in area emiliana da Maurizio Cazzati,[18] viene presentata attraverso una disputa teologica per le sorti religiose e morali dell'India: da un lato il «Gran Saverio», supportato dalla Fede; dall'altro lo Sdegno e l'Idolatria.[19] Se nel libretto sono presenti

11. «This "All the Music in Full Context" Paradigm (or Full-Context Paradigm, for short) does not take as the defining (necessary-and-sufficient) component the borrowing or imitating of local style; indeed, it accepts that an exoticist work need not display stylistic oddity at all» (Locke 2007: 483).

12. Sulla funzione dei riferimenti iconografici nell'oratorio ferrarese si veda Scavo 2024: 291-292.

13. Di interesse è la figura del marchese Antonio Trotti (1656-1730) ricordato, più che per la sua attività di poeta per musica, per la composizione di satire e polemiche religiose antiebraiche. Nell'oratorio *Mosè risorto dall'acque* (1694), a lui attribuito, si riscontrano riferimenti che sottendono una certa familiarità con la cultura ebraica. Cfr. Scavo 2024: 297-300.

14. Si ricorda, ad esempio, che anche la comunità ebraica festeggiò nel 1683 la liberazione di Vienna: «Giubilo questo forse non del tutto spontaneo che a quell'epoca la dominazione turca era per gli Ebrei migliore di quella dei popoli Cristiani» (Magrini 2015: 153).

15. Come ricorda Stoichita «nell'arte cristiana l'ebreo si rivela in quanto tale solo quando afferma la sua resistenza al messaggio cristiano». Stoichita 2019: 73.

16. *Il trionfo della Fede oratorio sacro di S. Francesco Saverio apostolo dell'Indie*, Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1707 (I-FEc, M.F. 141.20).

17. Si ha riscontro del coinvolgimento dei teatini ferraresi nell'opera di evangelizzazione delle Indie Orientali grazie all'epistolario del canonico Giuseppe Tedeschi e alle corrispondenze menzionate nel *Repertorio generale degli Archivi dei Residui ecclesiastici*, manoscritto redatto nel 1825 da Luigi Garvagni, oggi conservato nell'Archivio storico diocesano di Ferrara. Cfr. Scavo 2024: 339-340.

18. Si fa qui riferimento alla cantata *Orgoglioso guerriero* («Lamento di S. Francesco Saverio per la perdita del suo crocefisso in mare e ricuperato da un granchio marino») del 1668. Cfr. Cazzati 2015.

19. Un breve sunto del libretto è riportato in Scavo 2024: 336-338.

alcuni riferimenti geografici, come ad esempio il porto di Goa, tappa storicamente accertata dell'opera di evangelizzazione del missionario,[20] i popoli oggetto della controversia non sono descritti, venendo sussunti metonimicamente nella specificazione geografica, l'India, interlocutore ben poco caratterizzato. Questo processo di implicita 'disumanizzazione' dei nativi trova corrispondenza anche nelle arti figurative dove essi, «secondo l'immaginario europeo, vengono raffigurati nudi, o poco vestiti, molto vicini allo stato di natura, tanto da venire considerati dei selvaggi, perdipiù lussuriosi».[21] India non ha quasi voce propria nella disputa e accetta passivamente prima le barbarie rappresentate da Idolatria, poi il Cristianesimo predicato dal Gran Saverio, armato di fede, amore e zelo. Questa pacifica conversione, che non fa leva sul tradizionale proselitismo bellicista seicentesco, richiama il pubblico ferrarese[22] al principio universalistico del Cristianesimo: tutti gli esseri con un volto umano compiono il passo essenziale per la salvezza accogliendo, con il battesimo, il Redentore.[23]

È il 'Turco', aggressivo agente dell'Islam, l'*'Altro'* più presente negli oratori ferraresi, soprattutto in quelli composti a partire dagli anni Ottanta del Seicento. Le ragioni di questo vivo interesse vanno ricercate negli eventi bellici dell'epoca. Nel 1683 gli ottomani, al culmine della loro espansione territoriale, ripresero l'iniziativa contro l'Impero asburgico e, il 14 luglio, posero sotto assedio Vienna. L'anno successivo, a soccorso dei territori orientali della cristianità, papa Innocenzo XI creò la Lega Santa alla quale aderirono i regni di Spagna, Portogallo e Polonia, le Repubbliche di Genova e Venezia, il Granducato di Toscana e il Ducato di Savoia. In occasione delle principali vittorie riportate dall'alleanza, in particolare per la rottura dell'assedio di Vienna nel settembre dello stesso anno, in tutta la Penisola furono organizzate fastose esecuzioni musicali di vario genere (liturgiche, oratori, opere e cantate).[24] Così avvenne anche a Ferrara nel 1683: oltre al *Te Deum* eseguito nel duomo cittadino, vi furono spari di mortai e moschetti, e il rogo di due manichini raffiguranti il 'Turco'.[25] Più ricchi di invenzioni spettacolari furono i festeggiamenti organizzati per la conquista di Buda (2

20. Cfr. Schurhammer 2005.

21. Corrain 2019: 13.

22. Aspetto questo che forse sollecitava il desiderio di pace di un pubblico angustiato dalla Guerra di successione spagnola, conflitto che afflisse la legazione ferrarese. Cfr. Scavo 2024: 341.

23. Cfr. *Ibidem*.

24. Come annota Giulia Giovani: «Quello della vittoria della cristianità sull'Islam (vittoria militare prima che religiosa) è uno dei temi preferiti dai poeti per musica della seconda metà del Seicento che – prendendo spunto dalle notizie trasmesse con dispacci provenienti dagli stati coinvolti nelle battaglie – fanno omaggio delle loro opere a regnanti, nobili e condottieri. […] I condottieri occidentali diventano oggetto di cicli pittorici e scultorei, il sultano ottomano diviene sinonimo di crudeltà entrando da protagonista in opere letterarie e musicali, elementi tipici dell'oriente (abiti, simboli, strumenti musicali) permeano la cultura europea e appaiono immediatamente riconoscibili sui palcoscenici». Perti 2013: viii.

25. Fonte di queste manifestazioni di giubilo è Baruffaldi N.: 95.

settembre 1686), vittoria di grande rilevanza strategica: dopo il consueto *Te Deum* nella chiesa madre, furono tenuti degli esercizi spirituali nella chiesa dello Spirito Santo[26] e predisposta una 'macchina' bellica che metteva in scena la sconfitta degli ottomani.[27] Per alimentare il giubilo ferrarese furono inoltre intonati due oratori: *Il trionfo della Fede* di Sebastiano Cherici (1647-1704 ca.), su versi di Agostino Donati, eseguito sulla pubblica piazza durante le manifestazioni della prima allegrezza (23 settembre)[28] poi replicato, integrato di una seconda parte, presso la chiesa della Compagnia di Gesù il 22 novembre seguente;[29] l'oratorio di Bassani, su versi del teologo Ambrogio Ambrosini, *La Morte delusa dal pietoso suffragio prestato in Ferrara all'anime degl'estinti nell'imprese cristiane contro il Turco*, eseguito probabilmente sabato 9 novembre presso la Chiesa di S. Gaetano dei padri Teatini.[30] Quest'ultimo ebbe una certa fortuna, come attestato da tre repliche: nel 1687 nella cattedrale di Codigoro, cittadina rivierasca della legazione, con il titolo *Nella Luna ecclissata dal cristiano valore l'Inferno vinto e nel Purgatorio espugnato dalla cattolica Pietà la Morte estinta*;[31] nuovamente nel 1692 e nel 1697 nella chiesa della Morte, sede dell'omonima Arciconfraternita, con il titolo *La Pietà trionfante della Morte a favore dell'anime de' campioni di nostra Fede*.[32]

In generale, l'esecuzione di musiche devozionali per celebrare le vittorie riportate dalla Lega Santa conferma quanto già sottolineato da Alessandro Metlica a proposito dei festeggiamenti veneziani avvenuti il 27 ottobre 1686 per la conquista di Nauplia, episodio della guerra di Morea: «Il connubio tra religione e politica, nei festeggiamenti del 1686, rimane indissolubile: le

26. Organizzati da Ferrante Bentivoglio, e sonorizzati dall'Accademia dello Spirito Santo, avevano la finalità di dar sollievo alle «Anime di quei Campioni, che sagrificarono il loro sangue alla Fede, e la gloria di quelli, che la mano di Dio riserbò à maggiori conquiste per la Fede» («DESCRITIONE | DELLE FESTE | FATTE IN FERRARA | Della Pietá, e Generositá de suoi | Concitadini | Per le Gloriose Vittorie ottenute dall'Armi Imperiali, e | Venete contro il Turco. | Dedicata all'Eminentissimo, e Reuerendissimo Signore | CARD. ACCIAIOLI | LEGATO, &c. | In Ferrara, per Bernardino Pomatelli. Con lic. de' Sup.», I-FEc, M.F. 103.15).

27. Per una descrizione più ampia dei festeggiamenti ferraresi si veda Scavo 2024: 239-243.

28. I-FEc, Varietà S.A. 502.

29. *Il trionfo della Fede*, Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1686 (I-FEc, M.F. 103.20). Questo oratorio non è da confondere con un altro composto da Sebastiano Cherici sui versi di Francesco Milliati: *Il trionfo della Fede ne' sponsali di Sofronia e d'Olindo*, eseguito nel settembre del 1688 per celebrare le vittorie cristiane nei Balcani (la conquista di Belgrado, ad opera delle forze imperiali, e per i successi veneziani). Tuttavia, come dichiarato dallo stesso librettista, il soggetto dell'oratorio («L'episodio, vivamente espresso dal Tasso nel 2. Canto della sua Gerusalemme Liberata») non ha «conformità con l'allusiva dell'illuminazione, per le Vittorie della Repubblica Veneta, espressa nella lettera Dedicatoria (se non in quanto se gli addatta pe'l titolo, che porta di *Trionfo della Fede*)» (*Il trionfo della Fede ne' sponsali di Sofronia e d'Olindo*, Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1688, «Sentimenti dell'Autore», p. 6; US-LAgri).

30. *La Morte delusa dal pietoso suffragio prestato in Ferrara all'anime degl'estinti nell'impese cristiane contro il Turco,* Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1686 (I-FEc, M.F. 142.4).

31. *Nella Luna ecclissata dal cristiano valore l'Inferno vinto e nel Purgatorio espugnato dalla cattolica Pietà la Morte estinta*, Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1687 (I-FEc, M.F. 46.1).

32. *La Pietà trionfante della Morte a favore dell'anime de' campioni di nostra Fede, Ferrara,* Bernardino Pomatelli, 1692 (I-FEc, M.F. 141.3) / Il Giglio, 1697 (I-FEc, M.F. 141.6).

cerimonie si reggono su quella coincidenza tra sacro e profano che, come argomenta [Furio] Jesi, è alla base della ritualità in Europa sino all'Illuminismo».[33] I successi militari degli anni Ottanta furono di certo tra gli avvenimenti della storia politico-militare che ebbero maggiore eco negli oratori di area romana e, per irradiazione, in molti centri della Penisola. Tali composizioni rientrano nel novero di quelle che alcuni studiosi hanno definito 'oratori politici'.[34] Si tratta di un fenomeno, per origine e rilevanza, romano: il papato – in particolare Livio Odescalchi, nipote di papa Innocenzo XI – incoraggiò manifestazioni finalizzate alla costruzione del consenso intorno al primato politico-diplomatico papale per contrastare il ridimensionamento confessionale conseguente alla pace di Vestfalia (1648), irreversibile frattura dell'unità religiosa europea.

L'adesione culturale e la partecipazione ideologica delle 'periferie' a tali manifestazioni è confermata dai due oratori eseguiti a Ferrara. Prendendoli in considerazione, unitamente con le loro repliche, è possibile tentare di tracciare la traiettoria della percezione del 'Turco' nella società ferrarese fra Sei e Settecento. L'iniziale avversione nei confronti del 'Mustafà' è accompagnata dall'esaltazione della crociata promossa dalla Santa Lega. Le crociate e la guerra di religione sono, come scrive Paul Rousset, esempi di 'sacralizzazione della violenza': in questo tipo di guerre il sacro assorbe e legittima la violenza, e questi due opposti riconciliati mantengono vivi gli odi.[35] Questa ispirazione è palese nelle due versioni del *Trionfo della Fede* (1686) di Sebastiano Cherici, come visto il primo oratorio riferito agli eventi bellici. Qui alla celebrazione apologetica dei tre principali artefici della vittoria cristiana – Innocenzo XI, Leopoldo I d'Austria e Carlo V di Lorena, i quali vengono rappresentati rispettivamente dalla Religione, dalla Fede e dal Valore – si contrappone la reiterata denigrazione del nemico: religiosa («Rito fallace»), politica («Ottomana ferità»), e razzistica («Africano Mostro»).

Tuttavia, già nella seconda esecuzione del 22 novembre nella chiesa della Compagnia di Gesù, per rendere il testo più adeguato al contesto devozionale, si vanno attenuando i tratti più aggressivi – senza rinunciare completamente a una religiosità bellicista, ideologia sulla quale è costruito l'oratorio – modificando il finale 'd'insieme' della prima parte, che nella versione del settembre aveva fatto da introduzione allo sparo dei mortai e dei fuochi – essendo, come detto, questo oratorio costituito di una sola parte.

33. Metlica 2022: 73.

34. Cfr. Franchi 2002: 141-258.

35. Rousset 2000: 191. Carlo Dionisotti ha osservato che «gli studiosi del secolo scorso [XIX] che faticosamente collezionavano i rari quadrifogli della poesia storico-politica qua e là sparsi negli interminabili viali della poesia cinquecentesca, latina e volgare, giunti a quell'aiuola isolata e tarda, del 1571-72, si trovarono a un tratto con le mani piene» (Dionisotti 1999: 202). Se l'entusiasmo per la battaglia di Lepanto fu breve, per la vittoria di Vienna del 1683 e i successivi eventi bellici nei Balcani si ebbe qualche eco fino alla pace di Passarowitz del 1718.

Il trionfo della Fede (23 settembre 1686)		*Il trionfo della Fede* (22 novembre 1686)	
Valore	Voi bronzi tuonanti con lieto timbro la Fama destate.	Val. e Lib. *a 2*	Voi musici cori con inni sonori la Fama destate.
Prud. e Rel. *a 2*	Voi faci infocate per l'etra scorrete.	Prud., Rel. e Cost. *a 3*	Le pompe ammirate, le lodi sciogliete.
Fede	Festose applaudete della Fé trionfante alla [vittoria.	Fede	Festosi applaudete de la Fé trionfante a la [vittoria.
Coro	Vittoria, vittoria al suon delle trombe il cielo rimbombe con eco di gloria. Vittoria, vittoria.	Coro	Vittoria, vittoria al suon delle trombe il cielo rimbombe con eco di gloria. Vittoria, vittoria.

Oltre a modifiche nell'impiego dell'organico vocale, emerge il diverso carattere delle due composizioni: se nel libretto riferito alla prima esecuzione del 23 settembre si raggiunge il climax innestando i «bronzi tuonanti dal lieto timbro», chiaro riferimento ai «fuochi d'allegrezza» predisposti sulla pubblica piazza, nella versione di novembre eseguita in chiesa, i cannoni sono mutati in «musici cori» che intonano «inni sonori», immagine più appropriata al luogo sacro.[36]

Rispetto alla composizione di Cherici, nella *Morte delusa* di Bassani la pietà e la solidarietà verso i morti cristiani prevalgono sullo spirito crociato della 'guerra giusta'. Questa composizione, così come quella di Cherici, assume, per poterne collocare in ambito religioso il contenuto politico-ideologico, veste allegorica. Il libretto di Ambrosini è incentrato su una disputa teologica tra due schieramenti confliggenti: da un lato Lucifero (basso) e Morte (alto), dall'altro Pietà (soprano) e Gloria (alto); al centro, equidistante dalle due fazioni, vi è Giustizia (tenore) che fa da arbitro supremo. Il contenzioso verte sul destino delle anime dei cristiani morti valorosamente per difendere i confini asburgici dalla aggressività ottomana. L'esito della disputa è decretato da Giustizia che sancisce la vittoria della Pietà e della Gloria, affermando la beatitudine eterna per i valorosi guerrieri della fede cristiana, raggiunta anche grazie al pietoso suffragio dei fedeli.[37]

In questo oratorio il 'Turco' affiora soltanto in un recitativo di Lucifero che costituisce una sorta di 'antefatto storico' della vicenda. In questi pochi versi il nemico è descritto in modo più neutro, attraverso i suoi simboli religiosi

36. La sostituzione del secondo verso consente di emendare l'evidente irregolarità metrica della prima versione.

37. Sulla pratica del suffragio in relazione a questo oratorio si veda Scavo 2024: 246.

(«Macon»)[38] e politici («tracio scettro»,[39] «difensor lunato»[40]).[41] Unica increspatura a questa tendenza è costituita dalla locuzione «egizie meschite», letteralmente le 'moschee degli egiziani', ossia il luogo di culto dei nemici delle prime crociate: è questo un ulteriore riscontro di come «in queste guerre, in fondo, il linguaggio religioso iniziale, ereditato dal passato, trascolorava sempre più il linguaggio politico».[42]

Lucifero Se coraggio fedele
su l'altar del suo sdegno
ne l'egizie meschite
già svenò di Macon ostie prescite;[43]
di sangue battezzato
tinse i flutti del mar, l'onde dell'Istro[44]
del tracio scettro il difensor lunato;
e ne l'Egeo purgante[45]
in tempesta di fiamma alma non stride,
ma in calma di pietà giubila, e ride?

Nelle due ultime riproposizioni di questo oratorio, con il nuovo titolo *La Pietà trionfante della Morte*, il riferimento al conflitto si attenua ulteriormente e il richiamo alla gloria militare è sovrastato dalla pietà cristiana. Ciò si riscontra in particolare nel libretto del 1697. La data posta in calce all'*imprimatur* di questo testimone, ovvero 12 marzo, lascia presumere che la replica dell'oratorio di Bassani sia stata ispirata dall'intento di promuovere un atto devozionale a riconoscimento del valore dei combattenti della Lega Santa che, guidati dal principe Eugenio di Savoia, di lì a qualche mese riporteranno nuove vittorie, fino ad arrivare alla battaglia di Zenta sul fiume Tibisco dell'11 settembre, ultimo capitolo del conflitto, che verrà salutata anche a Ferrara col consueto apparato di fuochi e spari di cannone.[46] Va tuttavia sottolineato che il libretto

38. Si allude a Maometto.

39. Ovvero lo scettro dell'Impero ottomano, essendo la Tracia parte dei suoi territori.

40. Fu con l'Impero ottomano che la mezzaluna divenne uno dei simboli della cultura islamica.

41. Simboli ben noti in città: nel 1683 il famoso Stendardo di Maometto, conquista a Vienna dalle armate cristiane, fu per volere del re polacco Giovanni III Sobieski inviato a Roma, facendolo prima passare per alcune città, tra le quali Ferrara: «Il Legato stesso lo volle in Castello, dove contemplandone la richezza, essendo tutto di brocato d'Oro finissimo, con frangie d'Oro, rosse, e verdi, con in mezzo più Lune d'argento; non fi puotè trattenere qualcheduno dal non tramandar lagrime di giubilo, in considerare la rissolutezza de Turchi, e l'assistenza di Dio in favor nostro» (Baruffaldi 1700: 323).

42. Ricci 2008: 92.

43. Ovvero vittime (ostie) destinate alla dannazione eterna (*prescite*, participio passato del latino *prescire*).

44. Il Danubio, il cui nome latino è *Istros*.

45. Si intende il purgatorio, luogo di indeterminata collocazione. Il mar Egeo fu a lungo teatro dello scontro tra cristiani e ottomani, dunque, tomba dei 'campioni della fede' destinati al purgatorio e, grazie al suffragio, elevati al Paradiso.

46. Baruffaldi 1700: 486.

della *Pietà trionfante* del 1697, oltre a non riportare alcun riferimento alle Guerre turche, non menziona nemmeno i destinatari del suffragio, ossia le «Anime de' Campioni di Nostra Fede». Sembrerebbe dunque che, nonostante gli scontri bellici in corso – e la pace di Carlowitz del 1699 ancora da venire –, nella retrovia ferrarese il timore nei confronti dell'espansionismo ottomano si fosse attenuato. Lo sfocarsi di un'immagine tradizionale del 'Turco' e gli accenni ad una sua trasformazione, che si attua per sovrapposizione sulla preesistente, pare riscontrabile, seppur come indizio, in due modifiche apportate alla lezione originale del libretto.
In primo luogo, la roboante e marziale aria della Gloria «Le bombe | son trombe» viene sostituita da un appello accorato, «Voi alteri fasti guerrieri».[47]

La Morte delusa dal pietoso suffragio (1686)

Gloria Le bombe
son trombe,
che sin da le tombe
risvegliano il nome
di fido guerrier.
Li strali
son ali,
che sin tra mortali,
dan velo a la Fama
di prode pensier.
Le bombe *ecc.*

La Pietà trionfante della Morte (1697)

Gloria Voi alteri fasti guerrieri
dite, o Fama deh dillo tu.
Se per me sin fra gli orrori,
ne sepolcri alti splendori,
serba un raggio di Virtù.
Voi alteri *ecc.*

L'altra modifica trova luogo nel finale: dopo il verso intonato dal Tutti «Chi serve a la Pietà; Pietà impetra», viene aggiunta l'aria della Gloria «A Pietà serva sì sì». Se sotto il profilo retorico questa scelta rafforza il primato della Pietà sulla Gloria, attenuando dunque ancor più i riferimenti agli eventi bellici, essa rientra in quell'estetica che, al calare del Seicento, predilige terminare l'oratorio con un'aria affidata ad un interlocutore piuttosto che con un coro.

Gloria A Pietà serva, sì sì,
bel desio, che a Gloria aspira,
e quel cor ch'oggi sospira
d'ottener Pietade un dì.
A Pietà serva, sì sì, *ecc.*

47. Essendo pervenuta la sola partitura della prima versione (I-MOe, Mus. F.60), non è possibile valutare eventuali interventi del compositore.

Per cogliere un'ulteriore e più nitida trasformazione dell'immagine del 'Turco' bisogna fare una rapida incursione in un brano di genere diverso: la cantata *L'ombra di Mustafà Carrà* di Paolo Antonio Bassani (1678 ca.-1738),[48] figlio del più noto maestro, composta a cavallo tra i due secoli forse all'indomani della Pace di Carlowitz (1699). Qui il protagonista è il gran visir dell'Impero ottomano Kara Mustafa, già protagonista del romanzo *Cara Mustapha grand vizir: Histoire* di Jean de Préchac del 1684. La composizione inscena le rimostranze del gran visir indirizzate al sultano che lo condannò a morte in seguito alla sconfitta di Vienna, disconoscendo la sua fedeltà all'ideale della espansione illimitata della Mezza Luna. La sconfitta del 12 settembre 1683, sostiene a sua discolpa il comandante supremo, fu un evento fortuito, pur riconoscendo il valore degli avversari, di Leopoldo I e di tutti i difensori di Vienna: «Vienna l'Invitta e Leopoldo il forte». Ora il suo risentimento investe il sultano e tutta la corte, per poi augurarsi che il Cielo invii un «Valor che basti a sterminar / sangue Ottomano» e infine l'auspicio: «Verran d'Austria i Prodi Eroi» che decreteranno il tramonto della «Luna dominante». L'avversione del gran visir è rivolta all'Impero ottomano e ai suoi simboli mentre è tralasciato ogni riferimento religioso: il sultano è empio perché perfido e ingrato, le armate cristiane sono le «Aquile latine». Nella cantata di Paolo Antonio Bassani, oltre all'assenza di rimandi alla polemica religiosa, tipicamente frammista a quella propriamente politica, si vanno quindi a restituire al 'Turco', pur condannato al fuoco eterno, emozioni e, quindi, un volto umano.

48. Questa composizione è contenuta nella raccolta manoscritta *Cantate a Basso solo di diversi autori* (I-Bc, DD.51).

Elenco delle sigle RISM

I-Bc Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna

I-FEc Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea

I-FEd Ferrara, Archivio storico diocesano

I-MOe Modena, Biblioteca Estense Universitaria

US-LAgri Stati Uniti, Los Angeles (California), The Getty Research Institute, Library

Elenco delle fonti citate

BARUFFALDI Girolamo, 1700, *Dell'istoria di Ferrara*, Ferrara, Pomatelli.

BARUFFALDI Nicolò, *Annali di Ferrara dal 1660 al 1720*, tomo primo, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, manoscritto *Collezione Antonelli*, n. 594.

BASSANI Giovanni Battista, *La Morte delusa. Oratorio a cinque voci con cornetto, violini e coro*, [1696?], partitura manoscritta, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Mus. F.60.

Cantate a Basso solo di diversi autori, partitura manoscritta, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, DD.51.

GARVAGNI Luigi, *Repertorio generale degli Archivi dei Residui ecclesiastici*, 1825, Ferrara, Archivio storico diocesano.

Il trionfo della Fede, 1686, libretto per musica a stampa, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, M.F. 103.20.

Il trionfo della Fede, 1686, libretto per musica a stampa, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Varietà storiche Antonelli 502.

Il trionfo della Fede ne' sponsali di Sofronia e d'Olindo, 1688, libretto per musica a stampa, Ferrara, Bernardino Pomatelli, Stati Uniti, Los Angeles (CA), The Getty Research Institute, Library.

Il trionfo della Fede oratorio sacro di S. Francesco Saverio apostolo dell'Indie, 1707, libretto per musica a stampa, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, M.F. 141.20.

La Morte delusa dal pietoso suffragio prestato in Ferrara all'anime degl'estinti nell'impese cristiane contro il Turco, 1686, libretto per musica a stampa, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, M.F. 142.4.

La Pietà trionfante della Morte a favore dell'anime de' campioni di nostra Fede, 1692, libretto per musica a stampa, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, M.F. 141.3.

La Pietà trionfante della Morte a favore dell'anime de' campioni di nostra Fede, 1697, libretto per musica a stampa, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, M.F. 141.6.

Nella Luna ecclissata dal cristiano valore l'Inferno vinto e nel Purgatorio espugnato dalla cattolica Pietà la Morte estinta, 1687, libretto per musica a stampa, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, M.F. 46.1.

Descritione delle feste fatte in Ferrara dalla pietà, e generosità de suoi concitadini per le gloriose vittorie ottenute dall'Armi imperiali, e venete contro il Turco, 1686, libretto per musica a stampa, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, M.F. 103.15.

Riferimenti bibliografici

Benigno Francesco, 2013, *Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia,* Roma, Viella.

Bianconi Lorenzo, 2018, *Il Seicento*, Torino, edt (Storia della Musica, a cura della Società Italiana di Musicologia, 5).

Cazzati Maurizio, 2015, *Due cantate spirituali per San Francesco Saverio*, a cura di Giulia Giovani, Roma, Società Editrice di Musicologia («Musica vocale da camera», 6).

Corrain Lucia, 2019, *L'"altro": osservarlo per comprenderlo*, in Stoichita Victor I., *L'immagine dell'Altro. Neri, giudei, mussulmani e gitani nella pittura occidentale dell'Età moderna*, Firenze, La Casa Usher, pp. 10-14.

Dionisotti Carlo, 1999, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.

Formica Marina, 2012, *Lo specchio turco. Immagini dell'Altro e riflessi del Sé nella cultura italiana d'età moderna*, Roma, Donzelli Editore.

Franchi Saverio, 2002, *Il principe Livio Odescalchi e l'oratorio "politico"*, in Besutti Paola ed., *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. xvii-xviii)*, Atti del Convegno internazionale (Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18-20 settembre 1997), Firenze, Leo S. Olschki, pp. 141-258.

Locke Ralph P., 2007, *A Broader View of Musical Exoticism*, «The Journal of Musicology», Vol. 24/4, pp. 477-521.

Magrini Silvio, 2015, *Storia degli ebri ferraresi, dalle origini al 1943*, Livorno, Belforte.

Metlica Alessandro, 2022, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio.

Perti Giacomo Antonio, 2013, *Due cantate per le vittorie di Venezia sugli Ottomani*, a cura di Giulia Giovani, Roma, Società Editrice di Musicologia («Musica vocale da camera», 1).

Rousset Paul, 2000, *L'ideologia crociata*, Roma, Jouvence; edizione originale *Histoire d'une idéologie: la croisade*, Parigi, Lausanne: L'Age d'Homme, 1983.

Ricci Giovanni, 2008, *I turchi alle porte*, Bologna, il Mulino.

Scavo Enrico, 2019, *Le istituzioni musicali e il madrigale ferrarese alla fine del '500*, in Associazione De Humanitate Sanctae Annae eds., *La terra delle meraviglie. Teatro e musica tra Ville e Delizie*, Ferrara, Faust Edizioni, pp. 66-80.

— 2024, *L'Accademia della Morte di Ferrara: l'oratorio e il primato di Giovanni Battista Bassani*, Lucca, De Sono-Libreria Musicale Italiana.

Schurhammer Georg, 2005, *San Francesco Saverio. Apostolo delle Indie*, Roma, Apostolo della Preghiera Edizioni.

Stoichita Victor I., 2019, *L'immagine dell'Altro. Neri, giudei, mussulmani e gitani nella pittura occidentale dell'Età moderna*, Firenze, La Casa Usher; edizione originale *L'image de L'Autre: Noirs, Juifs, Musulmans et "Gitans" dans l'art occidental des Temps modernes*, Paris, Hazan - Musée du Louvre éditions 2014.

Alessandro Avallone

Identità coloniale e alterità artistica nel *Lautaro* di Eleodoro Ortiz de Zárate*

Quando parliamo di 'transnazionalità' dell'opera – o di rotte transnazionali percorse da qualsiasi genere musicale – possiamo immaginare due differenti tipologie di incontro: un primo, che non esiterei a definire 'felice', in cui le due culture musicali – con il loro glossario di codici stilistici, lemmi, morfologie, stilemi, regole estetiche e strategie espressive – dialogano in una zona di confine neutra, contaminandosi l'una con l'altra senza mai rinunciare alla caratura identitaria che è insieme patrimonio culturale e garanzia di riconoscimento e sopravvivenza; e un secondo, un 'mancato incontro felice', che assume le sembianze di una contesa, poiché la grammatica artistica di un sistema culturale prende inevitabilmente il sopravvento sull'altro, fagocitandone gli elementi di peculiare originalità.[1] Scopo del mio intervento è provare a capire in quale delle due tipologie si inserisca l'opera *Lautaro*, composta dal musicista cileno di origine spagnola Eleodoro Ortiz de Zárate.

Lautaro (composto molto probabilmente negli ultimi anni dell'800 e andato in scena per la prima volta nel 1902) è il primo dramma lirico di una trilogia denominata *La Araucana*, un omaggio alla storia politica e sociale del Cile e del nativo popolo mapuche. *La Araucana* – che deve il suo nome alla città costiera di Arauco, e alla guerra antispagnola condotta dal capo indigeno Lautaro in quella provincia – doveva originariamente articolarsi come una tetralogia.[2] Tra le carte del compositore troviamo però soltanto l'indicazione dei primi tre drammi.[3] La trilogia intende abbracciare un arco cronologico

---

* Si utilizza qui – e nell'intero contributo – il nome 'Eleodoro', come da firma autografa del compositore nelle sue carte personali. Il nome dell'operista è riportato comunemente come Eliodoro, nella pur scarna bibliografia.

1. La bibliografia su questo argomento è ovviamente molto vasta. Qui mi limito a segnalare quelle pubblicazioni che si focalizzano sulla diffusione e penetrazione del repertorio operistico italiano ed europeo nel continente latino-americano. Si veda almeno Izquierdo König 2023a e 2023b; per una prospettiva globale sull'argomento è senz'altro prezioso Körner – Kühl 2022. Sulla costruzione di un'identità indigena nel continente all'indomani del tramonto del colonialismo europeo segnalo Wolkowicz 2022; sulle modalità di diffusione dell'opera italiana nei paesi sudamericani è infine molto interessante Cetrangolo – Paoletti 2021.

2. Il quarto titolo del ciclo teatrale dedicato alla storia del suo paese, ipotizzato ma mai realizzato, era *Balmaceda*. L'ultima opera, nelle intenzioni del compositore, era quindi dedicata ad una figura coeva, quella del Presidente della Repubblica cilena José Manuel Balmaceda, destituito dalla guerra civile e morto suicida nel 1891.

3. Ringrazio la ricercatrice e soprano cilena Javiera Tapia per l'accesso alle carte d'archivio del compositore, su cui gran parte di questo lavoro si basa. L'autografo orchestrale di *Lautaro*, infatti, è parte

molto esteso, che va dal 1540 – periodo grossomodo corrispondente alla prima infanzia di Lautaro – sino al 1818, anno in cui il Cile raggiunse la sua indipendenza. Essa risulta così articolata: il primo dramma è *Lautaro*, corrispondente al periodo de *La Conquista (1540-1557)*; a seguire troviamo *La Quintrala*, relativa al periodo de *La Colonia (1561-1810)*; e infine il *Manuel Rodríguez*, che è ambientato durante la guerra civile che portò alla liberazione del Cile, *L'indipendenza (1810-1818)*.[4]

Si tratta dunque di una trilogia prettamente 'cilena', in cui è però forte, come vedremo, l'influenza dell'opera italiana ottocentesca, e dei classici *topoi* che il melodramma porta con sé, anche nei suoi itinerari transatlantici: dai cori introduttivi ai duetti d'amore, dal triangolo amoroso all'insanabile conflitto tra amor di patria e affetti familiari. Protagonista della prima opera della trilogia dedicata al popolo di Arauco – *Lautaro*, andato in scena per la prima volta a Santiago nel 1902 – è l'omonimo capo mapuche – il *toqui*, il cacicco o capo militare indigeno – vittorioso condottiero nella guerra che lo oppose agli invasori spagnoli. Si tratta di un personaggio storicamente esistito, ancora oggi considerato un padre fondatore dell'identità cilena: Lautaro venne catturato da bambino, e crebbe quindi con i colonizzatori, nella fattispecie presso la famiglia del governatore spagnolo Pedro de Valdivia (1497-1553), da cui apprese l'arte militare e le tattiche di combattimento dell'esercito spagnolo. In virtù delle conoscenze acquisite, insegnò al suo popolo a cavalcare, e rivelò loro molti punti deboli delle armate nemiche. Nell'opera di Eleodoro, Lautaro conosce un forte dilemma identitario quando lo zio Ayamanque – altro personaggio del dramma – gli ricorda l'appartenenza al popolo di Arauco, la vera storia della sua famiglia e la promessa sposa Guacolda. La consapevolezza di essere soltanto un figlio adottivo degli spagnoli oppressori, e pertanto uno schiavo come tutto il popolo mapuche, porta il capo indigeno alla rottura e all'abbandono del viceré spagnolo Don Pedro.

Per comprendere la genesi di quest'opera è necessario ripercorrere le principali tappe della vita del suo autore. Eleodoro Ortiz de Zárate nacque a Valparaíso, in Cile, il 29 dicembre 1865. Il suo paese, che aveva recentemente raggiunto la propria indipendenza nel 1818, dopo tre secoli di colonialismo spagnolo, aveva visto sorgere importanti teatri lirici in tutte le principali città: il *Teatro Victoria* a Valparaíso (inaugurato nel 1844), il Teatro *El Rojo* a Copiapó (inaugurato nel 1848) e infine il *Teatro Municipal* di Santiago (aperto nel 1857). Il compositore crebbe quindi in una nazione giovane, appena sorta sulle ceneri del colonialismo europeo, e in un contesto culturale aperto e benevolo nei confronti della musica di tradizione eurocolta. Il Cile indipendente osservava con attenzione ciò che avveniva a livello musicale in Italia

della collezione privata della famiglia degli eredi di Ortiz de Zárate, e ho potuto visionarlo soltanto grazie all'incessante lavoro di ricerca che la studiosa sta portando avanti sul compositore compatriota.

4. Il titolo della trilogia si deve ad un poema epico di Alonso de Ercilla (1533-1594), poeta spagnolo cresciuto nella corte madrilena insieme al futuro imperatore Filippo II. La sua *Araucana*, composta in ottave, racconta le vicende degli insorti di Arauco durante la conquista spagnola del Cile.

e in Europa, e molte opere di compositori stranieri venivano rappresentate nei nuovi teatri lirici, riscuotendo un notevole successo. La costruzione di un'identità nazionale cilena non poteva però permettere ad un genere così popolare come l'opera di presentarsi come un prodotto artistico peculiarmente europeo. La diffusione e il successo popolare di tale repertorio rischiavano di apparire come un prolungamento, in declinazioni diverse e senza dubbio più innocue, di una sorta di colonialismo culturale.[5]

La sottomissione e il complesso di soggezione nei confronti delle ormai sconfitte potenze coloniali si potevano dissolvere una volta per tutte appropriandosi del codice estetico del melodramma, e coniugandolo in un'ottica nazionalista e identitaria. Dopo gli studi di violino, pianoforte e composizione presso il Conservatorio Nazionale di Santiago, Ortiz de Zárate venne indicato da una commissione governativa come il destinatario di una borsa di studio statale per proseguire gli studi in Europa. Nel 1887 venne quindi ammesso al Conservatorio di Milano, dove studiò composizione per tre anni, sotto la guida di Cesare Dominiceti e Vincenzo Ferroni. Non era certo il primo studente di origine latino-americana a sbarcare in Italia per carpire i segreti dell'arte del belcanto: più di vent'anni prima, su iniziativa dell'imperatore Pedro II – l'ultimo a ricoprire questo ruolo – nel medesimo conservatorio milanese era giunto il compositore di origine brasiliana Antônio Carlos Gomes (1836-1896), le cui opere riscossero un notevole successo in Italia.[6]

La Milano degli ultimi anni del XIX secolo era una metropoli industriale ed operosa, quasi completamente trasformata nel tessuto sociale dall'impatto del capitalismo industriale e dall'emersione di un mercato culturale – anche in campo musicale – sempre più massiccio ed inclusivo di platee ampie e variegate. L'eco della Scapigliatura – come movimento artistico e letterario, ma anche come compagine politica radicale ed utopista – era ormai flebile: la delusione per lo scacco degli ideali risorgimentali aveva lasciato un vuoto di senso in tutti quegli intellettuali mazziniani o di fede repubblicana che si erano impegnati in prima persona nelle guerre d'indipendenza.[7] Non solo: la rivolta antiaustriaca del 6 febbraio 1853, da cui aveva preso vita il manifesto programmatico del movimento scapigliato, avrebbe conosciuto, al tramonto del secolo, un *déjà-vu* sinistro nei moti milanesi per il pane soffocati dal piombo assassino di Bava Beccaris.[8]

5. Su questo tema – affrontato da molteplici punti di vista e in una prospettiva diacronica che giunge sino al tempo d'oggi – si veda Díaz 2024.

6. Gomes era giunto a Milano nel 1864, e aveva studiato composizione presso lo stesso Conservatorio di Arrigo Boito e Franco Faccio. Entrò in contatto con gli ambienti scapigliati, e non casualmente i librettisti delle altre due opere scritte per il Teatro alla Scala furono Antonio Ghislanzoni (*Fosca*, 1873) ed Emilio Praga (*Maria Tudor*, 1879, completata *post mortem* del poeta). Ma fu *Il Guarany*, su libretto di Antonio Scalvini e Carlo d'Ormeville, a dare inizio alla sua carriera internazionale.

7. O almeno in quelli sopravvissuti. Basti pensare a due camicie rosse come Emilio Praga, morto a trentasei anni in solitudine ed indigenza, o al giovanissimo poeta Giulio Pinchetti, suicida a ventisei anni.

8. Sulla crisi italiana di fine secolo si veda Salvadori 2018: 38-78.

Quando Eleodoro giunse a Milano, il poeta e musicista Arrigo Boito era alle prese con le rifiniture del libretto di *Otello*, essendo ormai sodale e librettista ufficiale di Verdi, il vecchio antagonista in ambito operistico; la mecenate e intellettuale Clara Maffei, animatrice del celebre salotto culturale in cui gli scapigliati e gli intellettuali risorgimentali erano di casa, era scomparsa da poco, mentre la morte di Ponchielli, avvenuta il 16 gennaio 1886, aveva reso vacante la cattedra di composizione al conservatorio meneghino. Antonio Bazzini, che ne era direttore dal 1882, sollecitò l'operista Alfredo Catalani a concorrere per la successione; pur turbato dalle piccole invidie suscitate dalla notizia della sua candidatura, Catalani partecipò al concorso e vinse sugli altri candidati (Antonio Scontrino e Vincenzo Ferroni), ma la nomina – provvisoria perché vincolata ad un anno di prova – arrivò soltanto nel mese di aprile (Catalani assunse a pieno titolo il ruolo di professore di composizione soltanto nel 1888). Pur avendo studiato sotto la guida di Ferroni, dunque, è assai probabile che Ortiz de Zárate abbia non solo conosciuto personalmente Catalani, ma si sia perfezionato con lui nell'arte del contrappunto, arrivando poi per suo tramite all'intero ambiente musicale milanese, dai compositori Boito e Alberto Franchetti, ai diversi librettisti, critici e giornalisti gravitanti attorno all'ambiente della cosiddetta Scapigliatura democratica, tra cui Ferdinando Fontana, Antonio Ghislanzoni, Fulvio Fulgonio, Felice Cavallotti, Felice Cameroni e altri.[9]

Lo studente cileno si avvide subito di alcune somiglianze tra la storia politica italiana e quella del proprio paese, inquadrandole in un'ottica patriottica, ma allo stesso tempo cosmopolita e anticolonialista, come quella cara agli ambienti scapigliati. L'Italia, del resto, era stata a lungo sotto l'occupazione di potenze straniere, sino alla lunga stagione risorgimentale che aveva portato alla faticosa e frammentaria unità nazionale, non priva di contraddizioni. I moti di liberazione antiaustriaci, scaturiti soprattutto per l'insofferenza verso le monarchie e i sistemi politico-istituzionali restaurati in tutto il continente dopo le guerre napoleoniche, pur peculiarmente diversi dalle vicende cilene e dalla lunga resistenza del popolo mapuche contro i colonizzatori, resero di fatto meno scomoda la posizione di Ortiz de Zárate, giovane promessa del firmamento musicale cileno, inviato a perfezionarsi in Europa con l'obiettivo di regalare alla sua patria la prima opera cilena composta da un cileno. La fascinazione, del resto, era reciproca: molte opere italiane, nei decenni precedenti, avevano posto al centro la figura di eroi e condottieri indigeni, non solo per promuovere il nazionalismo latino-americano ma per esecrare le colpe coloniali europee. Uno dei casi più celebri è quello dell'opera *Atahualpa* di Carlo Enrico Pasta – compositore italiano emigrato in Perù – su libretto di

9. Tra le *premières* operistiche a cui il compositore cileno ebbe probabilmente modo di assistere vi è quella dell'*Asrael* di Franchetti, su libretto di Ferdinando Fontana, andato in scena per la prima volta a Reggio Emilia nel febbraio del 1888. È inoltre probabile che tramite Catalani – che aveva studiato composizione a Parigi – Eleodoro abbia avuto occasione di conoscere Jules Massenet.

Antonio Ghislanzoni.[10] Il capo inca protagonista dell'opera non è tratteggiato nell'ottica del 'buon selvaggio' volteriano – come nel caso di *Alzira* – né assume la statura tragica di eroina come nel caso del ben più fortunato libretto di Ghislanzoni, *Aida*. Come si evince dalla premessa del poeta che apre l'edizione a stampa del libretto, la denuncia del fanatismo religioso e della violenza coloniale degli spagnoli costituisce l'ossatura centrale del dramma.[11]

La ricerca di una grammatica operistica precipuamente 'cilena' trovò dunque terreno fertile nella Milano postunitaria, sulle cui scene aveva preso vita l'effimera ma battagliera stagione del melodramma scapigliato. Un altro importante elemento di sovrapposizione, a mio avviso, si riscontra nel dilemma identitario del capo mapuche, che si interroga sulla sua appartenenza al popolo spagnolo o a quello di Arauco: tale dubbio esistenziale coinvolse in prima persona il compositore cileno, alle prese con lo studio della sintassi operistica italiana di fine Ottocento, tra l'eredità del melodramma verdiano 'risorgimentale' e le nuove tendenze innescate dalla contaminazione con il *grand-opéra* francese o il *musikdrama* wagneriano. Questa esperienza, senza dubbio formativa e illuminante per Eleodoro, aveva però luogo nel continente di provenienza degli eserciti che resero schiavo il suo popolo secoli prima. Come il *toqui* indigeno, era ora il compositore stesso (che alla figura leggendaria dell'eroe antispagnolo voleva dedicare la prima opera lirica di una trilogia sulla storia del Cile) ad apprendere l'arte del melodramma dagli eredi dei vecchi padroni colonizzatori.

In che misura il contesto culturale e l'officina creativa in cui Ortiz de Zárate visse immerso per alcuni anni possano aver inciso nella configurazione stilistica del *Lautaro* non è affermabile con certezza: il teatro musicale – italiano ed europeo – aveva un proprio codice estetico e delle norme drammaturgiche consolidate e rispettate, anche da chi veniva a studiarle d'oltreoceano. Non può quindi stupire che il lemmario dell'opera italiana del XIX secolo – nelle sue differenti fasi – sia stato assunto talvolta acriticamente dal compositore cileno. Già dalle prime pagine del *Lautaro* è in effetti evidente l'influsso dell'opera italiana di medio Ottocento, e più in generale della cerchia dei compositori con cui l'operista cileno si confrontò: prendiamo ad esempio il coro introduttivo dei soldati spagnoli, un *topos* tradizionale del melodramma di argomento storico (ma non solo); in esso, i soldati rimpiangono la madre patria, sottolineando il sentimento di estraneità che li lega alla terra andina da loro conquistata.

10. Faccio qui riferimento alla prima edizione dell'opera, che andò in scena prima a Genova (1875) e poi a Milano (1877). Il frontespizio del libretto a stampa recita: *Atahualpa / Dramma lirico in quattro atti / di / A. Ghislanzoni / musica / di / Carlo Enrico Pasta / da rappresentarsi / al Teatro Paganini di Genova / l'autunno 1875 / Milano / Tipografia A. Gattinoni / 1875*.

11. Così scrive Antonio Ghislanzoni nella premessa, che intitola *Cenni storici*: «La religione cattolica fu imposta al Perù dai suoi nuovi dominatori coll'usato sistema degli eccidii e dei roghi, tantoché quell'impero, che all'epoca della invasione contava ventiquattro milioni di sudditi, si ridusse a due milioni all'incirca. I Peruviani, esasperati dal barbaro dominio, nell'anno 1822 ribellatisi e cacciati gli Spagnuoli, proclamarono la repubblica, col quale governo si reggono presentemente».

Il libretto in spagnolo, scritto da Ortiz de Zárate in persona, venne tradotto in italiano dal drammaturgo e giornalista Fulvio Fulgonio (1832-1904), amico di Boito, Ghislanzoni e Cavallotti, con cui collaborò sulle colonne del «Gazzettino Rosa». Fulgonio non era certo un fine versificatore, o tantomeno un bravo traduttore: i versi italiani, infatti, risultano canonici e tradizionali, quando non grossolani o banali. Fulgonio fu anche l'autore del libretto de *I pezzenti*, dramma lirico musicato dal compositore sardo Luigi Canepa (1849-1914), tratto dall'omonimo dramma di Cavallotti.[12] L'argomento dei *Pezzenti* è il consueto intreccio politico-amoroso ambientato nelle Fiandre occupate dalla Spagna di Filippo II nel XVI secolo: le similitudini tra le due situazioni storiche – per quanto dislocate in territori ed epoche diverse – indussero Ortiz de Zárate ad assimilare alcune pagine topiche di melodrammi di questo genere, tra cui, appunto, i cori dei soldati con funzione meramente introduttiva o coloristica.

Nel caso del *Lautaro*, il coro dei soldati è in ⅜, nella tonalità di Mi minore: come da consolidata prassi operistica, ai legni è affidata la melodia della fanfara militare, con l'impiego delle appoggiature per vivacizzare l'andamento ritmico, seguendo una semplice progressione discendente sui pizzicati degli archi, che si muovono sui gradi fondamentali dell'armonia. I versi sono ottonari semplici, con alternanza di piano e tronco: «Il tuo nome cara patria / sempre invoca il tuo guerrier»; o «La tua gloria ovunque irradia / qual del sole lo splendor». Nella scena di apertura dell'opera di Canepa, la situazione è davvero molto simile: il coro, in questo caso, non è dei soldati invasori, bensì dei 'pezzenti' protagonisti dell'opera, vale a dire i fiamminghi oppressi. La tonalità è però la medesima, così come il metro musicale; l'unica differenza è che qui il verso poetico impiegato da Fulgonio è il senario (figure 1 e 2).

Il primo atto di *Lautaro* ha un titolo, come del resto gli altri due: «Il Paggio». L'identità di Lautaro è qui pienamente europea, essendo il servitore personale di Don Pedro, viceré spagnolo. Apprendiamo dal racconto del protagonista – anch'esso rigorosamente convenzionale – come Don Pedro gli abbia salvato la vita, quando il padre mapuche veniva sconfitto in battaglia; ma mentre il 'nuovo' padre ricorda con nostalgia l'amata Spagna, anche Lautaro rammenta la patria perduta, e specialmente un angelo divino da cui è stato costretto a separarsi, l'amata Guacolda.

L'ingresso di Ayamanque, lo zio di Lautaro, instilla i primi dubbi nella coscienza del futuro guerriero: lo zio gli comunica infatti che sta radunando i figli della patria – che il nipote ha tradito con infamia servile – per lottare contro l'occupante coloniale. Le parole così dure e atroci di Ayamanque

12. Il dramma di Cavallotti era ispirato al racconto di Emanuele Gonzales *Les iconoclastes ou les briseurs d'images*, e andò in scena la prima volta alla Scala di Milano il 20 settembre del 1874. Il frontespizio della prima edizione del libretto recita: *I Pezzenti / Melodramma in quattro atti / di / Fulvio Fulgonio / musica del maestro / Luigi Canepa / da rappresentarsi / al Teatro alla Scala / Stagione d'autunno 1874. / Milano / Stabilimento musicale F. Lucca.*

sconvolgono Lautaro, che è anche destinatario di un messaggio da parte dell'assemblea dei saggi mapuche: è infatti l'ora della vendetta, ed è necessario colpire inesorabilmente al cuore dell'esercito oppressore, uccidendo il viceré Don Pedro.[13] Lo zio ricorda a Lautaro che questo compito glielo impone l'ombra di suo padre, morto ramingo ed esule, mentre sua mamma è ridotta a mendicare per strada; Lautaro sceglie allora di combattere e difendere la patria di Arauco, ma non accetta di accoltellare il padre adottivo, scatenando la furia di Ayamanque.

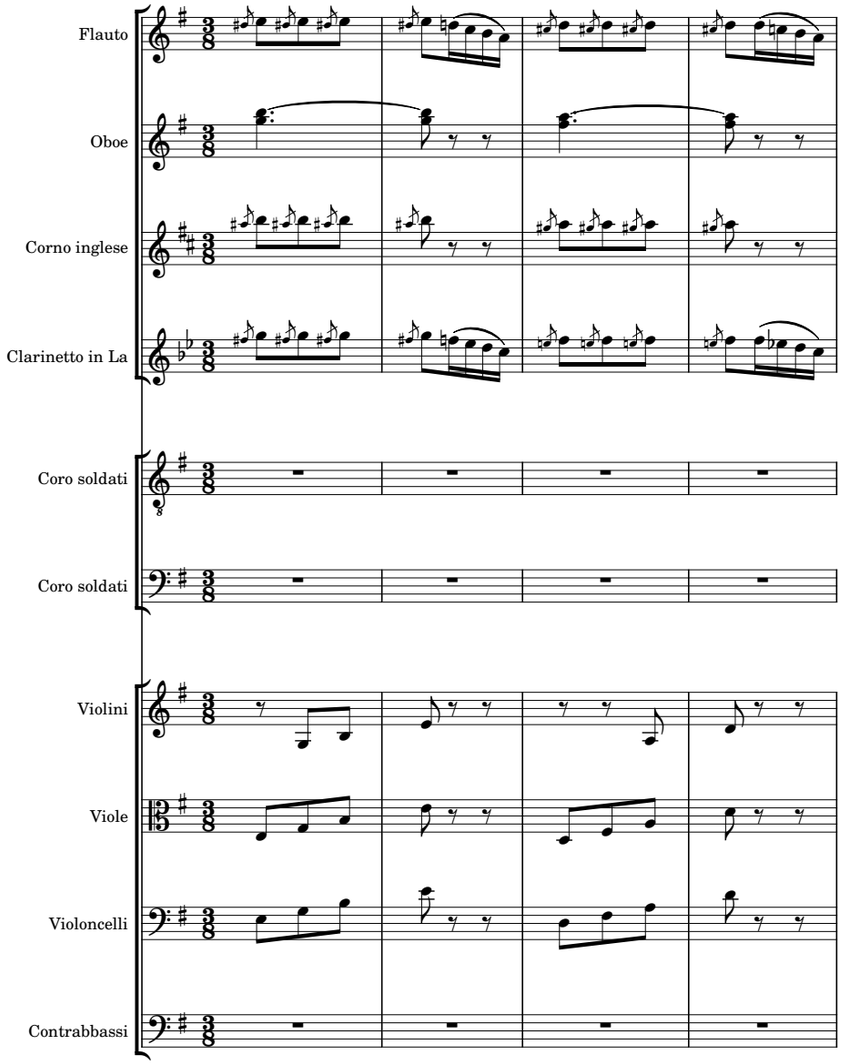
È a questo punto che la scena assume la fisionomia di un grande concertato in chiusura d'atto (siamo in effetti alla fine del primo atto), come tradizionalmente accade nell'opera italiana: la scena si popola di artigiani, cavalieri, soldati e damigelle, mentre fanno il loro ingresso Don Pedro e Catiray, capitano dell'esercito spagnolo, che trascina come bottino di guerra un gruppo di prigionieri araucani. Tra questi si trova Guacolda, coperta da un velo. Quando Don Pedro chiede come possa premiare le gesta valorose del capitano, Catiray dichiara di non desiderare altro fuorché avere in sposa la velata prigioniera. Don Pedro accetta, pur ricordando al capitano che una sacra legge vieta ad un guerriero spagnolo di sposare una donna idolatra, a meno che l'orrenda macchia non venga lavata con l'acqua battesimale e la conversione al cattolicesimo.

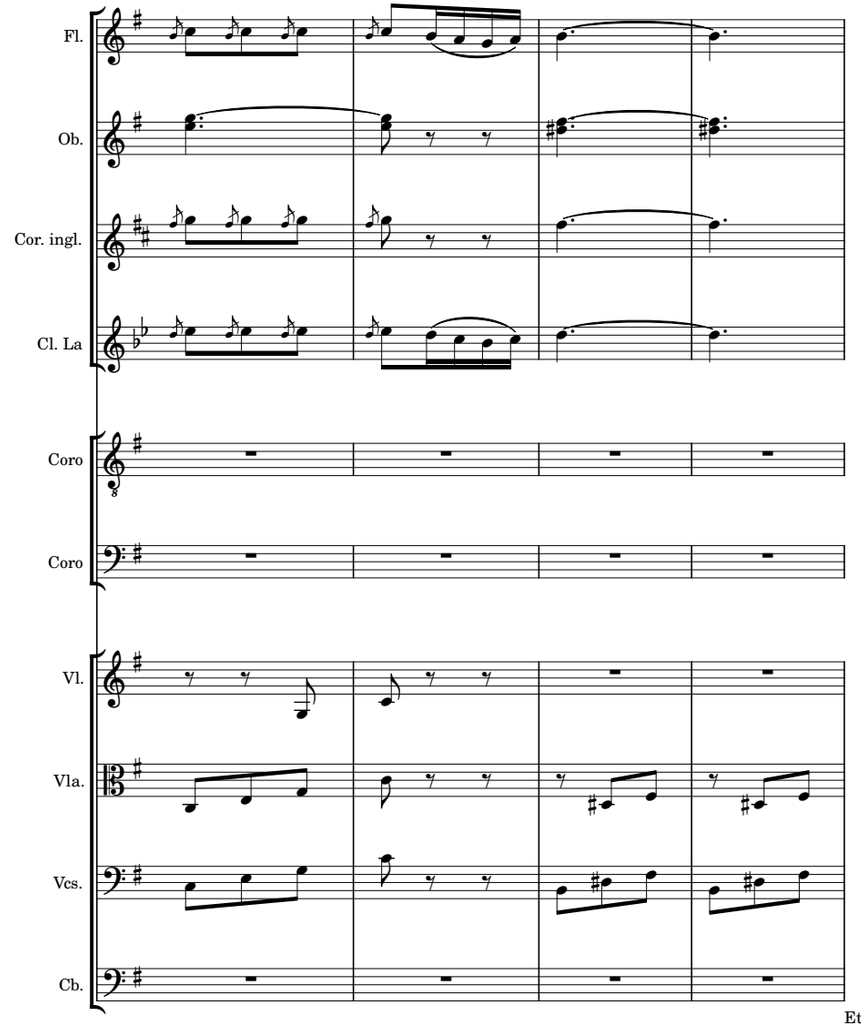
Nel grande affresco dell'incontro tra i due popoli – oppressi ed oppressori – Eleodoro ricorre a masse corali imponenti che fanno da sfondo alla dialettica dei solisti. La bravura di uno studente di composizione, nei Conservatori europei, si misurava – anche – sul saper maneggiare in modo appropriato, e tutto sommato originale, le diverse forme compositive ereditate dalla tradizione eurocolta. Il compositore, quando scrisse la partitura della prima opera della trilogia, era fresco di studi, ed ansioso di mostrare in patria quanto imparato oltreoceano. Il concertato si articola sul ritmo di un *Minuetto*: nulla di più scontato e noioso per l'estetica musicale scapigliata (o, in generale, dell'opera italiana postunitaria), a meno che la danza in ritmo ternario non venga sviluppata come una parodia grottesca, rovesciata del suo valore semantico razionalizzante e schematico sino a destabilizzare l'uditorio (è il caso della *Ballata del mondo* o della *Romanza del fischio* del *Mefistofele* di Boito, entrambe in ⅜). L'operista cileno non sembra però sovvertire la limpida impalcatura ritmica del minuetto, che risulta infatti perfettamente simmetrico nella scansione degli accenti, nonostante il lieve disegno sincopato introduttivo; anche la disposizione dei versi poetici e la misura delle frasi di Don Pedro – che invita Guacolda a mostrare il volto – si configurano in una perfetta equivalenza fraseologica, secondo uno schema convenzionale – e abbastanza vetusto – di 4+4 (figura 3).

13. «Egli è qui Re / cader estinto ei dèe» sono i versi, a dir poco goffi, nella versione italiana di Fulgonio.

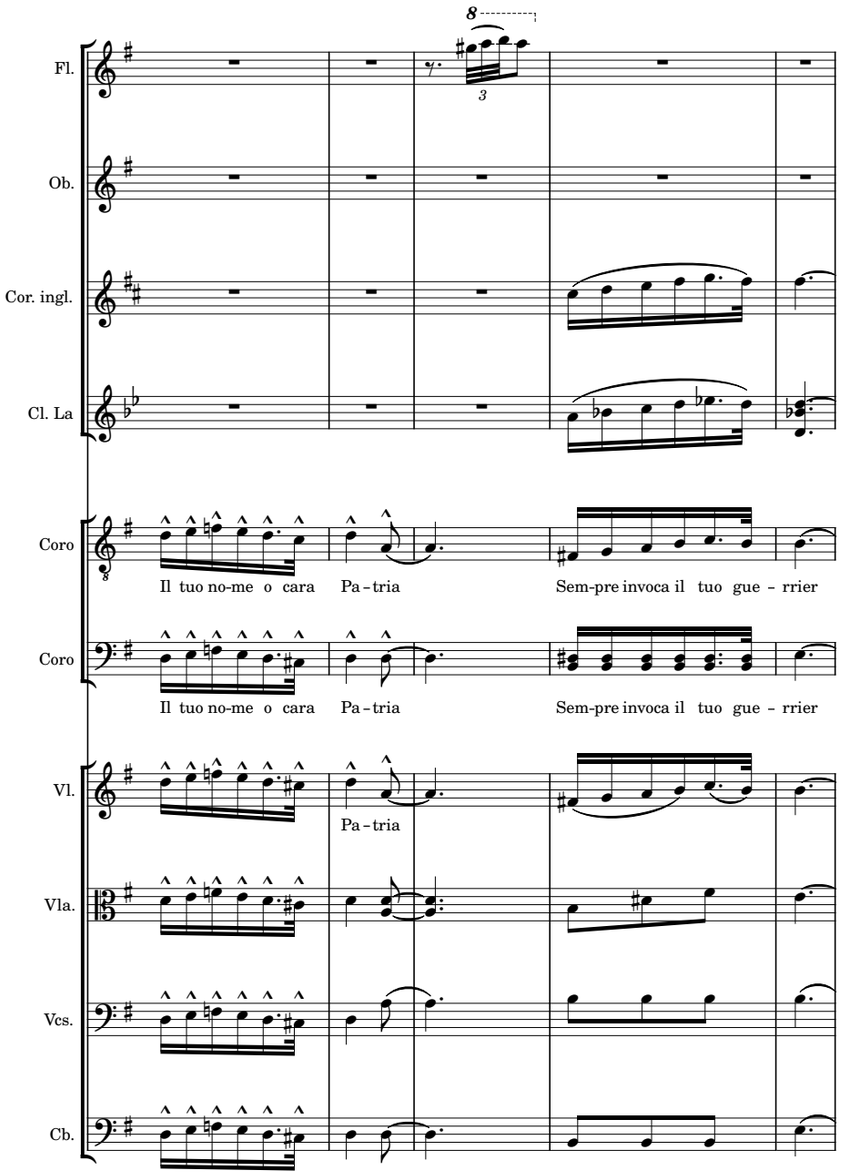
Lautaro

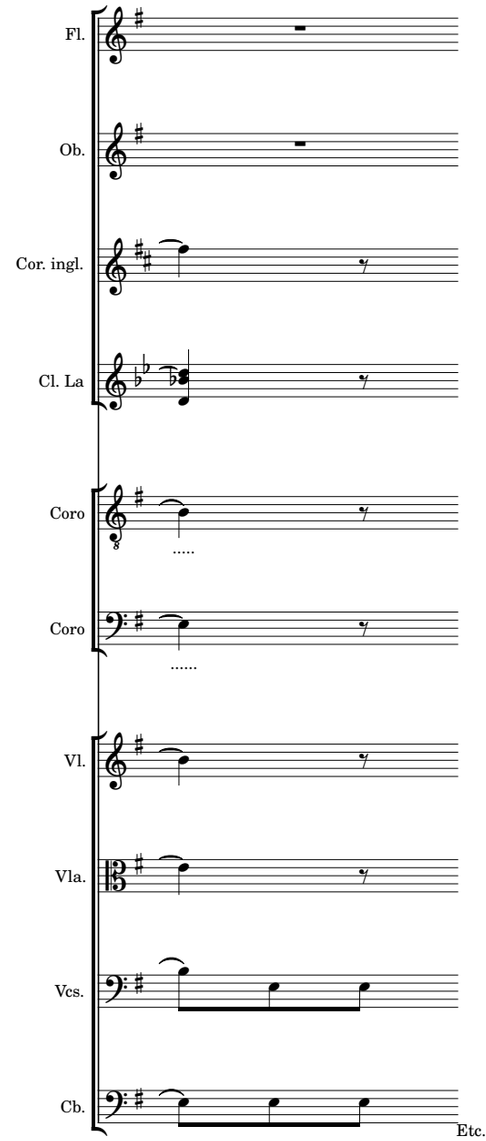
Atto I/1





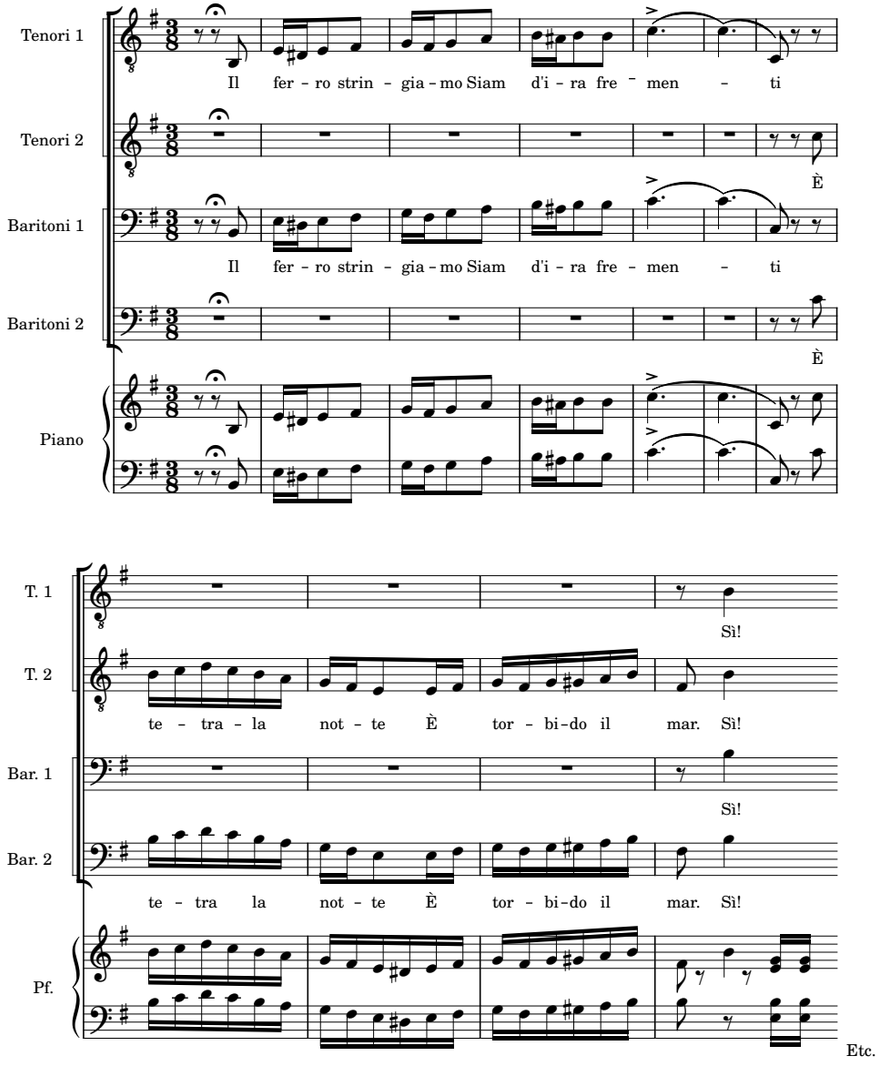
1.
Lautaro, Introduzione, 1/1, bb. 1-8 e 41-46.


8
3
Fl.
Ob.
Cor. ingl.
Cl. La
Coro
Il tuo no-me o cara Pa-tria Sem-pre invoca il tuo gue-rrier
Coro
Il tuo no-me o cara Pa-tria Sem-pre invoca il tuo gue-rrier
Vl.
Pa-tria
Vla.
Vcs.
Cb.


Fl.
Ob.
Cor. ingl.
Cl. La
Coro
Coro
Vl.
Vla.
Vcs.
Cb.
Etc.

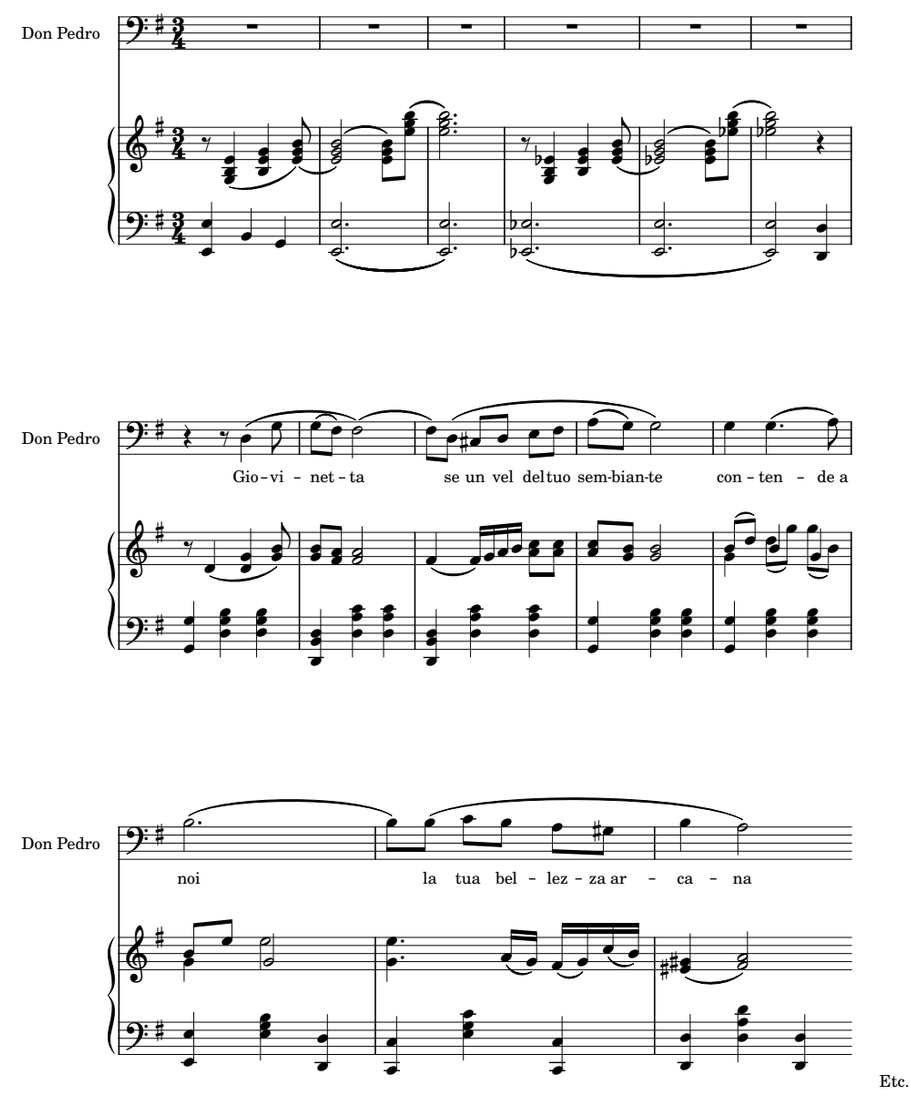
I Pezzenti I/1

Introduzione e coro



2.
I Pezzenti, Introduzione e Coro, I/1, bb. 1-11.

Lautaro - Minuetto, finale primo



3.
Lautaro, Minuetto, Finale primo, bb. 624-637.

Dopo aver svelato il suo volto, Guacolda dà il via ad un duetto d'amore con Lautaro, mentre Don Pedro e il coro continuano a lodarne la bellezza e Ayamanque ricorda al guerriero i suoi doveri verso la patria. L'atto si conclude con Don Pedro pronto ad unire in matrimonio Guacolda e il capitano, mentre i due indigeni dichiarano ad alta voce il reciproco amore; di fronte al netto rifiuto del viceré di concedere loro la libertà, Lautaro si strappa dal petto lo stemma spagnolo e scappa, mentre Ayamanque si lascia catturare per coprirne la fuga.

Nel secondo atto, «Il Caudillo», troviamo un altro omaggio dell'operista alle tecniche compositive della musica europea, spesso impiegate anche in ambito teatrale. È il caso della fuga, emblema della perizia contrappuntistica in cui il compositore è messo alla prova nel controllo delle diverse voci. Eleodoro introdusse l'organo – presente, del resto, anche nella scena d'apertura di *Otello* – cui affida anche la risposta del soggetto, presentato insieme ai contrabbassi. La fuga è canonicamente rispettata nelle sue articolazioni: il soggetto, la risposta una quinta sopra, le parti libere e gli stretti finali, coinvolgendo non solo la compagine orchestrale ma anche le voci. La sonorità dell'organo è probabilmente giustificata dalla presenza in scena dei sacerdoti cattolici, che si apprestano a bruciare al rogo gli indigeni eretici. Ma alla fine dell'atto, quando Lautaro e gli altri guerrieri mapuche libereranno Guacolda e tutti i prigionieri, le fiamme delle pire – che erano pronte per il rogo – avvolgono la città di Concepción e il tempio indigeno. I due amanti ritrovati fuggono via insieme, e ammirando la distruzione dell'incendio intonano un acuto all'unisono sulle parole «Viva Patria e amor!». Effettivamente, più che di Boito e Franchetti, Ortiz de Zárate sembra essere un ammiratore della *Battaglia di Legnano* (figure 4 e 5).

La perizia compositiva è evidente in ogni pagina dell'opera, non soltanto nei pochi esempi qui brevemente riportati. Gli interludi orchestrali, come quello che apre il terzo atto – intitolato «L'Eroe» e diviso in due parti, «L'Aurora» e «Il Crepuscolo» – dimostrano una solida conoscenza dell'orchestrazione e una notevole capacità di amalgamare i timbri strumentali al fine di evocare situazioni e snodi drammaturgici che poi si paleseranno in scena (come spesso accade nel melodramma della cosiddetta 'Giovane scuola'). Sempre nel terzo atto, inoltre, sono presenti i Ballabili, come da tradizione consolidata nel panorama tardo ottocentesco: si tratta, in questo caso, di una serie di danze differenti, che hanno lo scopo di restituire il colore indigeno e le atmosfere esotiche della sacra foresta di Arauco, mentre l'assemblea dei *toqui* elegge Lautaro come loro guida per l'assalto finale alle truppe spagnole.

Nella seconda parte dell'atto, Catiray, travestito da indigeno, si infiltra nell'accampamento per vendicarsi di Lautaro: troviamo qui un florilegio di citazioni ed espliciti omaggi alla tradizione dell'opera italiana, elemento che è forse spia non soltanto del complesso di soggezione postcoloniale del compositore metà europeo e metà cileno, ma anche dello scarso vocabolario del traduttore

italiano Fulvio Fulgonio, che probabilmente scelse di citare – quando non direttamente ricopiare – versi impressi nella memoria di ogni melomane.

Nella seconda scena troviamo Lautaro e Guacolda da soli: la donna è tormentata da un terribile presentimento. Lautaro le prende allora la mano ed esclama spaventato: «La tua mano è gelida / e tremi idolo mio» (*Bohème* è di pochi anni prima); Guacolda racconta di un sogno che la tormenta, anche se non ha paura essendo al fianco del suo amato guerriero. Lautaro le ricorda che i sogni sono chimere, ma i due scoprono di aver avuto lo stesso sogno: una creatura mostruosa, travestita da indigeno ma con uniforme spagnola, che trafiggeva con la spada Lautaro, mentre Guacolda provava invano a fargli da scudo.

Nell'ultimo duetto d'amore tra i due mapuche, Lautaro tranquillizza l'amata con questi versi: «Dubita della luna che falcata / vedi solcare in ciel», una ripresa – neanche troppo nascosta – dell'*Amleto* shakespeariano o, nel nostro caso, del dramma lirico di Boito-Faccio.[14] E la rassicurazione si conclude sui versi «Dubita di te stessa, anche di Dio / ma non dubitar dell'amor mio», rubati senza troppi scrupoli al Fontana delle *Villi* pucciniane.[15]

Gli esigui studi scientifici – perlopiù di musicologi cileni – dedicati alla trilogia *La Araucana* hanno posto al centro dell'analisi la rappresentazione musicale e drammatica dell'alterità indigena e dell'identità occidentale dei colonizzatori.[16] Abbiamo visto come la morfologia e la configurazione stilistica del *Lautaro* entrino a pieno titolo nel filone dell'opera italiana tardo ottocentesca, così come l'aveva esperita e conosciuta il compositore nei suoi anni in Europa. L'identità indigena non trova una compiuta rappresentazione, se non in qualche espediente coloristico come i ballabili dell'ultimo atto o la preghiera al Dio Sole dei prigionieri poco prima della messa al rogo. Non credo che questa mancata caratterizzazione si possa spiegare con il fatto che la prima opera della trilogia sia incentrata sulla conquista coloniale, in vista poi di un *climax* emancipatorio culminante nel raggiungimento dell'indipendenza. È piuttosto plausibile, invece, che il compositore cileno – come Lautaro, il suo *alter ego* drammatico – fosse scisso tra due identità contrastanti che innescarono un cortocircuito psichico. Compositore cileno di origine basca, allievo e amico di Ferroni, Catalani, Ghislanzoni, Boito, Canepa e tanti altri, Ortiz de Zárate *è* Lautaro, un'epifania moderna del capo mapuche cresciuto nella casa del viceré spagnolo.

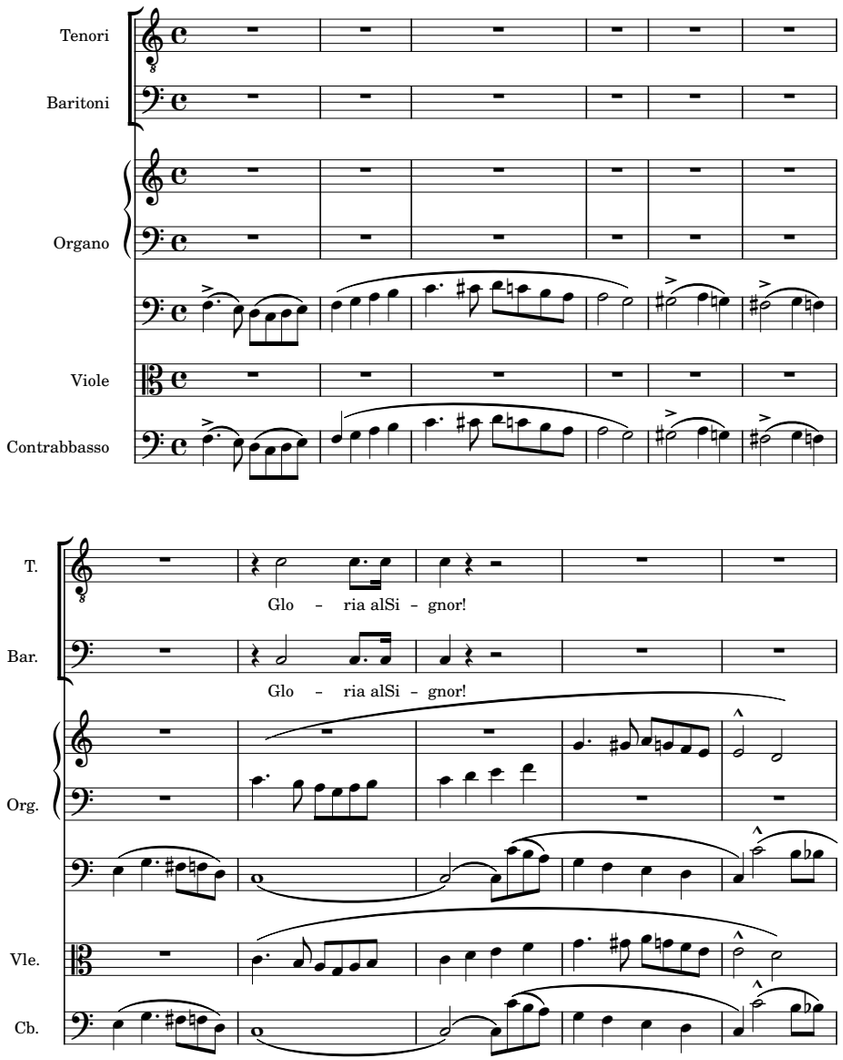
---

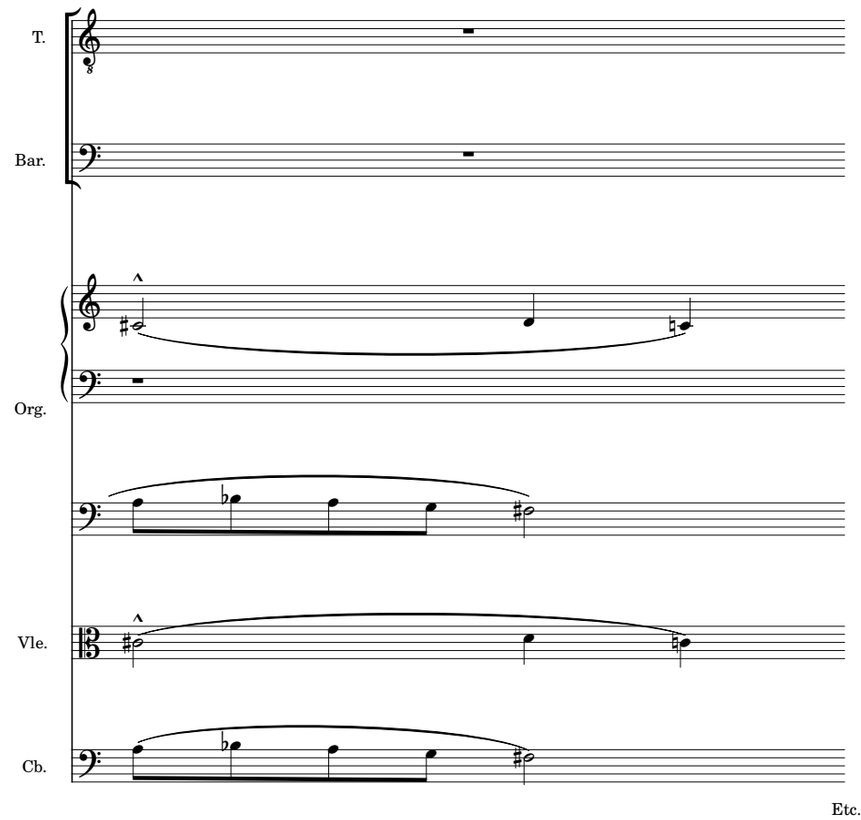
14. L'aria di Ofelia nell'*Amleto* di Boito-Faccio presentato alla Scala nel 1871 («Dubita pur che brillino / degl'astri le carole») rendeva omaggio ad un *topos* della tradizione operistica, la cavatina della prima donna, un brano ben connotato formalmente e dal carattere lirico e sospensivo. Qui Boito, in un prezioso rovesciamento semantico, metteva in bocca ad Ofelia le parole che in Shakespeare sono di Hamlet, anche se non pronunciate direttamente dal principe ma affidate ad una lettera, che il padre della fanciulla, Polonio, legge alla Regina come comprova della pazzia del giovane innamorato, in *Hamlet* II/2.

15. «Ah! Dubita di Dio, / ma no, dell'amor mio non dubitar!» sono i versi del duetto con cui Anna e Roberto si giurano eterna fedeltà in I/3.

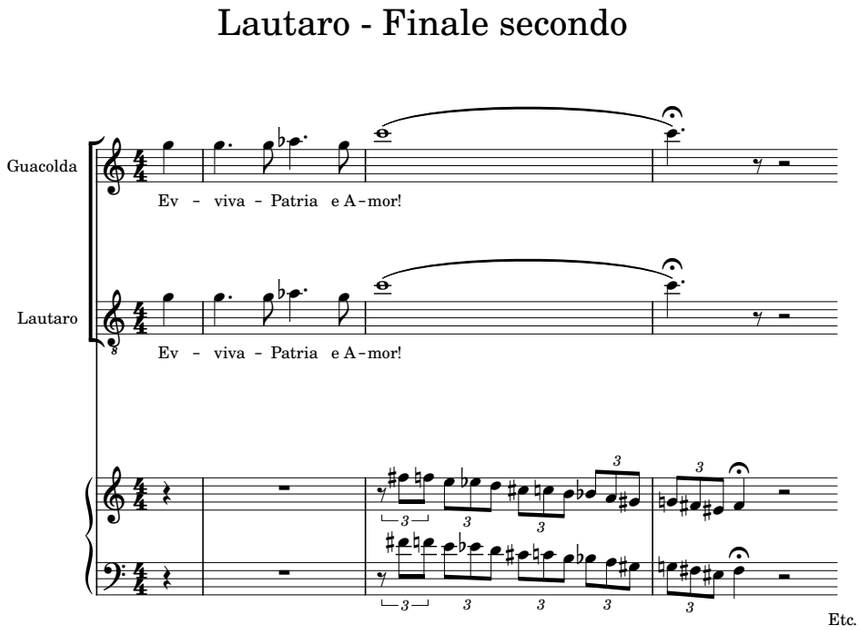
16. Si veda Farías Vásquez 2022.

Lautaro - II/1 Fuga e coro sacerdoti





4.
Lautaro, Fuga e Coro Sacerdoti, II/1, bb. 37-48.



5.
Lautaro, Concertato, Finale Secondo, bb. 412-415.

La percezione di questa identità ibrida deve aver influito sul processo compositivo e sulla creazione di un linguaggio operistico che ambiva ad essere marcatamente differente rispetto alle prassi e alle convenzioni secolari del melodramma italiano: come Lautaro ha appreso i segreti dell'arte militare spagnola crescendo con i loro soldati, anche l'operista cileno, che per la prima volta ha portato questa figura leggendaria sui palcoscenici dei teatri lirici, era cresciuto alla 'scuola' occidentale, perfezionandosi sotto l'egida di un colonialismo culturale.
A proposito della relazione tra oppressori e oppressi e del desiderio del soggetto 'colonizzato' di essere uguale al soggetto 'colonizzante', il filosofo indiano Homi Bhabha si è posto il problema di interrogare l'identità del soggetto stesso, per scoprire come il Sé e l'Altro finiscano per coincidere, trascrivendo l'*alterità* dell'Altro nel perverso palinsesto dell'identità coloniale. In riferimento all'opera dello scrittore e psichiatra antillano Frantz Fanon – uno dei padri del pensiero postcoloniale – Bhabha analizza le tre condizioni che sono alla base di questo desiderio:

> Primo: esistere vuol dire dover instaurare un rapporto con un'alterità, col suo sguardo o col luogo in cui è collocata […]. Si tratta di un processo visibile nello scambio di sguardi fra nativo e colonizzatore che dà forma alla loro relazione psichica come fantasia paranoica di un possesso illimitato, col suo ben noto linguaggio di rovesciamento […]. Il desiderio perciò si sviluppa sempre in relazione al luogo e al ruolo dell'Altro: lo spazio di possesso illusorio che nessun soggetto può occupare da solo o una volta per tutte, e che pertanto ammette il sogno dell'inversione dei ruoli.
> Secondo: il luogo di identificazione, colto nella tensione fra domanda e desiderio, è spazio di scissione. La fantasia del nativo infatti è proprio di occupare il posto del padrone, pur mantenendo il suo ruolo di schiavo pieno di rabbia *che cerca vendetta*.
> E ancora:
> Non si tratta del Sé coloniale o dell'Altro colonizzato, ma dell'inquietante distanza intermedia che costituisce l'immagine dell'alterità coloniale – l'artificialità dell'uomo Bianco inscritta sul corpo del Nero. […] Infine, il problema dell'identificazione non si risolve mai nell'affermazione di un'identità data, non è mai una profezia autorealizzantesi; al contrario si manifesta sempre attraverso la creazione di un'immagine identitaria, che trasforma il soggetto nel momento stesso in cui la fa propria.[17]

L'Altro desidera quindi l'identificazione col Sé: questa assimilazione, come un gioco di specchi, annulla la scissione originaria, producendo il ritorno identico di un'immagine che reca il contrassegno di quella alterità ma che ha ormai posto il Sé (coloniale) al posto dell'Altro (colonizzato). Questa ripetizione del Sé coloniale promuove e diffonde forme, linguaggi, prassi, enunciati e azioni dell'oppressore, rendendo invisibile la cicatrice della violenza coloniale, e sfumando i confini dell'alterità.

17. Bhabha 2001: 66-67.

La forma psichica del potere – per utilizzare un'espressione cara a Judith Butler – o la riproduzione da parte dell'*Alter* dei desideri e dell'identità di *Ego* – per utilizzare una teoria formulata dal filosofo sudcoreano Byung-Chul Han – condizionarono Eleodoro nel suo agire artistico, mentre cercava una possibile declinazione amerinda dell'opera italiana, sulle cui ceneri doveva nascere quella cilena.[18]

Lautaro viene sconfitto – nell'opera come nella realtà storica – ma non per questo la resistenza mapuche viene piegata dall'oppressore spagnolo: la battaglia di Ortiz de Zárate – quando la prima puntata della trilogia debutta nel 1902 a Santiago del Cile – è appena cominciata, e non possiamo sapere quali sorprese avrebbe riservato se l'intero ciclo drammatico fosse andato in scena. Come il cammino per il riscatto sociale e politico del popolo mapuche è stato irto di violenza, sconfitte e sacrifici, anche la liberazione dalla grammatica coloniale del melodramma europeo è un percorso travagliato e irto di pericoli per il giovane compositore. Come fragile e precaria era stata la traiettoria artistica degli amici scapigliati, in cui l'alterità identitaria dell'operista venuto d'oltreoceano si era subito dissolta in una convinta identificazione, senza alcun doloroso scambio di ruoli. La visione di un mondo libero dall'arroganza e la violenza del potere coloniale, del resto, sanciva l'appartenenza alla parte giusta della storia.

18. Si veda Butler 2013; Han 2019.

Riferimenti bibliografici

Bhabha Homi, 2001, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi; edizione originale *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

Boito Arrigo, 1865, *Amleto*, *Tragedia lirica in quattro atti / poesia di / Arrigo Boito / Musica del Maestro / Franco Faccio / da rappresentarsi / al Teatro Carlo Felice in Genova / la Primavera 1865*, Milano-Napoli, Regio Stabilimento Tito di Gio. Ricordi.

Butler Judith, 2013, *La vita psichica del potere. Teorie del soggetto,* a cura di Federico Zappino, Milano, Mimesis; edizione originale *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

Cetrangolo Aníbal Enrique – Paoletti Matteo eds., 2021, *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Rio de La Plata*, Bologna, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, («Arti della performance: orizzonti e culture», 12), https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/6690.

Díaz Ignacio, 2024, *Latin America and the Transports of Opera. Fragments of a Transatlantic Discourse*, Nashville, Vanderbilt University Press («Performing Latin American and Caribbean Identities», 5).

Farías Vásquez Miguel, 2022, *Análisis de 'Lautaro' de Eliodoro Ortiz de Zárate: configuración de identidades en la ópera chilena*, «Revista Musical Chilena», lxxvi, pp. 140-171.

Fontana Ferdinando, 1884, *Le Villi / Leggenda / In un atto in due parti / parole di / Ferdinando Fontana / musica di / Giacomo Puccini*, Milano, Tipi del R. Stabilimento Musicale Ricordi.

Fulgonio Fulvio, 1874, *I Pezzenti / Melodramma in quattro atti / di / Fulvio Fulgonio / musica del maestro / Luigi Canepa / da rappresentarsi / al Teatro alla Scala / Stagione d'autunno 1874.*, Milano, Stabilimento musicale F. Lucca.

Ghislanzoni Antonio, 1875, *Atahualpa / Dramma lirico in quattro atti / di / A. Ghislanzoni / musica / di / Carlo Enrico Pasta / da rappresentarsi / al Teatro Paganini di Genova / l'autunno 1875*, Milano, Tipografia A. Gattinoni.

Han Byung-Chul, 2019, *Che cos'è il potere?*, Milano, Nottetempo; edizione originale *Was ist Macht?*, Ditzingen, Philipp Reclam jun. Verlag GmbH, 2005.

Izquierdo König José Manuel, 2023, *Kickstarting Italian Opera in the Andes: The 1840s and the First Opera Companies*, Cambridge, Cambridge University Press.

— 2023, *Filarmónicos y Patriotas. Compositores latinoamericanos en tiempos de independencias (1800-1850)*, Santiago, Editorial uc.

Körner Axel – Kühl Paulo M. eds., 2022, *Italian Opera in Global and Transnational Perspective. Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.

Salvadori Massimo L., 2018, *Storia d'Italia. Il cammino tormentato di una nazione 1861-2016*, Torino, Einaudi.

Wolkowicz Vera, 2022, *Inca Music Reimagined. Indigenist Discourses in Latin American Art Music, 1910-1930*, Oxford, Oxford University Press.

Andrea Agresti

Processi decisionali, cooperazione e dimensione politica nella prima rappresentazione italiana del *Wozzeck* nel 1942

Oltre l'aneddotica e la politica culturale: un'analisi delle dinamiche relazionali

In un contributo in memoria di Alban Berg (1885-1935) redatto nel 1985, Luigi Rognoni (1913-1986) definì la prima rappresentazione italiana del *Wozzeck* (1922), avvenuta il 3 novembre 1942 al Teatro Reale dell'Opera di Roma, una «folle e insperata "occasione" rivoluzionaria».[1] Partito in treno da Milano, secondo il suo racconto assieme a un nutrito gruppo di antifascisti, Rognoni assistette alla prova generale e alla prima rappresentazione dell'opera.[2] Il marcato carattere antifascista che l'episodio assunse nell'esperienza di Rognoni derivava dalle sue convinzioni politiche, manifestate già a partire dagli anni '30 e '40. Schedato dalla Polizia Politica, fu ripetutamente fermato per indagini, in quanto sospettato di comunismo.[3] Anche nella corrispondenza e nei suoi scritti di quegli anni sono presenti prese di posizione contro il nazionalsocialismo e critiche allo stato fascista.[4] Per questo motivo, Rognoni appartenne effettivamente a una cerchia di intellettuali antifascisti e poté percepire la rappresentazione del *Wozzeck* a Roma nel 1942 come un gesto di protesta politica. Tuttavia, il suo resoconto dell'episodio è solo uno dei racconti – sebbene il più marcatamente politico – di testimoni coevi che, negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale, presentarono l'evento in aperto contrasto con la politica del fascismo. Anche Goffredo Petrassi (1904-2003) ritenne infatti che l'episodio mostrasse uno «spirito di indipendenza e resistenza culturale dai fascisti e dai tedeschi».[5] Negli aneddoti raccontati da Roman Vlad (1919-2013), invece, emerge che la rappresentazione fu in aperto contrasto con la politica del nazionalsocialismo e fu allo stesso tempo supportata dal regime italiano. Vlad ha ricordato più volte una presunta telefonata in cui Hitler avrebbe tentato di convincere Mussolini a proibire la rappresentazione.[6] Nonostante i punti di vista divergenti, tutti questi racconti

1. Rognoni 1985: 10.
2. *Ibidem*. La rappresentazione fu replicata il 7 e l'11 novembre.
3. Nicolodi 1984: 303; Borio 1994: 237-240.
4. Misuraca 2010: 23-46.
5. Sachs 1995: 190.
6. Vlad 2003: 119; Cappelli 2003: 54.

contribuirono, come ha sottolineato il musicologo Tobias Reichard, ad attribuire all'episodio un carattere «a tratti leggendario».[7]
D'altro canto, la storiografia ha decostruito questa immagine radicata nella memoria collettiva, che nella maggior parte dei casi risulta in contrasto con le fonti storiche, giungendo tuttavia a conclusioni divergenti. Già Fedele D'Amico (1912-1990) aveva evidenziato come la prima italiana del *Wozzeck* non fosse in contrasto con l'atteggiamento del regime, il quale non attuò una vera e propria censura nei confronti della musica della Seconda Scuola di Vienna, ritenendola priva di una reale minaccia politica.[8] Inoltre, mentre dai racconti di Rognoni, Vlad e Petrassi emerge che l'iniziativa di mettere in scena l'opera fu presa dai musicisti e dagli artisti coinvolti, ma non dai vertici del governo fascista, studi successivi hanno individuato le motivazioni della rappresentazione «in alto loco»,[9] ovvero nella politica culturale del regime. La musicologa Sigrid Wiesmann ha interpretato l'evento come una diretta conseguenza della predisposizione favorevole di Mussolini nei confronti del modernismo musicale.[10] Similmente, Fiamma Nicolodi ritiene che la decisione di rappresentare l'opera sia stata presa dai vertici del regime fascista per rivendicare un'autonomia culturale nei confronti della Germania, all'epoca politicamente e militarmente dominante in Europa.[11] Infine, Reichard, che ad oggi ha condotto lo studio più approfondito sulla rappresentazione, ha evidenziato come gli esponenti del regime più inclini al modernismo, tra cui Giuseppe Bottai (1895-1959) e Nicola De Pirro (1898-1979), avrebbero potuto scegliere di mettere in scena l'opera per affermare un «primato spirituale» italiano nei confronti della repressiva politica culturale nazionalsocialista.[12] Secondo la sua analisi, attraverso il sostegno a opere come *Wozzeck*, il fascismo intendeva presentarsi come una società moderna, capace di guidare culturalmente l'Europa nel dopoguerra sotto l'autorità politica della Germania. Sebbene Reichard illustri chiaramente come tale atteggiamento del regime potrebbe essere stato alla base della decisione di organizzare nel 1942 una Stagione di Opere Contemporanee al Teatro Reale dell'Opera, che comprendeva anche il *Wozzeck*, egli analizza la dimensione politica della rappresentazione anzitutto sulla base di questo programma, relegando in secondo piano gli aspetti legati alla sua organizzazione e realizzazione.
A differenza degli studi condotti finora, il presente contributo parte dalla premessa che la funzione politica della prima italiana del *Wozzeck* debba

7. «Eine Opernaufführung [...], die in der Literatur mittlerweile beinahe legendären Status erlangt hat» (Reichard 2020: 398).

8. D'Amico 1991: 226-233.

9. Nicolodi 2013: 241.

10. Wiesmann 1999: 348-349.

11. Nicolodi 2013: 240-241.

12. «Geistiges Primat» (Reichard 2020: 393-411).

essere indagata non solo attraverso i documenti dei politici che ne patrocinarono o osteggiarono la realizzazione, ma anche mediante l'analisi dei contributi dei musicisti, artisti e editori direttamente coinvolti nella produzione e messa in scena dell'evento. Tra questi figurano Petrassi, il direttore d'orchestra Tullio Serafin (1878-1968), il direttore editoriale della sede viennese della Universal-Edition Alfred Schlee (1901-1999),[13] il coreografo Aurel Milloss (1906-1988) e lo scenografo István Pekáry (1905-1981). L'analisi delle dinamiche relazionali tra i protagonisti della rappresentazione, ciascuno portatore di specifiche competenze e di differenti retroterra culturali, consente infatti di far emergere i processi decisionali, le motivazioni alla base delle scelte artistiche e le loro conseguenze. Tale analisi permette di osservare in modo complessivo gli orizzonti di significato dell'evento e di comprendere il loro rapporto con la dimensione politica.
La prima italiana del *Wozzeck* si configura come un terreno privilegiato per lo studio delle dinamiche di relazione che sottendono la produzione di un evento musicale. In termini generali, infatti, un evento operistico si configura come uno spazio definito dal costante confronto tra attori sociali che ricoprono ruoli differenti. L'articolazione di tali dinamiche risulta, poi, ancor più complessa nel caso di opere coinvolte in processi di scambio e trasferimento culturale. In questo contesto, infatti, gli attori sociali che fungono da tramite tra ambienti culturali e geografici differenti svolgono un ruolo fondamentale nella produzione dell'evento. Particolarmente eloquenti, nel caso della prima italiana del *Wozzeck*, sono gli esempi di Milloss e Schlee. Milloss, formatosi a Berlino presso la scuola di Rudolf von Laban (1879-1958) e protagonista di una brillante carriera come ballerino in Ungheria e Germania, possedeva anche una formazione musicale, avendo studiato «violino, pianoforte e più tardi, altri strumenti».[14] Inoltre, grazie alla sua attività di ballerino e coreografo, Milloss entrò in contatto con il repertorio musicale contemporaneo, lavorando a balletti su musiche di Bartók (1881-1945), Kodály (1882-1967) e Stravinskij (1882-1971).[15] A partire dal 1938, grazie al suo incarico stabile presso il Teatro Reale dell'Opera di Roma, egli divenne un punto di contatto tra il modernismo mitteleuropeo e la scena musicale italiana.[16] In occasione della prima del *Wozzeck*, curò la regia e coreografia dell'opera. Schlee, attraverso la sua attività presso la Universal-Edition, mantenne costanti rapporti con musicisti e teatri italiani, fungendo da tramite per la diffusione in Italia delle partiture di compositori come Berg e Bartók, anche dopo l'annessione dell'Austria alla

13. Bungardt 2020: 47. Nel 1941, la Universal-Edition fu acquistata dalla casa editrice C. F. Peters e Schlee ricoprì fino al 1945 il ruolo di delegato a Vienna del direttore Johannes Petschull, residente a Lipsia.

14. Veroli 1990: 3.

15. Ivi: 9-11, 17-18; 1991: 50, 51, 54, 58.

16. Veroli 1996: 178.

Germania nazionalsocialista nel 1938.[17] La prima italiana del *Wozzeck* si presta come esempio ideale per l'analisi delle dinamiche relazionali in virtù della possibilità di ricostruire le attività degli intermediatori culturali e degli altri protagonisti coinvolti, attraverso un ampio corpus di fonti che documentano l'evento.
Con l'obiettivo di comprendere se e in che modo la dimensione politica abbia influenzato le dinamiche relazionali e i processi decisionali, il presente studio prende in esame tre aspetti della rappresentazione: la scelta di inserire l'opera nella Stagione di Opere Contemporanee nel 1942, la circolazione di testi musicali necessari alla rappresentazione dell'opera e la scenografia.

«Un'opera la cui importanza non è neanche da discutere»:[18] le ragioni musicali alla base della scelta del *Wozzeck*

La letteratura musicologica offre risposte diverse alla domanda su chi abbia proposto la rappresentazione del *Wozzeck* a Roma nel 1942 e per quali motivi. Sia Reichard[19] che Nicolodi[20] hanno accertato che l'iniziativa di organizzare una Stagione di Opere Contemporanee fu promossa e sostenuta da De Pirro, allora a capo della Direzione Generale per il Teatro e per la Musica.[21] Tuttavia, nelle fonti da loro citate, De Pirro viene indicato come promotore dell'intera stagione, ma non come ideatore specificatamente della rappresentazione del *Wozzeck*. A questo proposito, la storica della danza Patrizia Veroli sostiene che fu Petrassi il primo a proporre l'idea di mettere in scena l'opera.[22] Poco verosimile e non supportata dalle fonti è invece l'interpretazione di Wiesmann, secondo cui Petrassi avrebbe suggerito l'opera direttamente a Mussolini, il quale ne avrebbe voluto espressamente la rappresentazione.[23] In realtà, in almeno due interviste, Petrassi ha raccontato come l'opera venne selezionata, e il suo resoconto non presenta elementi storicamente inverosimili:[24] Serafin, direttore artistico della Stagione di Opere Contemporanee e del Teatro Reale dell'Opera, si sarebbe rivolto a lui in cerca di suggerimenti per la programmazione della stagione; Petrassi, in risposta, avrebbe proposto il *Wozzeck*. Inoltre, in entrambe le interviste Petrassi fornisce anche le motivazioni alla base della sua scelta. Dopo essere rimasto profondamente impressionato dall'esecuzione dei *Drei Bruchstücke aus der Oper "Wozzeck"*

17. Un resoconto delle attività di Schlee durante il nazionalsocialismo è reperibile in Fetthauer 2004: 243-271. Per le attività di Schlee legate alla persona e alla musica di Webern in quegli anni si rimanda a Bungardt 2020: 46-64.

18. Petrassi 2008: 139.

19. Reichard 2020: 401.

20. Nicolodi 2013: 241.

21. Per uno studio dei ruoli e dell'attività di De Pirro durante il fascismo si rimanda ad Amato 2024: 29-94.

22. Veroli 1996: 251-252.

23. Wiesmann 1999: 348-349.

24. Modugno 1984: 19; Petrassi 2008: 139.

a Roma nel 1934,[25] e aver acquistato una riduzione per canto e pianoforte dell'opera a Budapest nel 1936, avrebbe sviluppato una forte ammirazione per il *Wozzeck*. Particolarmente eloquenti, poi, sono i termini con cui egli descrisse le impressioni suscitate dall'esecuzione dei *Drei Bruchstücke* nel 1934. Ripercorrendo il proprio sviluppo compositivo, Petrassi ammise che prima di quell'anno la sua produzione era profondamente influenzata dal neoclassicismo, in particolare dalle opere di Hindemith (1895-1963) e di Stravinskij.[26] L'ascolto dei *Drei Bruchstücke* avrebbe rappresentato un punto di svolta nel suo orientamento estetico e stilistico, avvicinandolo alla Seconda Scuola di Vienna:

> Il trauma del precedente *Pierrot lunaire* ancora non agiva; ma questo *Wozzeck* mi fece capire che ero privo dei primi elementi per poter esaminare questa musica, e – a livello d'impressione, di sentimento irrazionale – dischiuse ai miei occhi qualcosa di molto ambiguo, di molto problematico che ancora non sapevo esprimere e coordinare.[27]

Pertanto, sebbene Petrassi in altre occasioni abbia descritto la prima romana del *Wozzeck* come un evento in contrasto con il regime fascista,[28] egli indicò chiaramente che la sua scelta fu motivata non da un preciso piano politico, ma da una profonda ammirazione per gli aspetti drammaturgici e musicali dell'opera. Alla base della decisione di rappresentare il *Wozzeck* vi è dunque la convinzione che si trattasse di un lavoro «la cui importanza non è neanche da discutere», come affermò lo stesso Petrassi nel presentare l'opera a Serafin.[29] Dopo aver letto la riduzione per pianoforte prestatagli da Petrassi, Serafin decise di inserire l'opera nel programma.[30] Questo atteggiamento può apparire inizialmente contraddittorio, considerando che, secondo le ricerche attuali, egli non diresse alcuna altra composizione della Seconda Scuola di Vienna e che, nel corso della sua carriera, riservò uno spazio marginale al repertorio più modernista del Novecento. In una recensione pubblicata in occasione della prima italiana dell'opera nel 1942, Franco Abbiati (1898-1981) lo definì addirittura «l'antitesi personificata di Alban Berg», suggerendo che fino a quel momento la sua attività fosse stata dedicata prevalentemente al repertorio ottocentesco, in particolare al melodramma.[31] Tuttavia, a uno

25. Mentre Petrassi dichiara di aver ascoltato i *Drei Bruchstücke aus Wozzeck* nel 1933 (ivi: 132), il database a cura dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia riporta che il concerto si svolse il 28 gennaio 1934 al Teatro Augusteo nell'ambito della Stagione Sinfonica dell'Accademia e che fu diretto da Ernest Ansermet. Si veda: https://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/ (consultato il 6 novembre 2025).

26. Petrassi 2008: 131-132.

27. Ivi: 132.

28. Sachs 1995: 190.

29. Petrassi 2008: 139.

30. Modugno 1984: 19; Petrassi 2008: 139.

31. Abbiati 1942: 2.

sguardo più attento, il repertorio diretto da Serafin fino al 1942 mostra alcuni punti di contatto con gli orizzonti compositivi del *Wozzeck*. Il primo collegamento è rappresentato dalla tradizione operistica tedesca tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima del Novecento. Sintomatiche sono le esecuzioni, negli anni '30 e '40 al Teatro Reale dell'Opera, non solo della maggior parte delle opere di Wagner, ma anche di *Salome* e del *Rosenkavalier* di Strauss.[32] Il secondo punto di contatto consiste nella direzione di alcune delle composizioni più 'moderniste' di Stravinskij, come *Petruška* e, soprattutto, *Le Sacre du printemps*. Considerando l'esperienza con la tradizione operistica tedesca e la disponibilità a dirigere opere delle avanguardie del primo Novecento, la decisione di Serafin di accettare la proposta del *Wozzeck* appare in linea con le sue precedenti attività e con il suo repertorio. Non è un caso che, nei racconti di Petrassi, Serafin decise di dirigere l'opera dopo averne letto lo spartito ed esserne rimasto entusiasta.[33] Sembra quindi che Serafin, come Petrassi, prese la sua decisione in quanto affascinato dall'opera, e non per motivazioni politiche.

Nel processo che portò all'inclusione del *Wozzeck* nel programma della Stagione di Opere Contemporanee, dovettero essere coinvolti anche Leopoldo Zurlo (1875-1959), in quanto responsabile dell'Ufficio censura teatrale presso la Direzione Generale per il Teatro e per la Musica, e De Pirro. Proprio perché De Pirro, in qualità di Direttore Generale, aveva concepito la stagione con un orientamento stilistico rivolto a musica più modernista e di fatto non più eseguibile in Germania,[34] Zurlo dovette approvare la rappresentazione dell'opera, sorvolando su aspetti che normalmente avrebbero costituito motivo di censura: la rappresentazione della disuguaglianza sociale, l'antimilitarismo, il femminicidio in scena, il suicidio e il linguaggio diretto, talvolta triviale.[35] Infine, De Pirro, in quanto organizzatore dell'intera stagione, dovette prendere la decisione definitiva di approvare la rappresentazione dell'opera, come sostenuto da Reichard.[36] Le ragioni politiche – ovvero l'intento di mostrare, attraverso la rappresentazione del *Wozzeck*, un «primato spirituale»[37] italiano nei confronti della Germania nazionalista – potrebbero dunque essere state alla base della scelta da parte di De Pirro e, di conseguenza, di Zurlo, di approvare la rappresentazione dell'opera.

32. Un elenco delle opere dirette da Serafin al Teatro Reale dell'Opera di Roma è reperibile sul sito web a cura dal Teatro. Si veda: https://archiviostorico.operaroma.it (consultato il 6 novembre 2025).

33. Modugno 1984: 19; Petrassi 2008: 139.

34. Nicolodi 2013: 241; Reichard 2020: 401. La Stagione di Opere Contemporanee includeva anche *Volo di Notte* di Dallapiccola, *Coro di morti* di Petrassi e *Arlecchino* di Busoni.

35. Per una panoramica sulla censura teatrale durante il fascismo e sull'attività di Zurlo si rimanda a Ferrara 2004: 3-90.

36. Reichard 2020: 401.

37. Ivi: 393-411.

Alfred Schlee e la circolazione dei testi musicali

Le modalità con cui Serafin e l'orchestra del Teatro Reale dell'Opera entrarono in possesso dei testi musicali del *Wozzeck* assumono, in un aneddoto riportato da Rognoni, toni da romanzo di spionaggio. Secondo quanto riferito da Milloss a Rognoni, sarebbe stato lui stesso a portare la partitura a Roma. Di ritorno da un viaggio a Budapest, Milloss avrebbe incontrato Schlee a Vienna, il quale, temendo ritorsioni da parte della censura nazionalsocialista, gli avrebbe affidato «con molta titubanza» la partitura, ma non le parti orchestrali: queste sarebbero state copiate a mano a Roma poco prima della rappresentazione.[38] Tuttavia, tale versione non trova riscontro nell'epistolario relativo all'organizzazione dell'evento. Al contrario, dalle lettere tra Schlee, Serafin e Milloss, emerge chiaramente che la Universal-Edition spedì il materiale in Italia senza incorrere in rischi di censura. Schlee inviò, quindi, la partitura a Petrassi, che successivamente la consegnò a Serafin,[39] e fece recapitare a Milloss sia una riduzione per canto e pianoforte che il libretto.[40] Nelle lettere, che spesso rischiavano di essere aperte per controllarne il contenuto, non si fa mistero né della richiesta né della spedizione dei materiali. Inoltre, la censura nazionalsocialista non aveva proibito alla Universal-Edition di conservare o divulgare materiali relativi alla musica di Berg, come invece accadde per le opere di compositori ebrei e, durante la Seconda Guerra Mondiale, per quelle di autori provenienti dai paesi degli Alleati.[41] Neanche la rappresentazione dell'opera era teoricamente proibita, ma di fatto resa improbabile dalle scarse speranze che editori e direttori artistici nutrivano circa la sua realizzazione. A dimostrazione del fatto che l'attività di Schlee legata alla rappresentazione romana del *Wozzeck* non violasse le leggi di censura nazionalsocialiste, vi è il dettagliato resoconto che egli fornì a Johannes Petschull (1901-2001), il quale, nel 1941, aveva acquistato la Universal-Edition e ne supervisionava costantemente le attività,[42] sul suo viaggio in Italia e, in particolare, sulla rappresentazione romana dell'opera.[43]

Nonostante la legalità dell'operato di Schlee nell'ambito della produzione dell'opera, il suo impegno internazionale come mediatore nella diffusione della musica della Scuola di Vienna nella sua materialità – ovvero tramite i testi musicali – non era affatto scontato per l'epoca. Dopo l'ascesa al potere

38. Rognoni 1985: 9.

39. Schlee, 16 aprile 1942, lettera a Tullio Serafin, Archivio della Universal-Edition, Deposito Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg und die Wiener Schule an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Faldone 293.

40. Wiesmann 1999: 349.

41. Fetthauer 2004: 215-235.

42. Bungardt 2020: 47.

43. Fetthauer 2004: 269.

del nazionalsocialismo e soprattutto dopo l'*Anschluss*, l'accesso alle edizioni della Universal-Edition in Italia divenne problematico, come ricorda Luigi Dallapiccola: «con l'Austria invasa dalle truppe di Hitler diveniva sempre più difficile procurarsi le partiture dei Maestri della scuola di Vienna».[44] Nel 1942, pochi dovevano possedere una partitura o una riduzione per canto e pianoforte del *Wozzeck*. Oltre a Petrassi, anche Rognoni racconta di essere riuscito a ottenere una riduzione per pianoforte tra il 1939 e il 1940, con un colpo di fortuna presso un antiquario milanese.[45] È documentata inoltre la presenza di almeno una riduzione per pianoforte in possesso di Dallapiccola datata al dicembre 1941.[46] Si deve dunque alla costante attività di Schlee come difensore – nella legalità o, in alcuni casi, nell'illegalità[47] – della musica della Seconda Scuola di Vienna sotto il nazionalsocialismo, e grazie ai suoi stretti contatti con musicisti e istituzioni italiane, che il Teatro Reale dell'Opera poté realizzare l'idea di una rappresentazione del *Wozzeck*.

Rappresentare in scena la libertà: Milloss, Pekáry e la bandiera della Repubblica Austriaca

Tra i criteri fondamentali applicati da Zurlo nella censura teatrale e operistica figurava il principio secondo cui l'ambientazione delle opere non dovesse svolgersi in una «realtà storico-politica e geografica ben definita» del passato e, soprattutto, del presente.[48] A tal proposito, gli studi condotti dalla storica Patrizia Ferrara hanno messo in luce gli interventi di Zurlo volti a cancellare dai testi ogni riferimento specifico a personaggi ed entità politiche della storia contemporanea.[49] Tra i motivi per cui Zurlo decise di approvare il *Wozzeck* vi era anche il fatto che il libretto si svolge in uno spazio geograficamente e cronologicamente indeterminato, privo di rimandi alla situazione politica della prima metà del Novecento. Sebbene il dramma di Büchner fosse ispirato a un fatto di cronaca reale – l'uccisione da parte di Johann Christian Woyzeck della moglie il 2 giugno 1821 a Lipsia[50] – tale ambientazione storica sbiadisce nel testo teatrale fino a perdere ogni significato nell'opera di Berg. Come unico segno di demarcazione geografica rimane l'impiego della lingua tedesca e di un livello linguistico affine al parlato coevo, che suggerisce un'ambientazione in un tempo recente. Da questa prospettiva, l'opera di Berg non presentava motivi di censura.

44. Dallapiccola 1980: 452.

45. Rognoni 2010: 9.

46. Nicolodi 1990: 257; Earle 2013: 135-136.

47. Per le attività di Schlee svolte nell'illegalità rispetto alla censura nazionalsocialista si veda Fetthauer 2004: 243.

48. Ferrara 2004: 72-75.

49. *Ibidem*.

50. Schössler 2011: 104-105.

Proprio perché il *Wozzeck* è ambientato in un contesto storico non definito e i riferimenti a specifiche realtà storiche rischiavano la censura, la bandiera rosso-bianco-rossa posizionata sul palco nella scena IV del secondo atto, il 3 novembre 1942 al Teatro Reale dell'Opera di Roma, risalta in modo particolarmente evidente.[51] I colori furono introdotti dai Babenberg, famiglia governante l'Austria dal 976 al 1246, e divennero parte della bandiera simbolo dei possedimenti asburgici in Austria, sebbene spesso in secondo piano rispetto ai colori imperiali giallo e nero.[52] Solo a partire dal 1918, la bandiera rappresentò ufficialmente la Repubblica Austriaca,[53] motivo per cui i colori rosso-bianco-rosso sulla scena del *Wozzeck* potevano rimandare a una concreta realtà politica e geografica della storia coeva.

Il pittore István Pekáry disegnò i bozzetti per le scene in occasione della prima italiana dell'opera. Tuttavia, il suo operato in Italia, e in particolare per la rappresentazione romana del *Wozzeck*, era strettamente legato a Milloss. Già durante il suo periodo di attività a Budapest, Milloss aveva conosciuto Pekáry, con cui collaborò in diverse produzioni sia in Ungheria che a Roma.[54] Proprio Milloss decise con ogni probabilità di ingaggiare Pekáry come scenografo per la prima italiana del *Wozzeck*.[55] Oltre alle loro strette collaborazioni, ulteriori aspetti della scenografia per la rappresentazione romana suggeriscono che Milloss ebbe un ruolo fondamentale nell'ideazione dei bozzetti. Vlad racconta che Milloss possedeva il volume curato da Willi Reich (1898-1980) su Berg del 1937,[56] che includeva anche il saggio di Berg con le indicazioni per la realizzazione musicale e teatrale dell'opera intitolato *Praktische Anweisungen zur Einstudierung des "Wozzeck"*.[57] Il naturalismo delle scene realizzate a Roma nel 1942 indica che Milloss e Pekáry si basarono sulle indicazioni di Berg, il quale auspicava un realismo scenografico, in cui gli elementi naturali e le ore del giorno fossero riconoscibili.[58] Considerata la formazione musicale di Milloss, anche la raffigurazione della città nella scena II del secondo atto suggerisce un suo contributo decisivo alla scenografia. Qui, infatti, le abitazioni sono rappresentate da diverse angolature – dritte, capovolte e ruotate di 90 gradi rispetto alla strada – suggerendo l'idea di uno stesso oggetto raffigurato da prospettive differenti, come il soggetto nella

51. Riproduzioni di bozzetti di scena e fotografie della rappresentazione sono reperibili nella scheda dell'evento sul sito web del Teatro dell'Opera di Roma. Si veda: https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_opera/wozzeck-1942-stagione-di-opere-contemporanee/ (consultato il 15 maggio 2026).

52. Diem 1995: 85-94.

53. Ivi: 94-98.

54. Veroli 1996: 176, 178, 227.

55. Ivi: 252.

56. Vlad 2003: 117; Vlad 2006: 235; Vlad 2011: 137.

57. Berg 1937: 166-172.

58. Si veda: https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_opera/wozzeck-1942-stagione-di-opere-contemporanee/ (consultato il 15 maggio 2026).

fuga su cui è costruita la scena.[59] Poiché questi aspetti indicano che molte scelte scenografiche furono prese congiuntamente da Milloss e Pekáry, anche il gesto di portare la bandiera austriaca sul palco dovette essere il risultato di tale collaborazione.

La scelta non scaturì dalla volontà di conferire una *couleur locale* all'opera. In primo luogo, Milloss e Pekáry basarono le loro decisioni scenografiche sul libretto e sulle indicazioni di Berg, che non menziona l'ambientazione del dramma in Austria. Piuttosto, il significato del gesto va ricercato nella situazione politica dell'epoca. A seguito dell'*Anschluss*, infatti, il regime nazionalsocialista proibì la bandiera austriaca – che sotto l'austrofascismo dal 1934 al 1938 conteneva anche una croce[60] – e impose la svastica.[61] Di ciò Milloss e Pekáry erano perfettamente consapevoli. Entrambi nati sotto l'Impero Austro-Ungarico, erano cresciuti sotto quel simbolo. Inoltre, Milloss nel 1941 si era esibito a Vienna con la compagnia di ballo del Teatro Reale dell'Opera di Roma e aveva fatto esperienza diretta della situazione politica austriaca.[62] Di conseguenza, il gesto di rappresentare la bandiera nella prima italiana del *Wozzeck* è interpretabile come critica alla repressione politica e culturale esercitata dal nazionalsocialismo sull'Austria e come rivendicazione della sua indipendenza. Per di più, la scelta di reclamare l'indipendenza austriaca può essere estesa a tutti i paesi europei allora sotto il controllo diretto o indiretto della Germania, tra cui l'Italia. Già Reichard ha evidenziato che la rappresentazione del *Wozzeck* potrebbe essere stata una conseguenza della politica culturale dell'ala più progressista del fascismo, volta a ribadire un primato culturale dell'Italia nei confronti della repressiva politica culturale nazionalsocialista.[63] La bandiera austriaca mostra che questa linea fu seguita anche dagli artisti coinvolti, che tradussero visivamente tale esigenza sulla scena. Inoltre, il simbolo non fu dipinto sullo sfondo, ma collocato fisicamente in scena, in alto su un gazebo, conferendo così ancor maggiore risalto al gesto.[64] Rilevante è anche il fatto che non furono musicisti o artisti italiani, ma ungheresi a mettere in scena nella rappresentazione del *Wozzeck* tale critica alla supremazia politica e culturale della Germania nazionalsocialista. In questo evento, il contributo di artisti ungheresi in un teatro italiano potrebbe aver permesso di identificare la bandiera austriaca come *medium* per esprimere la rivendicazione di indipendenza culturale nei confronti della Germania, conferendo all'evento una precisa identità politica.

59. *Ibidem*.

60. Diem 1995: 98-100.

61. Ivi: 100-101.

62. Veroli 1996: 224-226.

63. Reichard 2020: 393-411.

64. Si veda: https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_opera/wozzeck-1942-stagione-di-opere-contemporanee/ (consultato il 15 maggio 2026).

Conclusioni

L'analisi della collaborazione tra le diverse persone coinvolte nella prima italiana del *Wozzeck* e del loro contributo alla definizione della funzione politica dell'evento ha mostrato che questo non fu, come sostenuto da Rognoni, una «folle e insperata "occasione" rivoluzionaria».[65] Al di fuori dell'esperienza personale di Rognoni, la funzione politica della rappresentazione appare più sfaccettata. L'idea di organizzare una Stagione di Opere Contemporanee al Teatro Reale dell'Opera di Roma fu conseguenza della propensione dei vertici politici (Bottai e De Pirro) per il modernismo, tramite cui avrebbero potuto aspirare a mostrare un primato intellettuale italiano nei confronti della Germania nazionalsocialista. La scelta di Petrassi e Serafin di rappresentare il *Wozzeck*, invece, dipese da ragioni più prettamente musicali, ovvero dal loro entusiasmo per l'opera. La circolazione di testi musicali non fu soggetta a censura né in Italia né in Germania, ma fu possibile solo grazie all'attività di Schlee nella diffusione della musica dei compositori editi dalla Universal-Edition, anche sotto il nazionalsocialismo ostile a tale repertorio. Infine, Milloss e Pekáry, portando in scena la bandiera della Repubblica Austriaca, potrebbero aver rappresentato visivamente la rivendicazione di indipendenza culturale dalla repressione tedesca, che interessava non solo l'Austria ma anche l'Italia. L'analisi dei processi decisionali mostra che la comprensione della dimensione politica dell'evento non può essere limitata alla descrizione del ruolo dei vertici governativi, ma scaturisce dall'osservazione dell'operato degli attori sociali coinvolti e delle loro collaborazioni. Proprio il caso del *Wozzeck* suggerisce come il significato storico di una rappresentazione operistica emerga dall'interazione tra soggetti portatori di interessi, obiettivi e appartenenze differenti, piuttosto che da un unico progetto politico o culturale. In questa prospettiva, la ricostruzione delle relazioni di alterità e delle dinamiche di cooperazione si rivela uno strumento utile non solo per comprendere la dimensione politica degli eventi musicali, ma più in generale per cogliere la complessità dei processi storici. Per la storiografia musicale risulta quindi particolarmente fecondo interpretare eventi e processi come spazi di negoziazione, nei quali si intrecciano molteplici identità e orizzonti di significato, evitando letture riduzionistiche o univoche.

65. Rognoni 1985: 10.

Elenco delle fonti citate

Modugno Maurizio, *Ancora musica con Goffredo Petrassi*, 17 maggio 1984, programma di sala, Roma, Teatro dell'Opera, Archivio storico ed audiovisuale, pp. 12-21.

Schlee Alfred, 16 aprile 1942, lettera a Tullio Serafin, Archivio della Universal-Edition, Deposito Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg und die Wiener Schule an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Faldone 293.

Riferimenti bibliografici

Abbiati Franco, 1942, *"Wozzeck" di A. Berg al Reale dell'Opera*, «Corriere della Sera», lxvii/263, 4 novembre, p. 2.

Amato Giuseppe, 2024, *Nicola De Pirro e l'istituzionalizzazione del teatro (1935-1963)*, Tesi di dottorato, Roma, Università Sapienza.

Berg Alban, 1937, *Praktische Anweisungen zur Einstudierung des "Wozzeck"*, in Reich Willi ed., *Alban Berg: Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund Adorno und Ernst Křenek*, Vienna – Lipsia – Zurigo, Herbert Reichner, pp. 166-172.

Borio, Gianmario, 1994, *Der lautlose Dissens der Musik im faschistischen Italien*, in Weber Horst ed., *Musik in der Emigration 1933-1945: Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung. Symposium Essen, 10. Bis 13. Juni 1992,* Stoccarda – Weimar, Metzler, pp. 228-240.

Bungardt Julia, 2020, *Einleitung*, in Bungardt Julia ed., *Anton Webern: Briefwechsel mit der Universal-Edition*, Wien, Lafite, pp. 11-67 («Webern-Studien», 5).

Cappelli Valerio, 2003, *E Hitler chiamò Mussolini: cancella il "Wozzeck"*, «Corriere della Sera», 30 settembre, p. 54.

Dallapiccola Luigi, 1980, *Sulla strada della dodecafonia*, in Dallapiccola Luigi (Nicolodi Fiamma ed.), *Parole e musica*, Milano, il Saggiatore, pp. 448-463.

D'Amico Fedele, 1991, *La musica sotto il fascismo*, in D'Amico Fedele (Serpa Franco ed.), *Un ragazzino all'Augusteo: Scritti musicali*, Torino, Einaudi, pp. 233-266.

Diem Peter, 1995, *Die Symbole Österreichs: Zeit und Geschichte in Zeichen*, Wien, Kremayr & Scheriau.

Earle Ben, 2013, *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy*, Cambridge, Cambridge University Press.

Ferrara Patrizia, 2004, *Introduzione*, in Ferrara Patrizia ed., *Censura teatrale e fascismo (1931-1944): la storia, l'archivio, l'inventario*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali Direzione generale per gli archivi, pp. 3-108.

Fetthauer Sophie, 2004, *Musikverlage im "Dritten Reich" und im Exil*, Amburgo, von Bockel («Musik im "Dritten Reich" und im Exil», 10).

Misuraca Pietro, 2010, *Frammenti di memoria: Lettere, scritti, immagini dall'archivio di Luigi Rognoni*, in Misuraca Pietro ed., *Luigi Rognoni Intellettuale Europeo*, vol. i (*Testimonianze*), Palermo, cricd, pp. 15-130.

Nicolodi Fiamma, 1984, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto.

— 1990, *Orizzonti musicali italo-europei: 1860-1980*, Roma, Bulzoni.

— 2013, *Gli esordi della Scuola di Vienna in Italia fino alla seconda guerra mondiale*, «Rivista Italiana di Musicologia», xlviii, pp. 211-242.

Petrassi Goffredo, 2008, *Seminario di composizione*, in Petrassi Goffredo (Pozzi Raffaele ed.), *Scritti e interviste*, Milano, Suvini Zerboni, pp. 130-172.

Reichard Tobias, 2020, *Musik für die "Achse": deutsch-italienische Musikbeziehungen unter Hitler und Mussolini bis 1943*, Münster – New York, Waxmann («Musik und Diktatur», 3).

Rognoni Luigi, 1985, *Memoria di Alban Berg*, «Cronache», iii/19, pp. 9-10.

Sachs Harvey, 1995, *Musica e regime*, Milano, Il saggiatore; edizione originale *Music in Fascist Italy*, New York, Norton, 1987.

Schössler Franziska, 2011, *"Woyzeck"*, in Borgards Roland – Neumeyer Harald eds., *Büchner-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stoccarda, Metzler'sche Verlagsbuchhandlung – Carl Ernst Poeschel, pp. 98-118.

Veroli Patrizia, 1990, *The Choreography of Aurel Milloss. Part One: 1906-1945*, «Dance Chronicle», xiii/1, pp. 1-46.

— 1991, *The Choreography of Aurel Milloss. Part Four: Catalogue*, «Dance Chronicle», xiv/1, pp. 47-101.

— 996, *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, lim.

Vlad Roman, 2003, *Intorno alla "prima" italiana di* Wozzeck, in *Berg Festival: Wozzeck*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, pp. 110-19.

— 2006, *Adorno Esegeta di Berg*, in Zurletti Sara ed., *Th. W. Adorno 1903-2003: una ragione per la musica*, Napoli, cuen, pp. 235-246.

— 2011, *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, Torino, Einaudi.

Wiesmann Sigrid, 1999, *Zur italienischen Erstaufführung von* Wozzeck, in Csobádi Peter *et. al.* eds., *Alban Bergs* Wozzeck *und die Zwanziger Jahre: Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1997,* Anif – Salisburgo, Mueller-Speiser («Wort und Musik: Salzburger Akademische Beiträge», 40), pp. 345-353.

Sitografia

Accademia Nazionale di Santa Cecilia, *Bibliomediateca*, https://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/ (consultato il 6 novembre 2025).

Teatro dell'Opera di Roma, *Archivio storico ed audiovisuale*, https://archiviostorico.operaroma.it/ (consultato il 6 novembre 2025).

Niccolò Galliano

Riassemblare l'editoria musicale. Casa Ricordi nella rete dell'opera ottocentesca

Introduzione

Se solo recentemente si sono affermati orientamenti teorici che mirano a ripensare le pratiche musicali in senso relazionale, non stupisce che la storia della musica occidentale sia stata a lungo un cosmo costellato da oggetti autonomi.[1] Tale visione trova espressione compiuta nel pensiero di Carl Dahlhaus, secondo cui l'opera musicale sarebbe «la realizzazione dell'idea di un singolo individuo [il compositore]»[2] e, in quanto tale, fulcro del racconto storico; certo, il musicologo tedesco non nega che essa si concretizzi in una «interconnessione di azioni»,[3] ma quest'ultime restano relegate sullo sfondo. Negli ultimi decenni, tuttavia, tale impostazione è stata messa in discussione da correnti storiografiche che concepiscono le opere come costruzioni immerse in reti relazionali, e che intendono le pratiche musicali come processi distribuiti capaci di intrecciare attori artistici e produttivi, performativi ed economici.[4] A stimolare tale svolta sono stati tanto l'emergere di nuovi quadri epistemologici[5] quanto l'apertura della tradizione eurocolta a culture musicali 'altre'.[6]

L'opera italiana dell'Ottocento – oggi stabilmente parte del canone – ha avuto un destino analogo: il coinvolgimento di competenze molteplici nei processi produttivi, la centralità attribuita agli interpreti e l'azione di un ampio apparato industriale hanno mostrato la necessità di rivalutare il primato del testo

1. È Lydia Goehr (Goehr 1994) ad aver mostrato come la storia della musica sia stata costruita come 'museo' di opere musicali, individuando nella nozione di 'opera' affermatasi all'inizio del XIX secolo il principio strutturante capace di riorganizzare retrospettivamente le pratiche musicali. Il dibattito che ne è seguito (riscontrabile in Talbot 2000) ha prodotto posizioni favorevoli e contrarie, che non hanno tuttavia scalfito l'assunto di fondo: una concezione della storia come successione canonica dei principali lavori del repertorio, tra loro distinti e autonomi. Sullo stesso tema, più recentemente, si veda Broude – Cyr 2024.

2. Dahlhaus 1980: 165.

3. *Ibidem*.

4. È l'approccio portato avanti da Richard Taruskin nella *Oxford History of Western Music*: «An explanatory account describes the […] relationship that obtains between powerful agents and mediating factors: institutions and their gatekeepers, ideologies, patterns of consumption and dissemination involving patrons, audiences, publishers and publicists, critics, chroniclers, commentators, and so on practically indefinitely until one chooses to draw the line». Cfr. Taruskin 2005: XX.

5. Dal *cultural turn* (Kramer 1990) all'avvento dei *performance* (Small 1998) e *sound studies* (Sterne 2003).

6. Negli ultimi due decenni, i confini delle discipline storico-musicologiche si sono estesi a tal punto da spingere gli studiosi, soprattutto di area anglosassone, all'affermazione programmatica «We are all (ethno) musicologists now». Cfr. Cook 2008.

musicale e del suo autore, favorendo il riconoscimento di forme di creatività collettiva.[7]
In realtà, già a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, la musicologia italiana aveva avviato una riflessione sulla natura relazionale dell'opera lirica.[8] Nel 1982 Lorenzo Bianconi definiva il teatro musicale come «soggetto intellettuale collettivo»,[9] mettendo in luce le molteplici connessioni che s'instaurano nella pratica operistica. Tre anni dopo, Roberto Verti affermava:

> L'obiettivo centrale della storiografia operistica deve spostarsi dal compositore – e dall'*opus* – verso un'articolata analisi del sistema produttivo nel suo complesso. La coscienza dei modi di produzione del teatro musicale contribuisce in termini determinanti allo studio delle relazioni che a vari livelli concorrono a costituirne il quadro storico sulla 'lunga durata': musica, libretto, rapporti con i temi letterari e drammatici, scenografia e coreografia, regia, direzione d'orchestra e organizzazione dei complessi orchestrali, cantanti, censura, editoria, periodici e critica musicale, forme di diffusione e divulgazione, evoluzione del gusto.[10]

Nella citazione s'intravedono i temi che animavano il dibattito storiografico dell'epoca: dal superamento di una prospettiva esclusivamente incentrata sul rapporto tra autore e opera all'inclusione di un numero eterogeneo di attori professionali (compositori, cantanti, impresari, editori, direttori), artistici (musica, libretto, regia, scenografia) e istituzionali (pubblicistica, censura, critica, pubblico), fino a un'analisi dei loro rispettivi ruoli in prospettiva dichiaratamente relazionale. È quindi nell'interazione tra una vasta gamma di entità che si assembla la stratificata pratica che chiamiamo 'opera lirica'. Al centro della narrazione storica non vi è più (solo) il compositore, bensì la sua interrelazione con numerose figure di ambito artistico-produttivo, tra cui spiccano soprattutto editori e impresari. Ma se il sistema impresariale è stato oggetto di importanti studi storico-culturali,[11] lo stesso non si può dire per il settore editoriale. Già nel 1985, Verti denunciava come gli studiosi avessero colpevolmente trascurato «i problemi culturali, politici ed economici connessi con l'editoria».[12] Solo nel 2000 vedrà la luce il *Dizionario degli editori musicali italiani, 1750-1930* a cura di Bianca Maria Antolini, che raccoglie 323 voci alfabetiche dedicate ad altrettanti editori e stampatori, dall'età dei Lumi fino agli anni Trenta del Novecento.[13] Tuttavia, per la sua forma enciclopedica, il

7. Sui problemi storiografici legati all'opera italiana si veda Della Seta 1998. Più recentemente, una simile impostazione è stata portata avanti in Abbate – Parker 2014.

8. Nonostante i musicologi italiani abbiano spesso guardato con sospetto alle svolte teoriche internazionali. Cfr. Lanfossi 2019.

9. Bianconi 1982: 382.

10. Verti 1985: 125-126.

11. Capostipite degli studi sugli impresari ottocenteschi è Rosselli 1985. Più recentemente, Toelle 2007.

12. Verti 1985: 143.

13. Antolini 2000.

volume rinuncia a una vera riflessione teorica sull'editoria e le sue dinamiche culturali, finendo per riproporre una storia di taglio monografico (centrata ora sull'editore) già in parte superata dagli studi sull'opera italiana.[14]
Ad oggi l'editoria musicale resta quindi una pratica sotto-concettualizzata. Eppure essa riveste un ruolo centrale per indagare la dimensione relazionale delle prassi storiche, e specificatamente quelle operistiche: fin dall'Ottocento gli editori assurgono a mediatori fondamentali di processi creativi, produttivi e performativi, collocandosi al centro dell'organizzazione industriale e culturale del melodramma.
Questo contributo intende offrire alcuni spunti teorici per indagare il ruolo degli editori in prospettiva relazionale, rileggendo l'attività di Casa Ricordi, il principale editore musicale nell'Italia postunitaria, attraverso la lente di specifici approcci sociologici di natura costruttivista.[15] Nello specifico, a guidare l'analisi della pratica editoriale saranno le teorie della mediazione maturate in ambito artistico e l'impiego storiografico dell'*Actor-Network Theory* elaborata da Bruno Latour, strumenti concettuali in grado di rendere visibile la fitta trama di connessioni e negoziazioni che caratterizzano la rete artistico-produttiva dell'opera.

Reti e mediatori

Negli ultimi decenni il concetto di 'mediazione', ispirato alla *Vermittlung* adorniana,[16] si è rivelato utile per studiare la musica come prodotto e causa di una molteplicità di connessioni sociali: dall'assemblaggio tecnologico tra musicisti e strumenti,[17] alle concatenazioni relazionali che coinvolgono artisti, pubblico e tecnologie di produzione/riproduzione, fino alle più ampie reti istituzionali che intrecciano attori economici, politici e culturali. A delineare il campo d'azione è soprattutto il pensiero di Georgina Born, che espande la nostra comprensione di cosa sia un fatto musicale.[18] Nel saggio *On Musical Mediation* (2005), per mettere a fuoco la natura pervasiva e al contempo sfuggente della mediazione, la studiosa propone una definizione che mira consapevolmente a rendere ambigua la nozione di 'musica':

14. È significativo che nello stesso anno, in ambito anglosassone, esca anche l'antologia *Music and the Cultures of Print*, che indaga il portato culturale delle edizioni musicali a stampa pur senza tematizzare nello specifico la pratica editoriale. Cfr. Van Orden 2000.

15. Il paradigma metodologico di una sociologia 'costruttivista' è proposto in Latour 2003, soprattutto in contrasto all'unica tendenza verso la 'decostruzione culturale' tipica della teoria critica contemporanea.

16. Una sfaccettata discussione della nozione di 'mediazione' in Adorno si trova in Borio 2023. Nonostante un uso tendenzialmente asistematico del termine, il filosofo francofortese lo sfrutta per riferirsi al processo attraverso cui il significato della musica emerge dall'interazione tra forma compositiva, realizzazione sonora, struttura sociale e coscienza storica. Cfr. Buch 2023: 44.

17. Nella concezione di Deleuze e Guattari, l'"assemblaggio' è un'entità composita, non riducibile alla somma delle sue parti ma di cui l'interazione delle componenti interne genera proprietà emergenti. Sulla sua applicazione in campo sociale si veda DeLanda 2019 e, in ambito specificatamente musicologico, Born – Barry 2018: 446-448.

18. Si rimanda, in particolare, a Born 2005, 2010, 2011.

> Music is perhaps the paradigmatic multiply-mediated, immaterial and material, fluid quasi-object, in which subjects and objects collide and intermingle. It favours associations or assemblages between musicians and instruments, composers and scores, listeners and sound systems – that is, between subjects and objects.[19]

Nel contesto del dibattito storiografico questa prospettiva appare dirompente. Secondo Born, la musica non è un oggetto, ma un flusso continuo di situazioni eterogenee segnato dall'incontro/scontro tra una vasta gamma di mediatori: dall'azione compositiva a quella performativa, dai processi produttivi alle esperienze del pubblico, emergono situazioni mutevoli e instabili, che invece di rappresentare il culmine di una pratica collettiva diventano mediatori in grado di veicolare ulteriori trasformazioni. Opere, partiture, strumenti e artefatti fonografici interagiscono con gli attori sociali umani come nodi di una rete più ampia. Tale prospettiva presenta numerose affinità con il pensiero di Antoine Hennion, secondo cui la musica, nel suo essere un'arte (apparentemente) immateriale, fluisce libera attraverso le forme collettive che la modellano ma, al contempo, ha costante bisogno di oggetti che la rendano tangibile.[20] In questo senso, gli stessi fenomeni musicali si mostrano come una teoria della mediazione messa in pratica: nelle dinamiche che intrecciano musicale ed extramusicale, che conducono dalla forma dell'opera alla struttura produttiva che la veicola (e viceversa), troviamo un punto d'osservazione sulle connessioni che ogni volta si disvelano tra gli attori in gioco.[21]
Questa 'reticolarità relazionale' ha evidenti ricadute sul piano esperienziale. Se creatori e fruitori vivono immersi in un flusso continuo di mediazioni, l'esperienza musicale non può che riferirsi a istanze solo contingenti. Ne deriva la necessità di un ripensamento delle tradizionali categorie di 'testo', 'performance' e 'media', superandone gerarchizzazioni e categorizzazioni rigide in favore di un'ontologia fluida. In questa prospettiva l'*opus*, che per Dahlhaus rappresentava l'ordine di grandezza storico per eccellenza, non è più l'ideale platonico che organizza la cosmologia musicale, bensì «il campo di possibilità di una nuvola di relazioni (o di mediazioni) storicamente e culturalmente situate, che comprendono edizioni, performance live, performance 'mediatizzate' e produzioni mediali».[22] L'opera musicale, dunque, si colloca dentro al processo di mediazione come frutto di quella che Born definisce '*distributed creativity*', che coinvolge attori sociali su più livelli legando assieme i piani artistico, fruitivo e produttivo.[23] Ciò ha conseguenze cruciali per lo studio di quelle pratiche musicali che, in determinati contesti storici, assumono la

19. Born 2005: 7.

20. Hennion 2016a: 290.

21. Hennion 2016b: 1-3.

22. Cecchi 2019: 22. L'approccio teorico che informa la riflessione di Cecchi deriva principalmente da Grusin 2015.

23. Born 2005: 15-16.

forma di 'industrie culturali':[24] le infrastrutture che sottendono alla creazione artistica possono essere concettualizzate come parte integrante di tale processo, e non soltanto come semplici elementi contestuali. In altre parole, sono esse stesse 'musica'. Sono rese udibili.[25]
Tali prospettive non sono il frutto di un lavoro intellettuale isolato, ma partecipano alla definizione di una più vasta sociologia empirica, volta a superare distinzioni nette per concepire gli oggetti come risultati sempre provvisori di una rete di relazioni in costante evoluzione. È un approccio metodologico sviluppato soprattutto nell'ambito dell'*Actor-Network Theory* (ANT).[26] Diversamente da altre teorie sociologiche, l'ANT non si fonda su strutture sociali immanenti che preesistono alla realtà, ma concentra la propria attenzione su situazioni in divenire in cui le relazioni sono costantemente ri-create. Non concepisce 'il sociale' come dato preesistente, bensì come ciò che emerge dal continuo processo associativo tra attori eterogenei, comprendenti sia soggetti che oggetti. In questa prospettiva, il compito di tessere le connessioni spetta agli stessi attori coinvolti, mentre al sociologo resta quello di tracciarne i percorsi, descrivere ciò che accade e restituire la teoria implicita che gli attori già praticano. Come afferma Bruno Latour, principale ideologo di questo approccio:

> Il nostro compito [dei sociologi] non è più quello di imporre un certo ordine, di limitare lo spettro di entità accettabili, di insegnare agli attori cosa sono o di aggiungere una certa riflessività alla loro cieca pratica. Per riprendere uno slogan dell'ANT, dovete "seguire gli attori stessi" [*follow the actors*], cioè cercare di stare al passo con le loro innovazioni, spesso selvagge, per imparare ciò che l'esistenza collettiva è divenuta nelle loro mani.[27]

Per 'seguire gli attori' Latour suggerisce alcune indicazioni, concepite come 'fonti d'indeterminazione' piuttosto che come rigidi criteri metodologici. L'aspetto più eclatante è l'accento posto sul ruolo dei cosiddetti 'non-umani', altrimenti relegati sullo sfondo del discorso sociologico: oggetti materiali e/o culturali, strumenti tecnici, elettronici e concettuali, ma anche forme di vita elementari e complesse, portatrici di intenzionalità differenti da quella umana.[28] Ciascuno di essi è potenzialmente un attore sociale al pari degli

24. Secondo David Hesmondhalgh, le industrie culturali, in quanto «sistemi per la gestione della creatività», mettono in circolazione prodotti, nella forma di «testi che influenzano la nostra conoscenza, comprensione ed esperienza» dando origine a «fattori di cambiamento economico, sociale e culturale». Cfr. Hesmondhalgh 2015: 4.

25. Devine – Boudreault-Fournier 2021.

26. La letteratura d'ispirazione ANT è ampia e distribuita su diversi ambiti disciplinari. Alcuni testi fondativi sono Law 1992, Callon 1984, Latour 1996, 2005.

27. Latour 2022: 36-37.

28. Sayes 2014. Rispetto alla riflessione latouriana sugli organismi unicellulari si rimanda al suo lavoro sui batteri e il loro intreccio con la vicenda umana di Louis Pasteur. Cfr. Latour 2024.

esseri umani, poiché gli attanti non si definiscono in base alla loro natura, bensì per il fatto stesso di agire, che li spinge a esercitare una specifica *agency* nell'ambito delle reti cui partecipano.[29] Al tempo stesso, nessun attore (umano o non-umano) agisce mai in modo del tutto autonomo; piuttosto 'viene fatto agire' dal complesso di entità con cui entra in contatto: «nell'espressione fra trattini 'attore-rete', l'"attore' non è la fonte di un'azione, ma il bersaglio mobile di una vasta gamma di entità che sciamano verso di esso».[30] La rete che ne risulta è il prodotto di una mediazione in cui le singole azioni sono assorbite, modificate e rilanciate. È un modello duttile: quello che si presenta come attore individuale racchiude al suo interno gli effetti di una trama reticolare, mentre una rete sufficientemente consolidata può viceversa operare come un singolo attore.

In questo senso, i fatti sociali che siamo soliti considerare autoevidenti si rivelano il frutto di un lungo processo di scelte, *agency* contrapposte e attori in competizione – assumendo la forma di quelle che, nel gergo ANT, sono definite 'controversie'.[31] Il 'reale' non è un dato immediato, ma l'esito di un instancabile lavorio collettivo. È costruito, e perciò dev'essere osservato attraverso la lente di ciò che Latour chiama *matter of concern*: fatti dinamici, generati dall'associazione instabile di molteplici attori-rete; non 'meno veri' ma più ricchi, poiché rendono visibile la trama di tensioni e negoziazioni che si cela dietro di essi.[32]

Gli orizzonti teorici ora richiamati offrono spunti utili anche per ricostruire le reti che intercorrono tra attori storico-musicali.[33] Come il sociale, la storia non è un dominio preesistente ma un processo di associazioni avvenute nel passato che lo storico ritraccia nel presente.[34] Non è la scoperta di un racconto già scritto ma la sua costruzione attraverso l'assemblaggio di attori eterogenei. Anche la musica è dunque un *matter of concern* che ritraccia pratiche e oggetti restituendo resoconti di come una particolare realtà sia di volta in volta messa in atto nell'interazione tra attori umani (compositori, musicisti, pubblico, cantanti, produttori) e non-umani (strumenti, partiture, opere, tecnologie di riproduzione, mezzi di comunicazione). Tale approccio può dunque offrire un'efficace cornice concettuale attraverso cui leggere il ruolo storico dell'editoria musicale, ripensabile come nodo di mediazione fondamentale nel dispiegarsi delle pratiche musicali istituzionali.

29. In sociologia e antropologia l'*agency* è definita come il potere d'azione di un attore, in contrasto con la determinazione imposta dalla struttura sociale. Si veda Archer 1996: xiv.

30. Latour 2022: 81.

31. Venturini 2010.

32. Latour 2004.

33. Un possibile esempio di applicazione dell'ANT alla storia della musica si trova in Piekut 2014.

34. Sul modello storiografico dell'ANT, ribattezzato 'Anti-History', si veda Deal – Hartt – Mills 2024.

Casa Ricordi dentro la mediazione

Il tentativo di osservare la storia di Casa Ricordi alla luce delle teorie ora esposte potrebbe tuttavia far sorgere un'obiezione legittima: perché forzare al centro di questo modello, per sua natura decentralizzato, la figura dell'editore? Nella storia delle musiche eurocolte, l'editoria ha svolto un ruolo indubbiamente cruciale ma pur sempre settoriale, inscritto in una altrettanto articolata catena di mediatori. Fin dall'invenzione quattrocentesca della stampa, la produzione di edizioni è stata il risultato di un complesso intreccio di competenze e figure: il compositore, l'editore che si assume il rischio commerciale, lo stampatore responsabile della produzione delle copie, il libraio incaricato di venderle, fino al variegato bacino degli acquirenti. Nei secoli si susseguono le innovazioni tecnologiche – dalle prime tecniche xilografiche all'uso dei caratteri mobili, superati dall'incisione su lastre di rame e dalla litografia[35] – che non migliorano solo la qualità grafica ma incidono anche sulle stesse logiche di circolazione, permettendo di aumentare le tirature e ridurre tempi e costi di produzione. Parallelamente, in vari ambiti e spazi sociali, gli editori consolidano il proprio ruolo e ampliano il controllo sulla filiera, arrivando a plasmare le pratiche artistico-produttive a cui partecipano. Dal primo Ottocento l'azione dell'editoria si estende, passando dalla semplice produzione e diffusione di testi alla sua affermazione come fondamentale nodo di mediazione; per questa ragione, essa è stata descritta quale «Shaping force for music history»,[36] capace di illuminare non solo i meccanismi commerciali ma anche le persistenti tensioni di potere riguardanti i fenomeni musicali. Analizzarne il ruolo storico permette quindi di comprendere i processi di mediazione non nei termini di dinamiche esclusivamente pacifiche e lineari, ma come il terreno di uno scontro tra forze diverse. In questo senso, le vicende legate a Casa Ricordi nel corso del XIX secolo risultano particolarmente emblematiche.

Nelle parole di Stefano Baia Curioni, autore del più importante studio storico su questo editore, «Ricordi muove i primi passi come una cellula quasi indistinguibile nell'insieme degli stampatori di musica che si moltiplicano nelle città italiane».[37] L'azienda viene fondata nel 1808 da Giovanni Ricordi, copista per diversi teatri milanesi, con sede non lontano dalla piazza della Scala. La prossimità al celebre teatro non è casuale: il melodramma rappresenta il genere che più di ogni altro segna la vita musicale milanese e italiana dell'epoca, costituendo il fulcro attorno al quale si struttura buona parte della produzione editoriale.[38] Ma, alla fine del Settecento, l'industria

35. Per una trattazione delle tecniche di stampa occidentali si veda Boorman – Selfridge-Field – Krummel 2001.

36. Lenneberg 2003: 1.

37. Baia Curioni 2011: 14.

38. Si vedano Mainardi 1999 e Bramani 2009.

teatrale privilegia di gran lunga l'utilizzo di partiture manoscritte, considerate «materiali plasmabili, adattabili ai diversi contesti, riarrangiabili in una sorta di creazione collettiva».[39] L'organizzazione della messinscena è mediata dall'impresario, che riceve dalla proprietà del teatro l'incarico di gestirne la stagione: è quest'ultimo che ingaggia cantanti e ballerini, affida i testi al librettista, commissiona le musiche al compositore, prende accordi con agenti e amministrazioni comunali.[40] In tale assetto il copista è un attore sociale marginale che, stipendiato dall'impresa, provvede alla riproduzione delle diverse tipologie di testi destinate a cantanti e orchestrali. Tuttavia, la prassi dell'epoca gli permette di rivendere riduzioni e arrangiamenti delle musiche copiate, funzionali alle esigenze di studio degli interpreti, ma oggetto di interesse anche per il pubblico che affolla le sale.[41]

Al pari di altri editori coevi,[42] l'attività di copista consente a Giovanni di costituire un vasto archivio di materiali testuali eterogenei che diviene il corpus fondamentale da cui prende avvio un'intensa produzione a stampa.[43] Ne scaturisce una strategia imprenditoriale fortemente competitiva che si traduce nell'espansione delle committenze e nell'assorbimento di fondi da tutta la Penisola.[44] Nel 1853, al passaggio della direzione al figlio Tito, Ricordi possiede un catalogo di svariate migliaia di titoli e si contende il primato sul mercato con pochissimi concorrenti, soprattutto Francesco Lucca (che assorbirà nel 1888) ed Edoardo Sonzogno. Parallelamente, la Casa si lancia nella stipula di contratti per la pubblicazione di opere inedite.[45] Invece di limitarsi ad acquistare partiture già passate per le mani degli impresari, sigla accordi direttamente con i compositori: a partire dalla generazione di Bellini e Donizetti, e ancor più con Verdi, Ricordi elimina progressivamente la mediazione impresariale, acquisendo i diritti dagli autori e negoziando con i teatri le condizioni per la messinscena – spostandosi così dalla fine al principio della catena produttiva.

Con il rafforzamento del diritto d'autore, grazie in particolare alla Legge Scialoja (1865) e alla Convenzione di Berna sulla protezione internazionale (1886),[46] l'aumento del catalogo fornisce all'azienda un capitale negoziale

39. Baia Curioni 2011: 62. Nella lettura di Giovanni Polin, il dramma per musica settecentesco assume le fattezze di *spectacular text*, inteso come supporto tecnico per specifiche rappresentazioni comprendente la totalità degli elementi testuali, materiali e performativi. Cfr. Polin 2021: 6.

40. Rosselli 1985; Sorba 2001.

41. È in questo periodo che prende piede il fenomeno delle esecuzioni da salotto e del pianismo amatoriale tipico della emergente classe media ottocentesca. Cfr. Gossett 2009: 106-107.

42. Antolini 2000: 7.

43. Nel 1807 egli aveva svolto un apprendistato presso la casa Breitkopf & Härtel di Lipsia, da cui aveva appreso le moderne tecniche litografiche. Ivi: 287.

44. Tra i cataloghi rilevati si ricordano quelli delle case Bertoja, Carulli, Artaria, Clausetti e Guidi, nonché nel 1825 l'archivio di partiture del Teatro alla Scala. Ivi: 310-311.

45. Baia Curioni 2011: 98.

46. Sulla storia del diritto d'autore in Italia si veda Palazzolo 2013.

che può dispiegarsi in tutta la sua efficacia: nello sfruttamento continuativo delle opere, nella protezione dalle contraffazioni, nella riscossione dei diritti di esecuzione e rappresentazione.[47] L'interrelazione tra queste linee d'azione sancisce il trionfo sui concorrenti, trasformando l'azienda in una potenza industriale inserita in un sistema globale di relazioni governato da un numero ristretto di attori. Dalla seconda metà dell'Ottocento Casa Ricordi detiene i diritti di un vasto repertorio perennemente rappresentato sulle scene teatrali di tutto mondo e destinato a formare un autentico canone storico.

Forte di questo vantaggio, Ricordi struttura la propria strategia lungo due direttrici interconnesse: da un lato la produzione e l'esercizio dei diritti sui noleggi delle partiture; dall'altro la vendita al dettaglio di edizioni destinate a contesti didattici o ad esecutori amatoriali.[48] Le pubblicazioni più vendute sono costituite da 'rimediazioni operistiche':[49] arie, riduzioni per canto e pianoforte, estratti per strumenti vari, nonché un ampio ventaglio di fantasie e arrangiamenti per organici cameristici o complessi bandistici. L'attenzione per entrambi i versanti deriva dalla convinzione che la vendita delle edizioni sia una diretta conseguenza del successo in teatro delle opere. Perciò Ricordi estende progressivamente il controllo sulla dimensione performativa, provocando una conseguente riorganizzazione dei rapporti produttivi a scapito del precedente sistema impresariale. Privati della gestione diretta degli allestimenti, gli impresari sono costretti ad adeguarsi alle condizioni imposte dagli editori: noleggiare le partiture autorizzate, pagare i diritti di rappresentazione, rispettare clausole performative vincolanti.[50] Il culmine di questo orientamento è raggiunto negli anni della direzione di Giulio (1888-1912), quando il potere contrattuale della Casa le consente di imporre un controllo totale sulle imprese teatrali, sfruttando l'attrattiva dei melodrammi verdiani per esigere l'inserimento in cartellone di un numero crescente di titoli del proprio catalogo: emblematico è il caso delle stagioni scaligere nel decennio 1880-90, pressoché interamente dominate dall'editore.[51]

Grazie a un esteso controllo testuale, performativo e mediale sul sistema 'opera', Ricordi diviene il principale *gatekeeper* delle pratiche musicali istituzionalizzate, arrivando a governare una rete relazionale che attraversa l'intero ecosistema artistico-produttivo. Nel 1881, il critico Filippo Filippi descrive Giulio Ricordi con queste parole:

47. Anche se, ricorda Baia Curioni, «l'equazione "diritto d'autore = trasformazione del sistema produttivo dell'opera italiana" e il suo corollario (crescita oligopolistica di Casa Ricordi) sembrano […] funzionare in modo molto meno automatico e diretto di quanto si potrebbe ritenere». Baia Curioni 2011: 89.

48. Nel 1820 è introdotta la serie *Biblioteca di musica moderna*, divisa in varie collane specializzate sia in metodi didattici sia in raccolte di brevi brani per esecuzioni amatoriali. Cfr. Antolini 2000: 21.

49. Con il termine 'rimediazione' s'intende la rappresentazione di un oggetto culturale originariamente appartenente a un medium, in questo caso l'opera, all'interno di un altro. Cfr. Bolter – Grusin 2002.

50. Toelle 2012.

51. Antolini 1999: 41.

> Dallo stabilimento Ricordi diretto dal commendator Giulio […] partono i responsi da cui dipendono le sorti di uno spettacolo, la nomina di un artista, la vitalità di uno spartito. Proprietario di quasi tutte le opere del Verdi e di quelle di altri autori italiani più in voga, egli non ne concede il noleggio a qualsiasi teatro, sia di capitale o di provincia, senza averne approvati i mezzi d'esecuzione in tutti i particolari: cioè cantanti, cori, orchestra, ed allestimento scenico.[52]

Il risultato è la costruzione di un 'mondo dell'arte'[53] a cui partecipano in modo fondamentale – e in termini spiccatamente ANT – anche attori non-umani: in particolare, un enorme numero di testi manoscritti o a stampa che accompagnano la pratica operistica tanto negli aspetti creativi (composizione, esecuzione, rappresentazione) quanto in quelli produttivi (copisteria, editoria, vendita al dettaglio). Questi agiscono attraverso un intervento attivo sulla rete sociale, prolungando l'azione di editori e compositori e intrecciandola a quella di musicisti e pubblico.[54] Non si tratta di semplici merci, ma di veri e propri dispositivi tecnici che circolano all'interno del sistema produttivo e permettono il fluire dell'opera da un luogo all'altro, nel tempo, in varie forme e attraverso diversi contesti culturali.

Le edizioni a stampa penetrano dunque nei circuiti commerciali, istituzionali e domestici, generando nuove mediazioni dell'evento operistico.[55] Spartiti e libretti assumono una funzione eminentemente prescrittiva, anche se le riduzioni in canto-piano (Figura 1) manifestano un'agentività che eccede il controllo editoriale, fornendo ai loro fruitori la possibilità di riorchestrare liberamente l'accompagnamento per produrre copie pirata e rappresentazioni non autorizzate.[56] La medesima valenza normativa interessa anche le cosiddette 'disposizioni sceniche' che regolano lo svolgimento di una rappresentazione, e i 'figurini' (Figura 2), che forniscono prove grafiche per la realizzazione degli abiti di scena.[57] Il fatto stesso che gli storici insistano sul divario fra tali prescrizioni e «la realtà della vita musicale, soprattutto nei piccoli teatri di provincia»[58] mette a fuoco la particolare agentività dei mediatori non-umani mobilitati dagli editori: un'*agency* che può essere accolta o respinta, con esiti sempre contingenti, e che proprio in questa incertezza rivela la sua intrinseca natura relazionale.

52. Filippi 1881: 299-300. Cit. in Baia Curioni 2011: 156.

53. Nella definizione del sociologo Howard Becker, un 'mondo dell'arte' è «la rete di individui la cui collaborazione, organizzata grazie alla condivisione di metodi convenzionali di fare le cose, produce quel genere di opere artistiche che dà il nome al mondo dell'arte stesso». Becker 2004: 14.

54. Per una discussione dell'*agency* performativa della partitura come 'artefatto notazionale' si veda Cestino 2021.

55. Come sottolinea Thomas Christensen, l'ampia diffusione di riduzioni e trascrizioni determina una risemantizzazione dell'opera attraverso lo spazio domestico: le arie diventano romanze da salotto, le ouverture sonate, modificando di conseguenza anche le modalità di ascolto in teatro. Christensen 2000.

56. Sul fenomeno della pirateria nell'opera ottocentesca si veda Della Seta 2010 e Gossett 2009: 108.

57. Petrobelli – Della Seta 1996.

58. Della Seta 1993: 51.

Così, il 'soggetto collettivo' dell'opera, guidato dall'azione editoriale, si riassembla nell'interazione fra attori umani e non-umani: non solo testi, ma anche tecnologie di incisione e stampa, mezzi di comunicazione e trasporto, strumenti musicali, macchine teatrali. L'editoria stessa pare funzionare essenzialmente attraverso mediazioni. La necessità di sfruttare economicamente un fatto musicale ne implica una certa 'plasticità' per poterlo riproporre più volte e in diverse forme all'interno dei singoli contesti e mercati; in questo senso, un'opera musicale non è commerciabile se non attraverso un numero sempre variabile di possibili trasformazioni ed esiste quale frutto di un sistema industriale di produzione collettiva. Nella medesima direzione si muove l'interpretazione di Baia Curioni, il quale cita esplicitamente le teorie di Born e Hennion:

> Sul piano tecnico e materiale, sociale, etico ed estetico, politico e istituzionale, un'opera d'arte è il risultato di uno stato della collettività, di un mondo che le preesiste e ne determina la possibilità di esistenza. La sua produzione e il suo stesso status artistico sono parte di una complessa trama di relazioni, di committenze, di sistemi di mediazione e riproduzione.[59]

In ultima analisi, questo «stato della collettività» mette in discussione la definizione stessa di *opus* compresi i suoi «contorni materiali e culturali».[60] Senonché, tale interpretazione risulta estranea all'esperienza degli attori che abbiamo fin qui seguito. Al centro del modello Ricordi vi è infatti l'idea di opera come oggetto autonomo, inscindibile dalla volontà del suo autore e protetto da una fitta rete di dispositivi prescrittivi (partiture, libretti, disposizioni sceniche, figurini). L'estensione del controllo sulle pratiche musicali non risponde unicamente a logiche di profitto né si esaurisce in mero zelo editoriale: come scrive Claudio Sartori, biografo ufficiale dell'azienda, per Giulio Ricordi «l'editoria diviene una missione e una funzione educativa»;[61] in altre parole, opponendosi all'idea (anacronistica) di creatività distribuita, l'editore condivide con Verdi la convinzione che di un'opera esista «un solo creatore […] e m'accontento che si eseguisca semplicemente ed esattamente quello che è scritto».[62] Com'è noto, è una posizione dalle radici storico-filosofiche che affondano in età post-illuminista, quando la musica si integra stabilmente in circuiti commerciali e le opere, come mostrato da Lydia Goehr, vengono ripensate come «unità possedute personalmente dai singoli, complete e distinte, originali e fisse».[63]

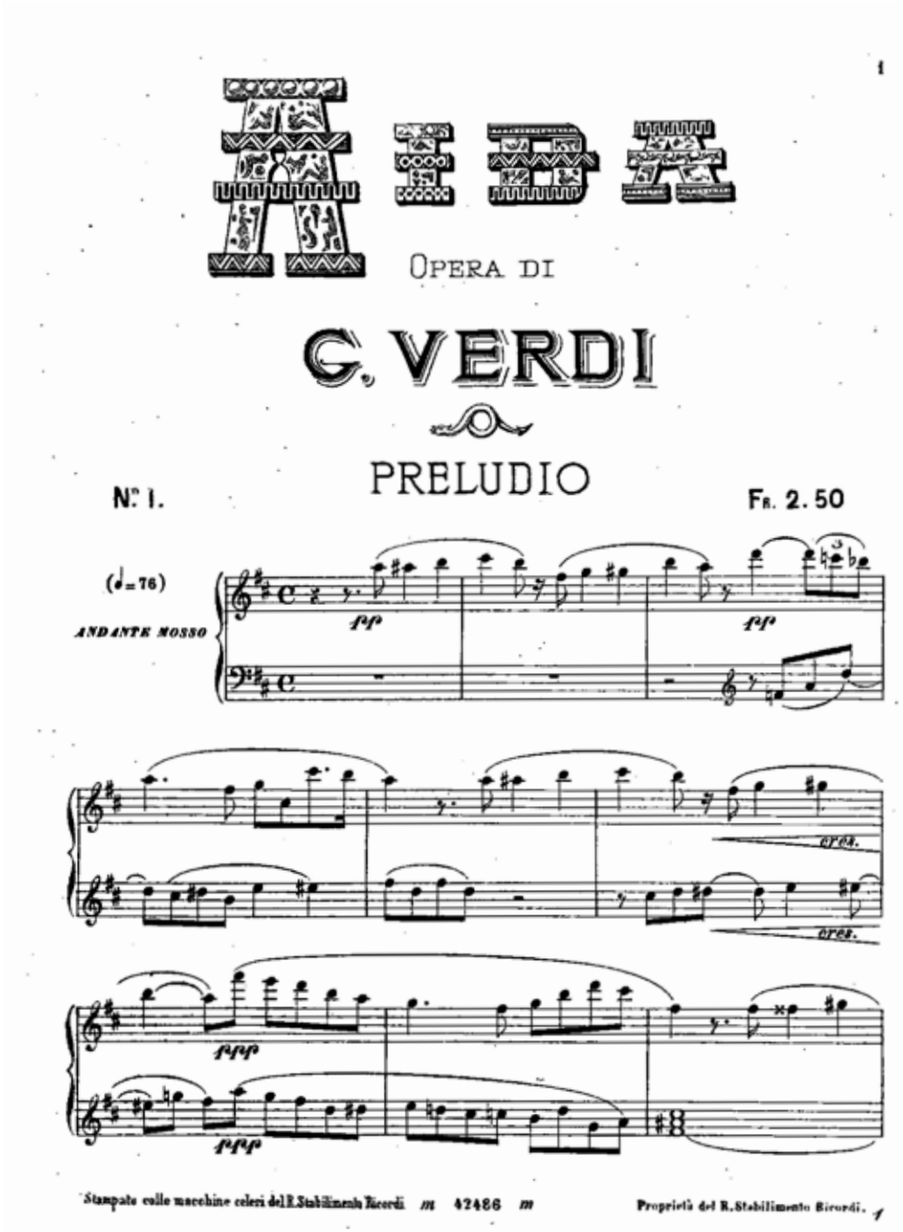
59. Baia Curioni 2011: 9.

60. *Ibidem*.

61. Sartori 1958: 63.

62. Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, 11 aprile 1871. Cit. in Cesari – Luzio 1913: 256.

63. Goehr 2016: 300.



AIDA

OPERA DI

G. VERDI

PRELUDIO

N.° 1. Fr. 2. 50

(♩= 76)

ANDANTE MOSSO

pp pp

cresc. cresc.

fff fff

Stampato colle macchine celeri del R. Stabilimento Ricordi m 42486 m Proprietà del R. Stabilimento Ricordi.

1.
Spartito per canto e pianoforte di *Aida* di Giuseppe Verdi, libretto di Antonio Ghislanzoni (Casa Ricordi, 1872).



2.
Figurino di Aida prodotto da Girolamo Magnani (1871), conservato presso l'Archivio Storico Ricordi (Milano), ICON000577.

La stratificata trama di mediazioni qui evidenziata esplicita la natura intrinsecamente relazionale delle pratiche musicali. Si potrebbe persino obiettare che, se quest'ultime fossero davvero fondate sull'idea di un'opera immutabile, si sarebbero forse organizzate secondo modalità meno reticolari. Eppure – ricordando il più importante dettame dell'ANT – dobbiamo seguire gli attori nella concettualizzazione della propria pratica. Nel mondo dell'arte in cui agiscono i Ricordi, il concetto di opera attiva relazioni, regola processi e discorsi musicali, produce effetti e azioni: l'opera va dunque considerata un'entità sociale al pari dell'autore, dell'editore e del resto degli attori coinvolti.
In conclusione, forse la storia della musica è davvero un cosmo costellato di opere come credeva Dahlhaus. Ma queste, proseguendo nella metafora, non sono incastonate nella volta celeste come puri oggetti estetici: sono piuttosto elementi strumentali a intraprendere azioni, che a loro volta generano nuovi effetti. Sono al tempo stesso attori, idee e oggetti, nodi di una rete che si espande coinvolgendo musicisti, compositori, strumenti, performance e testi variamente assemblati. Al centro di questa rete – almeno per quanto riguarda il *matter of concern* del melodramma ottocentesco – si collocano editori come Casa Ricordi, capaci di organizzare il flusso di mediazioni e tessere relazioni con una pluralità di attori umani e non-umani. Lungi dall'essere meri collaboratori al servizio del compositore, gli editori si rivelano mediatori indispensabili per tenere insieme competenze, interessi e materiali eterogenei. Con la loro azione essi assemblano un'autentica teoria della mediazione musicale, un modello gerarchizzante attraverso cui si struttura l'intero sistema artistico-produttivo cui partecipano. Esaminare l'editore come attore di una rete relazionale più ampia permette allora di cogliere appieno la natura intrinsecamente distribuita delle pratiche musicali, una natura fatta di alleanze, competizioni, negoziazioni e opportunità. Ed è proprio in questo intreccio di azioni, nella fitta trama di relazioni che le rende possibili, che si rivela il loro significato storico.

Riferimenti bibliografici

ABBATE Carolyn – PARKER Roger, 2014, *Storia dell'opera*, traduzione di Davide Fassio, Torino, EDT; edizione originale *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*, New York, Norton, 2012.

ANTOLINI Bianca Maria ed., 2000, *Dizionario degli editori musicali italiani, 1750-1930*, Pisa, ETS.

— 1999, *Teatri d'opera a Milano: 1881-1897*, in ANTOLINI Bianca Maria, *Milano musicale 1861-1897*, Lucca, LIM, pp. 21-42.

ARCHER Margaret S., 1996, *Culture and Agency: The Place of Culture in Social Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.

BAIA CURIONI Stefano, 2011, *Mercanti dell'opera: Storie di Casa Ricordi*, Milano, Il Saggiatore.

BECKER Howard, 2004, *I mondi dell'arte*, traduzione di Monica Sassatelli, Bologna, Il Mulino; edizione originale *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

BIANCONI Lorenzo, 1982, *Condizione sociale e intellettuale del musicista di teatro ai tempi di Vivaldi*, in BIANCONI Lorenzo – MORELLI Giovanni eds., *Antonio Vivaldi: Teatro musicale, cultura e società*, vol. I, Firenze, Olschki, pp. 371-388.

BOLTER Jay David – GRUSIN Richard, 2002, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e associati; edizione originale *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 1998.

BOORMAN Stanley – SELFRIDGE-FIELD Eleanor – KRUMMEL Donald W., 2001, *Printing and Publishing of Music*, in *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40101.

BORIO Gianmario ed., 2023, *The Mediations of Music: Critical Approaches After Adorno*, Oxon, Routledge.

BORN Georgina, 2010, *For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXXV/2, pp. 205-243.

— 2011, *Music and the Materialization of Identities*, «Journal of Material Culture», XVI/4, pp. 376-388.

— 2005, *On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity*, «Twentieth-Century Music», II/1, pp. 7-36.

BORN Georgina – BARRY Andrew, 2018, *Music, Mediation Theories and Actor-Network Theory*, «Contemporary Music Review», XXXVII/5-6, pp. 443-487.

BRAMANI Livia, 2009, *Le radici ottocentesche dell'editoria musicale a Milano*, in BOSSINI Oreste ed., *Milano, laboratorio musicale del Novecento. Scritti per Luciana Pestalozza*, Milano, Archinto, pp. 169-179.

Broude Ronald – Cyr Mary, 2024, *The musical work before the work concept, or the 18th-century acceptance of musical compositions as works*, «The Musical Times», clxv/1966, pp. 5-26.

Buch Esteban, 2023, *Beyond Mediation*, in Borio Gianmario ed., *The Mediations of Music: Critical Approaches After Adorno*, Oxon, Routledge, pp. 38-56.

Callon Michel, 1984, *Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St. Brieuc Bay*, «The Sociological Review», xxxii/1, pp. 196-233.

Cecchi Alessandro, 2019, *Forme e concetti dell'esperienza musicale: Testo, performance, media nella prospettiva della mediazione radicale*, in Cecchi Alessandro ed., *La musica fra testo, performance e media: Forme e concetti dell'esperienza musicale*, Roma, NeoClassica, pp. 15-27.

Cesari Gaetano – Luzio Alessandro, 1913, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Tipografia Stucchi Ceretti.

Cestino Giovanni, 2021, *Experiencing Notational Artifacts in Music-Making: Towards a Theoretical Framework*, «Sound Stage Screen», i/1, pp. 77-117.

Christensen Thomas, 2000, *Public Music in Private Spaces: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera*, in Van Orden Kate ed., *Music and the Cultures of Print*, New York, Garland Publishing, pp. 67-94.

Cook Nicholas, 2008, *We are All (Ethno)musicologists Now*, in Stobart Henry ed., *The New (Ethno)musicologies*, Lanham, Scarecrow Press, pp. 48-70.

Dahlhaus Carl, 1980, *Fondamenti di storiografia musicale*, edizione italiana a cura di Gian Antonio De Toni, Fiesole, Discanto; edizione originale *Grundlagen der Musikgeschichte*, Colonia, Musikverlag Gerig, 1977.

Deal Nicholous M. – Hartt Christopher M. – Mills Albert J., 2024, *Anti-History: Theorization, Application, Critique and Dispersion*, Leeds, Emerald.

DeLanda Manuel, 2019, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Londra, Bloomsbury.

Della Seta Fabrizio, 2010, *I falsi puritani: A Case of Espionage*, in Montemorra Marvin Roberta ed., *Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 76-110.

— 1993, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, edt («Storia della musica», 9).

— 1998, *Some Difficulties in the Historiography of Italian Opera*, «Cambridge Opera Journal», x/1, pp. 3-13.

Devine Kyle – Boudreault-Fournier Alexandrine, 2021, *Making Infrastructures Audible*, in Devine Kyle – Boudreault-Fournier Alexandrine eds., *Audible Infrastructures: Music, Sound, Media, Critical Conjunctures in Music and Sound*, New York, Oxford University Press, pp. 3-55.

Filippi Filippo, 1881, *La musica a Milano*, in *Milano 1881*, Milano, Ottino.

Goehr Lydia, 2016, *Il museo immaginario delle opere musicali: Saggio di filosofia della musica*, edizione italiana a cura di Lisa Giombini e Vincenzo Santarcangelo, Milano, Mimesis; edizione originale *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

Gossett Philip, 2009, *Dive e maestri: L'opera italiana messa in scena*, Milano, Il Saggiatore.

Grusin Richard, 2015, *Radical Mediation*, «Critical Inquiry», xlii/1, pp. 124-148.

Hennion Antoine, 2016a, *From Ant to Pragmatism: A Journey with Bruno Latour at the csi*, «New Literary History», xlvii/2-3, pp. 289-308.

— 2016b, *The Passion for Music: A Sociology of Mediation*, Oxon, Routledge; edizione originale *La passion musicale*, Parigi, Métailié, 1993.

Hesmondhalgh David, 2015, *Le industrie culturali*, edizione italiana a cura di Sara Monaci, Milano, Egea; edizione originale *The Cultural Industries*, Londra, Sage, 2002.

Kramer Lawrence, 1990, *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, Berkeley, University of California Press.

Lanfossi Carlo, 2019, *La seconda morte della musicologia*, in Dolar Mladen – Žižek Slavoj, *La seconda morte dell'opera*, traduzione di Carlo Lanfossi, Milano-Lucca, Ricordi–lim, pp. 5-37.

Latour Bruno, 2024, *I microbi: Trattato scientifico-politico*, Milano, Mimesis; edizione originale *Les Microbes: Guerre et paix, suivi de irréductions*, Parigi, Métailié, 1984.

— 1996, *On Actor-Network Theory: A Few Clarifications*, «Soziale Welt», xlvii/4, pp. 369-381.

— 2022, *Riassemblare il sociale: Actor-Network Theory*, Milano, Meltemi; edizione originale *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

— 2003, *The Promises of Constructivism*, in Ihde Don – Selinger Evan eds., *Chasing Technoscience: Matrix of Materiality*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 27-46.

— 2004, *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, «Critical Inquiry», xxx/2, pp. 225-248.

Law John, 1992, *Notes on the Theory of the Actor-Network: Ordering, Strategy, and Heterogeneity*, «Systems Practice», 5, pp. 379-393.

Lenneberg Hans, 2003, *On the Publishing and Dissemination of Music 1500-1850*, Hillsdale, Pendragon.

Mainardi Matteo, 1999, *Editoria e gusto musicale nella Milano del primo Ottocento (1800-1830)*, «Storia in Lombardia», xix/2, pp. 5-34.

Palazzolo Maria Iolanda, 2013, *La nascita del diritto d'autore in Italia: Concetti, interessi, controversie giudiziarie, 1840-1941*, Roma, Viella.

Petrobelli Pierluigi – Della Seta Fabrizio ed., 1996, *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del Congresso internazionale di studi, Teatro Regio-Conservatorio di musica "A. Boito", 28-30 settembre 1994, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

Piekut Benjamin, 2014, *Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques*, «Twentieth-Century Music», xi/2, pp. 191-215.

Polin Giovanni, 2021, *The Work Concept in Eighteenth-Century Italian Opera: Some Issues, Modest Proposals and Contributions*, «Musicology Today», xviii/1, pp. 4-10.

Rosselli John, 1985, *L'impresario d'opera: Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, edt; edizione originale *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, New York, Cambridge University Press, 1984.

Sartori Claudio, 1958, *Casa Ricordi 1808-1958. Profilo storico: Itinerario grafico editoriale*, Milano, Ricordi.

Sayes Edwin, 2014, *Actor-Network Theory and Methodology: Just What Does It Mean to Say that Nonhumans Have Agency?*, «Social Studies of Science», xliv/1, pp. 134-149.

Small Christopher, 1998, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, Wesleyan University Press.

Sorba Carlotta, 2001, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino.

Sterne Jonathan, 2003, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press.

Talbot Michael ed., 2000, *The Musical Work: Reality or Invention?*, Liverpool, Liverpool University Press.

Taruskin Richard, 2005, *The Oxford History of Western Music*, vol. i (*Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*), Oxford, Oxford University Press.

Toelle Jutta, 2012, *Opera as Business? From* Impresari *to the Publishing Industry*, «Journal of Modern Italian Studies», xvii/4, pp. 448-459.

— 2007, *Oper als Geschäft: Impresari an italienischen Opernhäusern 1860-1900*, Kassel, Bärenreiter.

Van Orden Kate ed., 2000, *Music and the Cultures of Print*, New York, Garland Publishing.

Venturini Tommaso, 2010, *Diving in Magma: How to Explore Controversies with Actor-Network Theory*, «Public Understanding of Science», xix/3, pp. 258-273.

Verti Roberto, 1985, *Dieci anni di studi sulle fonti per la storia materiale dell'opera italiana nell'Ottocento*, «Rivista italiana di musicologia», xx/1, pp. 124-163.

Autrici e autori

Andrea Agresti è dottorando presso l'Istituto di Musicologia dell'Università di Vienna, dove attende a un progetto di dottorato sulla ricezione di Alban Berg in Italia negli anni Trenta e Quaranta. Da gennaio 2024 è assistente universitario (prae-doc) in musicologia storica presso il medesimo istituto. Nello 2024 ha ottenuto una borsa di dottorato dell'Istituto Storico Germanico di Roma per un soggiorno di ricerca di due mesi in Italia. Nel febbraio 2023 ha conseguito la laurea magistrale presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia e, nell'ambito delle ricerche per la tesi di laurea, ha condotto uno studio sulla produzione strumentale del compositore Alfredo Sangiorgi. I suoi interessi di ricerca riguardano la storia della musica della prima metà del XX secolo, con particolare attenzione alla ricezione della Scuola di Vienna in Italia.

Alessandro Avallone ha conseguito il dottorato di ricerca in Musicologia presso l'Università di Roma La Sapienza, sotto la guida di Emanuele Senici e Antonio Rostagno. Studioso di Scapigliatura Musicale e drammaturgia operistica, ha come principali ambiti di ricerca e pubblicazione l'opera italiana del periodo postunitario, i rapporti tra musica e letteratura, l'estetica musicale. Ha collaborato al PRIN *MML - Mapping Musical Life* di Sapienza Università di Roma ed è attualmente curatore dell'edizione critica della *Cena delle beffe* di Umberto Giordano. Collabora con la Fondazione Levi di Venezia e, in ambito divulgativo, con il Teatro dell'Opera di Roma, l'Accademia Filarmonica Romana, il Lingotto Musica di Torino. La sua monografia sul melodramma scapigliato è stata recentemente pubblicata dall'editore Mimesis.

Niccolò Galliano è dottore di ricerca in musicologia presso l'Università di Milano. Si occupa di storia culturale della musica nel Novecento, con particolare interesse all'industria musicale colta e popular e alle relazioni tra istituzioni, mercati, tecnologie e pubblico. Il suo progetto dottorale, in collaborazione con l'Archivio Storico Ricordi, ha ricostruito la storia e la rete produttiva di Casa Ricordi negli anni tra le due guerre mondiali (1919-1940), attraverso lo studio e la mappatura digitale del fondo epistolare dell'azienda. Ha inoltre condotto ricerche sulla storia della library music italiana, con attenzione alle modalità produttive della musica per sonorizzazioni nella televisione degli anni Sessanta e Settanta. Nel 2022 è stato research consultant del progetto *Anonymous Creativity: Library Music and Screen Cultures in the 1960s and 1970s* presso Northumbria University e nel 2024 visiting researcher presso il Digital Humanities Institute della University of Sheffield. È managing editor della rivista *Sound Stage Screen*.

Sebastiano Gubian è attualmente *wissenschaftlicher Mitarbeiter* e dottorando in musicologia presso l'Università di Amburgo, dove lavora nell'ambito del progetto *NS Verfolgung und Musikgeschichte* dell'Accademia

delle Scienze di Amburgo. Ha studiato pianoforte presso il Conservatorio "Giuseppe Tartini" di Trieste, dove ha conseguito il diploma di master nel 2019. Successivamente ha studiato filosofia all'Università di Bologna, laureandosi nel 2023 con una tesi magistrale sull'estetica di Adorno. Inoltre, ha frequentato vari corsi e seminari di musicologia presso l'ITI CREAA dell'Université de Strasbourg e presso l'Universität der Künste di Berlino. Nel 2025 è stato borsista presso la *Paul Sacher Stiftung* di Basilea.
I suoi interessi di ricerca comprendono la storia della musica del Novecento, l'Exilforschung e la teoria musicale della composizione dodecafonica, seriale e post-seriale, nonché il rapporto tra musica e filosofia, con particolare attenzione alla fenomenologia di Husserl. Tiene regolarmente interventi a convegni internazionali, tra cui quelli organizzati dalla Fondazione Levi di Venezia, dall'Università di Bologna, dalla Durham University, dal Royal Birmingham Conservatoire, dalla Hochschule für Musik di Weimar, dagli Husserl Archives di Colonia e dall'Arnold Schönberg Centre di Vienna.

Roberto Lucanero, laureato con lode in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo all'Università di Bologna, è dottorando presso il Conservatorio "Gaetano Braga" di Teramo, dove conduce uno studio sui nuovi modelli di fisarmonica bisonora impiegati nel *balfolk* e nel *neotrad*. Nell'ambito del dottorato ha trascorso un periodo di ricerca presso l'ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya) di Barcellona. Ha insegnato Storia del jazz, delle musiche improvvisate e audiotattili al Conservatorio "Alfredo Casella" dell'Aquila. Ha lavorato presso la fabbrica di fisarmoniche Excelsior – oggi dipartimento della Pigini Fisarmoniche – in qualità di responsabile commerciale per l'Italia e tecnico del reparto ricerca e sviluppo. Fisarmonicista ed etnomusicologo, si occupa principalmente di *popular music*, musiche di tradizione orale e musiche afroamericane, sia come musicista, sia come studioso.

Mattia Merlini è un ricercatore indipendente specializzato in *popular music* e musica per audiovisivi. Ha conseguito un dottorato di ricerca (2026) in ambito ludomusicologico presso l'Università degli Studi di Milano (con trimestre di visiting alla Utrecht Universiteit) e due lauree magistrali, ottenute sempre a Milano in Scienze della Musica e dello Spettacolo (2019) e in Filosofia e Forme del Sapere all'Università di Pisa (2022). Ha svolto attività di assistenza e didattica integrativa presso l'Università degli Studi di Milano e l'Università IULM, dove ha inoltre tenuto un corso introduttivo ai *popular music studies* per due edizioni del master di 1º livello in Editoria e Produzione Musicale. È curatore di sss Lab, il canale YouTube della rivista *Sound Stage Screen*, e membro del direttivo dell'associazione di produzione e alfabetizzazione audiovisiva Locus Cinema. Insegna Filosofia e Scienze Umane in Sudtirolo – sua terra d'origine – dove realizza anche musica per film indipendenti locali dal 2012.

Brigida Migliore è pianista, compositrice e musicologa. Formata tra Italia e Francia, ha conseguito i diplomi di pianoforte, composizione, strumentazione per banda, musica corale e direzione di coro con il massimo dei voti. La sua attività artistica si sviluppa a livello internazionale attraverso concerti, commissioni e collaborazioni con prestigiose istituzioni musicali ed ensemble, in qualità di interprete e compositrice. Nel 2024 è stata insignita del Premio Festi dell'Accademia Filarmonica di Bologna quale migliore compositrice. Parallelamente svolge un'intensa attività di ricerca musicologica. Ha conseguito il dottorato in Musique et Musicologie presso l'Université d'Aix-Marseille con una tesi dedicata alle relazioni tra musica contemporanea e oralità araba nell'opera di Zad Moultaka, premiata con il Prix de thèse de la Ville de Marseille. Ha collaborato con il laboratorio PRISM-CNRS di Marsiglia ed è, dal 2023, chercheuse associée presso il CRILLASH dell'Université des Antilles. Attualmente è docente di Teoria dell'armonia e dell'analisi presso il Conservatorio di Salerno e membro del collegio dottorale del Conservatorio di Taranto.

Fabrizio Nastari è un compositore italiano il cui percorso di ricerca si concentra sull'ironia come dispositivo artistico e retorico. Ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Estonian Academy of Music and Theatre di Tallinn con la tesi *Borrowing Existing Material, and Irony: Compositional Strategies and their Context*. Nella stessa accademia ha progettato e insegnato il corso *Composing with 14th-Century Technique* per due anni. Attraverso le sue composizioni riflette sull'assurdità della vita contemporanea e la complessità della natura umana, ricorrendo a tecniche compositive che giustappongono riferimenti culturali e texture musicali di diversa natura. Affianca all'attività compositiva un'intensa attività di ricerca accademica, attraverso articoli e la presentazione dei propri lavori in conferenze internazionali. Dal 2023 è affiliato a Nuova Consonanza; dal 2019 collabora come assistente di produzione per highSCORE Festival. Attualmente, insegna Composizione al Conservatorio "Luigi Canepa" di Sassari.

Laura Noviello è dottoranda in Metodi e Metodologia della Ricerca Archeologica e Storico-Artistica presso il Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale (DiSPaC) dell'Università degli Studi di Salerno, con un progetto di ricerca intitolato *Verso una topografia sonora di Pompei: l'apporto dell'iconografia musicale*. È inoltre project manager del progetto ERC TabulaRasa presso l'Università di Napoli "L'Orientale". È stata assegnista di ricerca nell'ambito del PRIN 2022 *MUSE*. *Musical Ecosystems of Ancient Northern Italy (XIII B.C.–VII C.E.)* presso l'Università di Padova, occupandosi del censimento e dello studio di oggetti sonori e strumenti musicali dell'area veneta. La sua attività di ricerca è dedicata allo studio e alla ricostruzione della musica e dei paesaggi sonori nel mondo greco e romano, attraverso un approccio interdisciplinare che integra archeologia musicale, sperimentazione e antropologia. Dal 2013 conduce ricerche etnomusicologiche sul campo nell'area mediterranea, con particolare attenzione alle tradizioni sonore, devozionali e coreutiche dell'Italia meridionale.

Paolo Paradiso è studente di dottorato in Scienze Educative e Sociali presso la Libera Università di Bolzano, dove sta lavorando a un progetto volto a indagare le implicazioni dell'uso dell'intelligenza artificiale nell'educazione musicale nelle scuole elementari. Ha iniziato i suoi studi presso il Conservatorio di Musica "Niccolò Paganini" di Genova, dove ha conseguito il diploma di I livello in Canto Jazz e il diploma di II livello in Didattica della Musica. Successivamente ha conseguito una laurea magistrale in Musicologia presso l'Università di Pavia (sede di Cremona). Oltre a lavorare come insegnante di musica nelle scuole secondarie, ha proseguito la sua attività di ricerca, incentrata sull'analisi di come le tecnologie emergenti ridefiniscano la vocalità e la performance, favorendo nuovi dialoghi tra l'umano e l'artificiale. Appassionato di musica, lettura e cultura audiovisiva, considera la ricerca uno spazio creativo in cui convergono sensibilità artistica, riflessione critica e innovazione tecnologica.

Alexandre Piret è dottorando presso l'Université de Liège e la Vrije Universiteit Brussel (Belgio), dove dedica le sue

ricerche alla figura del jazzista belga Toots Thielemans. Ha conseguito una laurea triennale in Storia dell'arte e Archeologia presso l'Université Catholique de Louvain e una laurea magistrale in Musicologia presso l'Università degli Studi di Pavia. I suoi ambiti di interesse si concentrano sulla storia e l'analisi del jazz e delle musiche popolari, con particolare attenzione alla canzone d'autore. Tra le sue pubblicazioni più recenti o in uscita figurano articoli su riviste accademiche internazionali (*Journal of Musicological Research, Journal of Music, Health and Wellbeing, Epistrophy*), oltre a vari contributi a volumi collettivi.

Elia Pivetta ha conseguito il Dottorato di ricerca in Musicologia presso l'Università di Pavia (sede di Cremona), dove attualmente lavora come ricercatore nell'ambito del progetto ERC-Synergy Project *Rem@ke*. Laureato in Giurisprudenza e Musicologia, si è diplomato in Organo al Conservatorio di Udine, perfezionandosi poi alla Schola Cantorum Basiliensis (Svizzera). Nel 2023 ha inoltre conseguito il Diploma di Specializzazione in Beni musicali presso l'Università di Bologna.
Le sue ricerche si focalizzano sulle questioni storico-filologiche, sui processi cognitivi e le dinamiche performative riguardanti la musica del Sei e Settecento, con particolare riferimento al contesto italiano e veneziano. È stato relatore in molti convegni nazionali e internazionali (tra cui la Ninth-Annual International Conference in Historical Performance Practice, Indiana University Bloomington, US). Ha pubblicato due edizioni critiche e numerosi saggi in riviste scientifiche e volumi collettanei.

Enrico Scavo, dopo la laurea in Lettere (Università di Ferrara), consegue la Laurea Magistrale in Discipline della Musica presso l'Università di Bologna. Nel 2023 consegue il Dottorato di Ricerca presso l'Università di Ferrara con la tesi *L'Accademia della Morte di Ferrara: l'oratorio e il primato di Giovanni Battista Bassani*, selezionata dall'Associazione De Sono di Torino per la pubblicazione (LIM, 2024). Ha collaborato al *Tasso in Music project* (University of Massachusetts Amherst), con il Centro Studi Antoniani di Padova per la realizzazione di edizioni critiche di musica rinascimentale, con l'Università di Trento per la schedatura delle fonti musicali della Biblioteca Angelica (Roma).
Nel 2025 è stato assegnista di ricerca nell'ambito del progetto *Mus.i.c.a.re. Musiche Incomplete: Censimento, Analisi, Restituzione* del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova. È docente a contratto in Pedagogia musicale presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia (sede di Cremona) per l'anno accademico 2025/2026.

Francesca Scigliuzzo è diplomata in violoncello con Silvia Chiesa e laureata con lode in Musicologia presso il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali di Cremona dell'Università di Pavia. Ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Udine con una tesi dedicata a *Nuove Forme Sonore,* gruppo di improvvisatori, compositori ed esecutori nato a Roma negli anni Settanta. Nel 2025 è stata assegnista di ricerca presso l'Università di Pavia e dallo stesso anno è coordinatrice del gruppo AlumniLevi della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia. Dal 2026 è Research Fellow presso la Freie Universität Berlin e l'Akademie der Künste di Berlino, grazie a una borsa di ricerca del DAAD.
I suoi interessi di ricerca si concentrano sull'improvvisazione musicale, con particolare attenzione al rapporto tra improvvisazione e composizione nella seconda metà del Novecento, e sull'analisi dei processi compositivi tra XX e XXI secolo. Ha pubblicato, tra le altre sedi, su *Rivista Italiana di Musicologia*, *Archival Notes* e *Philomusica on-line*.

Edizioni Fondazione Levi, Venezia
Nuove collane

A partire dalla primavera del 2020, la Fondazione Levi ha dato il via ad un processo di riordino e ripensamento della sua produzione editoriale individuando una serie di collane che potessero occuparsi dei numerosi campi di ricerca che la Fondazione promuove.

Antiquae Musicae Libri
La collana intende promuovere la riflessione e lo studio sull'universo musicale antico, medievale e rinascimentale, con pubblicazioni legate ad alcuni filoni di ricerca già sondati e da sondare nei seminari, nei convegni, nelle pubblicazioni e nelle molte attività della Fondazione Ugo e Olga Levi, oltreché dedicate a nuovi campi di studio, in un'ottica multidisciplinare. La collana vuole dunque ospitare in particolare saggi e monografie sui repertori trascurati, sulla storia e sul contesto del canto cristiano liturgico (sia per quanto riguarda la liturgia bizantina, sia la liturgia romano-francescana e dei diversi Ordini religiosi, nelle diverse diocesi e Chiese metropolitane del mondo), sulla polifonia semplice e sulla polifonia d'arte sacra e profana.

Comitato editoriale
Marco Gozzi, direttore
Giacomo Baroffio
Giulia Gabrielli
David Hiley
Silvia Tessari

Pubblicazioni

Historiae. Liturgical Chant for Offices of the Saints in the Middle Ages
Proceedings of the conference
Venice, Italy, 26-29 January 2017
edited by David Hiley
with Luisa Zanoncelli, Susan Rankin, Roman Hankeln and Marco Gozzi
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 468
Antiquae Musicae Libri, 1
ISBN 978-88-7552-063-2

Bessarion and music.
Concepts, theoretical sources and styles
Bessarione e la musica.
Concezione, fonti teoriche e stili
Proceedings of the international meeting
Venice, 10-11 november 2018
edited by Silvia Tessari
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 178
Antiquae Musicae Libri, 2
ISBN 978-88-7552-074-8

Musico perfetto, Gioseffo Zarlino.
His time, his work, his influence
edited by Jonathan Pradella
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 475
Antiquae Musicae Libri, 3
ISBN 978-88-7552-067-0

Historiae italiane
Gli uffici dei santi tra canto e liturgia
a cura di Giovanni Cunego e Giovanni Varelli
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2025, pp. 485
Antiquae Musicae Libri, 4
ISBN 978-88-7552-101-1

Libraria musicale
La collana è dedicata al libro di musica e sulla musica, manoscritto e a stampa, specie dei secoli XV-XIX. Indaga i problemi di natura concettuale e metodologica che esso pone, i rapporti che intrattiene con gli altri testimoni delle tradizioni culturali, la filiera delle professionalità che coinvolge. Studia lo sviluppo storico delle sue forme, i suoi diversi aspetti (supporti, formati, tecniche ecc.), le pratiche di produzione, circolazione, disseminazione, fruizione e ricezione, il ventaglio dei valori semantici e dei processi di significazione culturale.

Comitato editoriale
Annarita Colturato, direttrice
Bianca Maria Antolini
Stefano Campagnolo
Marco Capra
Florence Gétreau
Stephen Parkin
Angelo Pompilio
Rudolf Rasch
Pietro Zappalà

Pubblicazioni

Il codice cipriota (I-Tn, J.II.9)
Origini, storie, contesto culturale
a cura di Elisabetta Barale, Alberto Rizzuti e Angelica Staltari
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 274
Libraria musicale, 1
ISBN 978-88-7552-104-2

Biblioteche di compositori italiani del Novecento
Pizzetti, Malipiero, Dallapiccola, Petrassi, Scelsi, Maderna, Nono, Clementi, Berio
a cura di Paolo Dal Molin
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2025, pp. 395
Libraria musicale, 2
ISBN 978-88-7552-112-7

Storie di fondi, raccolte, collezioni musicali
a cura di Bianca Maria Antolini, Annarita Colturato e Francesco Paolo Russo
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2026, pp. 384
Libraria musicale, 3
ISBN 978-88-7552-103-5

Premio Pier Luigi Gaiatto

La Fondazione Levi, d'intesa con la famiglia Gaiatto, vuole incentivare la partecipazione al Premio biennale 'Pier Luigi Gaiatto' per ricerche originali sulla musica sacra e sulla musica nella religione a lui intitolato sin dal 2012 istituendo una collana editoriale complementare al Premio stesso che permetta un'adeguata divulgazione dei lavori risultati eccellenti e, nello stesso tempo, dia una giusta gratificazione ai loro autori.

Comitato editoriale
Franco Colussi, direttore
Marco Bizzarini
Giulia Gabrielli
Raffaele Mellace
Maria Nevilla Massaro
Massimo Privitera

Pubblicazioni

Divitiae salutis sapientia et scientia
Scritti musicologici Pier Luigi Gaiatto
a cura di Franco Colussi
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 178
Premio Pier Luigi Gaiatto, 1
ISBN 978-88-7552-068-7

Giovanni Pierluigi Da Palestrina
Missa pro defunctis* e responsorio *Libera me, Domine
Edizione critica e saggio introduttivo
a cura di Riccardo Pintus
a cura di Franco Colussi
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 200
Premio Pier Luigi Gaiatto, 3
ISBN 978-88-7552-102-8

Quaderni di musica per film

I "Quaderni di musica per film" della Fondazione Ugo e Olga Levi intendono aprire una riflessione sull'universo sonoro delle immagini in movimento. Raccolgono, pertanto, saggi e monografie sulla musica cinematografica e sui diversi aspetti e problemi dell'allestimento di una colonna sonora. Una particolare attenzione è riservata alle attività dei gruppi di ricerca che operano all'interno della Fondazione e ai loro risultati che in questa collana trovano il loro naturale approdo.

Comitato editoriale
Roberto Calabretto, direttore
Gillian B. Anderson
Sergio Bassetti
Laurent Feneyrou
Antonio Ferrara
Daniele Furlati
Riccardo Giagni
Roberta Novielli
Cosetta Saba

Pubblicazioni

Archivi sonori del cinema:
Progetto ICSA Italian Cinema Sound Archives
Ilario Meandri, Luca Cossettini, Cristina Ghirardini, Alessandro Molinari
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 77
Quaderni di musica per film, 1
ISBN 978-88-7552-066-3

Critica della musica per film.
Un film, un regista, un compositore
a cura di Roberto Calabretto
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 429
Quaderni di musica per film, 2
ISBN 978-88-7552-070-0

La musica nei critofilm di Ragghianti
a cura di Roberto Calabretto e Paolo Bolpagni
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 78
Quaderni di musica per film, 3
ISBN 978-88-7552-071-7

La musica nel cinema di animazione sovietico
Angelina Zhivova
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 354
Quaderni di musica per film, 4
ISBN 978-88-7552-084-7

Musica e cinema nei periodici italiani
Ricognizioni storiografiche, 1
a cura di Antonio Ferrara
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 193
Quaderni di musica per film, 5
ISBN 978-88-7552-072-4

Venezia sul grande schermo.
Suoni e immagini di una città multiforme
a cura di Angela Carone
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2025, pp. 268
Quaderni di musica per film, 6
ISBN 978-88-7552-116-5

Quaderni di etnomusicologia

I "Quaderni di etnomusicologia" della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia promuovono studi etnomusicologici o di musicologia transculturale, privilegiando l'edizione di primi risultati di ricerche innovative, rassegne sistematiche della letteratura specialistica, atti di convegni e traduzione di studi di interesse etnomusicologico editi in lingue non comunemente accessibili.

Comitato editoriale
Enrique Cámara de Landa
Serena Facci
Giovanni Giuriati
Ilario Meandri

Pubblicazioni

Reflecting on Hornbostel-Sachs's *Versuch* a century later
Proceedings of the international meeting Venice, 3-4 July 2015
edited by Cristina Ghirardini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 341
Quaderni di etnomusicologia, 1
ISBN 978-88-7552-06-25

***Beyta Dimdim*: storia, tradizione e struttura di un canto epico curdo**
Giulia Ferdeghini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 248
Quaderni di etnomusicologia, 2
ISBN 978-88-7552-083-0

Il castello di Dimdim:
versioni orali di un poema epico curdo
Giulia Ferdeghini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 300
Quaderni di etnomusicologia, 3
ISBN 978-88-7552-108-0

Quaderni di storia della musica ebraica

Scopo principale della collana è quello di promuovere la ricerca e lo studio delle tradizioni musicali ebraiche, in particolar modo – ma certo non esclusivamente – per quanto riguarda i repertori tradizionali liturgico-sinagogali e quelli di matrice colta che si sono formati a cavallo tra la seconda metà del Diciottesimo secolo e la prima metà del Ventesimo secolo a seguito del fenomeno di emancipazione sociale e politica della minoranza ebraica.

Comitato editoriale
Piergabriele Mancuso, direttore
Enrico Fink
Enrico Fubini
Edwin Seroussi

Pubblicazioni

Affrancati dal ghetto
Il repertorio musicale colto dell'ebraismo italiano dopo l'epoca dei ghetti
Ricerche d'archivio e studi critici
a cura di Piergabriele Mancuso
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 321
Quaderni di storia della musica ebraica, 1
ISBN 978-88-7552-060-1

La passione estetico-musicale
Per i 90 anni di Enrico Fubini
a cura di Laurence Wuidar, Piergabriele Mancuso, Enrica Lisciani-Petrini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2025, pp. 343
Quaderni di storia della musica ebraica, 2
ISBN 978-88-7552-110-3

Quaderni della biblioteca

Nel 2012 la Fondazione Ugo e Olga Levi onlus ha compiuto 50 anni. Da allora sono stati avviati importanti lavori di ampliamento, riorganizzazione di spazi e servizi, dotazioni di fondi e numerose iniziative di valorizzazione. Il mandato dei Fondatori è rimasto la stella polare di tutte le attività, e per esso la centralità della Biblioteca, amata come un figlio da Ugo, non solo si è mantenuta, ma ha via via catalizzato attenzioni diverse, cercando di fondere sempre più il nesso fondamentale tra la musica scritta e il suo studio, e la musica eseguita.

Comitato editoriale
Giorgio Busetto

Pubblicazioni

Biblioteca Gianni Milner 2012-2022
Quaderni, 1
a cura di Giorgio Busetto
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2019, pp. 321
ISBN 978-88-7552-064-9

Biblioteca Gianni Milner 2012-2022
Quaderni, 2
a cura di Giorgio Busetto
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 390
ISBN 978-88-7552-076-2

Biblioteca Gianni Milner 2012-2022
Quaderni, 3
a cura di Giorgio Busetto
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 198
ISBN 978-88-7552-077-9

Biblioteca Gianni Milner
Quaderni, 4
a cura di Giorgio Busetto
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 360
ISBN 978-88-7552-106-6

Biblioteca Gianni Milner
Quaderni, 5
Nuove competenze digitali
per il patrimonio culturale degli archivi
a cura di Giulia Clera
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2025, pp. 130
ISBN 978-88-7552-118-9

Biblioteca Gianni Milner
Quaderni, 6
L'Intelligenza Artificiale applicata
alla gestione del patrimonio culturale
a cura di Giulia Clera
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2026, pp. 92
ISBN 978-88-7552-105-9

Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli

Personalità proteiforme, erudita, inventiva e maliziosa, Giovanni Morelli ha lasciato un corpus eccezionale di disegni, schizzi, nastri e scritti dedicati al melodramma verdiano o ai maestri della modernità, alle mitologie barocche o agli animali immaginari, all'anatomia artistica o all'estetica del cinema… La collana "Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli" si propone di ripubblicare alcuni suoi saggi ormai introvabili, di studiare il suo archivio conservato dalla Fondazione Ugo e Olga Levi, e di esplorare gli stimolanti e affascinanti percorsi aperti dal suo pensiero.

Comitato editoriale
Laurent Feneyrou, direttore
Maurizio Agamennone
Carmelo Alberti
Fabrizio Borin
Roberto Calabretto
Giovanni De Zorzi
Andrea Liberovici
Paolo Pinamonti
Ellen Rosand
Emilio Sala
Gianfranco Vinay
Giada Viviani
Luca Zoppelli

Pubblicazioni

Trenta giorni ha Settembre *ovvero*
i pellegrini alla Mecca della musica rara
Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2005
a cura di Paolo Pinamonti
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 55
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 1
ISBN 978-88-7552-080-9

La porta sul retro *ovvero*
Le Salon des Refusés *ovvero* Tutte le feste al tempio (della musica rara)
Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2006
a cura di Paolo Pinamonti
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 163
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 2
ISBN 978-88-7552-081-6

Hello, Mr. Fogg!
Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati *idest Harmonia caelestis seu Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*
Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2007
a cura di Paolo Pinamonti
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 280
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 3
ISBN 978-88-7552-082-3

Ricerche AlumniLevi

La collana "Ricerche AlumniLevi" ospita gli scritti degli "AlumniLevi", il gruppo di dottorandi in musicologia che negli anni hanno frequentato i seminari Levi Campus organizzati dalla Fondazione.

Comitato scientifico della collana
Roberto Calabretto
Michel Imberty
Sabine Meine
Massimo Privitera
Giorgio Sanguinetti

Comitato editoriale
Alessandro Avallone
Valeria Conti
Paola Cossu
Francesco Fontanelli
Armando Ianniello
Antonella Manca
Paolo De Matteis
Angelina Zhivova

Pubblicazioni

Le ricerche degli *Alumni* LEVI*campus*:
la giovane musicologia a confronto
a cura di Paola Cossu e Angelina Zhivova
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 325
Ricerche AlumniLevi, 1
ISBN 978-88-7552-073-1

Le ricerche degli *Alumni* LEVI:
la giovane musicologia tra riflessioni, dibattiti e prospettive
a cura di Paolo De Matteis e Armando Ianniello
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 227
Ricerche AlumniLevi, 2
ISBN 978-88-7552-100-4

corpi_voci_suoni
a cura di Antonella Manca e Daniele Palma
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2025, pp. 158
Ricerche AlumniLevi, 3
ISBN 978-88-7552-114-1

Studi musicali moderni

La collana si occupa di un arco cronologico che va dal Seicento al Novecento, secondo assi di ricerca trasversali ai tradizionali filoni di ricerca. La sua attività parte con due assi: il primo, che si intitola *Racconti di vita e di musica*, intende raccogliere, promuovere e studiare memorie e autobiografie di persone la cui vita è strettamente legata alla musica. Il secondo asse, che si intitola *Romanze e canzoni*, intende indagare sulla vastissima produzione di romanze e canzoni che è stata una componente centrale della cultura musicale europea tra metà Settecento e i giorni nostri.

Comitato editoriale
Massimo Privitera, direttore
Carlida Steffan
Paolo Russo

All’indirizzo internet
https://www.fondazionelevi.it/attivita-editoriale
è consultabile il catalogo delle pubblicazioni.
Alcuni volumi possono essere scaricati
gratuitamente in formato PDF.
I volumi possono essere acquistati presso
Fondazione Ugo e Olga Levi
info@fondazionelevi.it

Volti sonori. Incontri, esperienze e mediazioni dell'alterità in musica

La collana Ricerche *Alumni*LEVI ospita gli scritti degli *Alumni*LEVI, il gruppo di dottorandi in musicologia che negli anni hanno frequentato i seminari LEVI*campus* organizzati dalla Fondazione. La rete degli *Alumni*LEVI ha lo scopo di favorire lo scambio e la discussione scientifica tra i giovani dottorandi. Questa collana offre loro uno spazio dove poter presentare i propri progetti, andando a costituire un'importante panoramica sulle ricerche dottorali italiane, concluse e in atto.

INDICE Davide Croff, *Presentazione*; Elia Pivetta e Francesca Scigliuzzo, *Uno sguardo sull'alterità (in musica)*.
PARTE I | CHI. IDENTITÀ TRA SÉ E ALTRO. Mattia Merlini, *Conosci l'*AI*-tro per conoscere te stesso: superare concezioni distorte della musica attraverso il confronto con l'IA*; Paolo Paradiso, *L'incontro con l'Altro tecnologico nella performance musicale con IA*; Fabrizio Nastari, *Spunti per un'autoetnografia sul processo creativo: tra* borrowing actions*, ironia e pensiero di Deleuze e Guattari*; Alexandre Piret, *«The Blues and I»: l'esperienza e l'impatto del razzismo e della segregazione razziale statunitensi tra i musicisti jazz bianchi. Il caso di Toots Thielemans*.
PARTE II | DOVE. SPAZI DI INCONTRO. Laura Noviello, *Spazi sonori dell'antichità: le tombe dei* mousikoi *a Poseidonia-Paestum*; Roberto Lucanero, *Il* bal musette *a Parigi: da musica folk urbana a* popular music *internazionale*; Brigida Migliore, *Musica e spazio urbano: una cartografia di modelli interpretativi e dinamiche compositive*; Sebastiano Gubian, *Spazialità e temporalità nella musica di Emmanuel Nunes: dalle lezioni sul tempo di Husserl alla 'composizione dello spazio'*.
PARTE III | COME. L'ALTRO IN SCENA. Enrico Scavo, *Il Mustafà senza voce: l'immagine del 'Turco' negli oratori ferraresi del Sei-Settecento*; Alessandro Avallone, *Identità coloniale e alterità artistica nel* Lautaro *di Eleodoro Ortiz de Zárate*; Andrea Agresti, *Processi decisionali, cooperazione e dimensione politica nella prima rappresentazione italiana del* Wozzeck *nel 1942*; Niccolò Galliano, *Riassemblare l'editoria musicale. Casa Ricordi nella rete dell'opera ottocentesca*. Profili biografici.

9 788875 521073