Progetto Artistico

DANIEL MANNINI
APPROFONDISCE IL CONCETTO DI
MUSICOTERAPIA E ARTETERAPIA
SULLA SCIA DEL RINOMATO
FESTIVAL VERDIANO PARMENSE
EDIZIONE 2024

A cura della Dott.ssa Elena Gollini



www.Elena Gollini Art Blogger.com



Indice

4 Premessa iniziale contestualizzante

5 Commento riflessivo dedicato da parte del rinomato artista Marco Bonini

7 Riflessione di commento di Daniel Mannini

9 Opera - *MUSICARTE*

10 Attestato di merito conferito a Daniel Mannini

11 Contributi salienti e significativi

91 Appendice con digressioni in calce

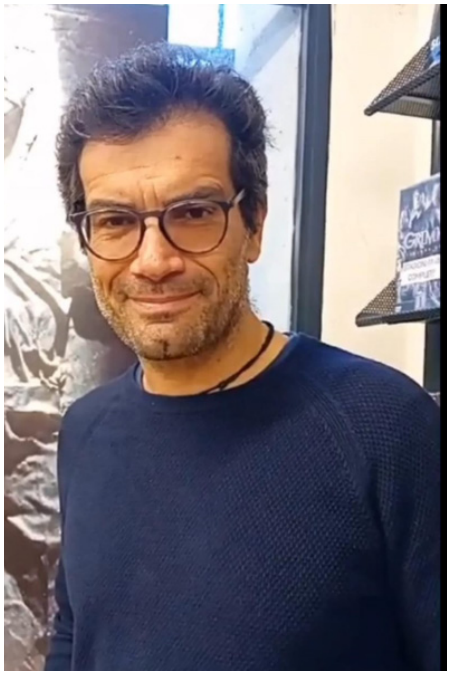
PREMESSA INIZIALE CONTESTUALIZZANTE

Sulla scia dell'edizione 2024 del famoso Festival Verdiano parmense, nasce e si sviluppa questo progetto artistico di Daniel Mannini, sempre attento, prodigo e solerte, nell'avvicinarsi a tematiche di saliente portata sociale e di funzionale fruizione a largo raggio. Lo spunto ad hoc costituito da rendere omaggio simbolico a questa figura di emblematico valore universale e di geniale ed eccelso talento musicale e artistico, Giuseppe Verdi, consente un approfondimento digressivo su vari piani e livelli di approccio, che toccano argomentazioni di rilevante e significativa portata. In primis, l'aspetto connesso allo sfaccettato ambito applicativo della musica in generale, linguaggio espressivo e comunicativo imprescindibile e di vitale utilità, che in quanto arte elevata e di elevazione si presta a svolgere una potente e incisiva funzione benefica e direi anche taumaturgica, acquisendo una sua identità terapeutica indiscussa e indiscutibile. Inoltre, è fondamentale evidenziare anche la grandiosa portata di collante aggregativo, che la musica riveste da sempre e che le permette di essere al centro delle nostre relazioni umane e sociali e di assumere delle sfumature dialettiche e semantiche di incisiva validità. È assolutamente innegabile, che senza la musica e senza l'arte l'uomo sarebbe fortemente penalizzato e avrebbe preclusioni e condizionamenti davvero negativi e dannosi sia a livello soggettivo e individuale sia a livello comunitario. La musica è sinonimo di empatia e di condivisione, di voglia di interazione, di scambio, di partecipazione e compartecipazione. La musica è nutrimento essenziale e indispensabile per mente e corpo, anima e cuore, ci riempie e ci completa nella nostra essenza e ci rende migliori, ci arricchisce in modo costruttivo. Ecco, da qui si parte insieme a Daniel Mannini per dare un approfondimento variegato a una tematica sempre attuale e per ricordare uno dei nostri pilastri cardine, qual è stato il mitico Giuseppe Verdi, per sempre immortale, sommo ed esimio magister vitae et equitum. Concludo soffermandomi sull'ammirabile statua presente nel cuore di Parma, che è stata concepita in forma di scultura celebrativa dedicata a Giuseppe Verdi, che appare seduto su una panchina intento a riflettere sulla sua musica divina, ma al contempo in posizione volutamente disponibile ad accogliere chiunque passando e transitando nelle sue adiacenze voglia sedersi e scambiare una conversazione virtuale, all'insegna di un messaggio davvero encomiabile: la musica, l'arte e la cultura ci aspettano sempre e ci tendono simbolicamente un incipit di stimolo per farci accostare e avvicinare e per poterci trasmettere e trasferire valori primari in ogni momento e in ogni situazione. Questa immagine scultorea così accattivante e così confidenziale di Giuseppe Verdi, che attende tutti per una chiacchierata amichevole e un sano e salutare scambio di confronto, credo che sia molto rappresentativa anche riferita proprio al concetto di arteterapia e musicoterapia, in quanto capace di alimentare e accentuare il desiderio di empatia e di feedback aggregativo, alla base del nostro senso dell'essere e dell'esistere.

COMMENTO RIFLESSIVO DEDICATO DA PARTE DEL RINOMATO ARTISTA MARCO BONINI

Testo estratto dal nuovo spettacolo teatrale *La Genesi di tutti i nostri problemi*

di Marco Bonini



Riappropriarci del nostro diritto alle emozioni ci garantirebbe una maggiore capacità di ascolto e accordo, in una parola ci educherebbe all'armonia.

L'armonia. Dal greco ἁρμονία «unione», «proporzione», «accordo». Concordanza tra elementi diversi che provoca piacere e, in senso più specifico, concordanza di suoni o assonanza di voci. Pitagora scopre la progressione armonica delle note, notando come la divisione di una corda tesa in base a numeri interi consecutivi dia luogo a suoni consonanti, ossia piacevoli. Lo stesso accade ai corpi celesti, poiché la distanza tra i pianeti e la loro diversa velocità di rotazione determinano diversi suoni, non percepibili dall'orecchio umano. Si viene così a stabilire una relazione fondamentale tra armonia cosmologica, musicale e matematica. L'armonia ci si offre dunque come il principio relazionale del TUTTO. Il nostro essere parte di questo tutto. Quando sentiamo l'armonia nelle cose stiamo sentendo la nostra relazione con il tutto. Stiamo facendo esperienza fisica, psichica, psicologica ed emozionale della nostra terrosità. L'armonia ci ricorda di essere venuti dalla terra che replica lo stesso principio generativo dentro e fuori di noi. Per questo l'armonia si predica del bello. L'armonia è bellezza, è musica, è melodia. L'armonia in musica è relazione equilibrata tra le note, l'armonia in arte figurativa è relazione equilibrata delle forme e i colori, l'armonia in economia è relazione equilibrata dei cicli produttivi, l'armonia in biologia è relazione equilibrata tra gli ecosistemi, l'armonia in fisiologia è relazione equilibrata dei vari organi vitali. In poesia è relazione equilibrata tra parole e significati grati all'orecchio e al cuore:

Ed erra l'armonia per questa valle. (Leopardi)

L'armonia è il gesto, la politica del corpo, l'economia della vita, è il modo in cui ci si comporta in una società di terrosi, è relazione equilibrata tra gli individui. L'armonia è sesso, l'armonia è amore, l'armonia è la bellezza della natura. Imparare a sentire l'armonia della natura significa imparare a danzare con la natura, ad andare a ritmo con la natura che ci circonda, andare a ritmo con le persone che ci sono accanto. L'armonia è la facoltà umana di sentire questo equilibrio. L'armonia è dentro di noi in quanto parte delle natura, ma si deve apprende, si deve educare, ex-ducere, si deve tirare fuori da dentro di noi e la si impara solo per imitazione, mimeticamente, grazie alla frequentazione abituale, il training, della relazione tra il nostro interno ed il nostro esterno.

- MARCO BONINI

RIFLESSIONE DI COMMENTO DI DANIEL MANNINI



Il binomio tra arte e musica è un perfetto esempio di unione tra due tipologie artistiche, in cui l'immaginario acquisisce la funzione di trasmettitore di messaggi e di contributi positivi per la civiltà. La realizzazione di un qualcosa che parte dalla propria mente e successivamente viene definita e messa in atto, è la dimostrazione che l'individuo ha bisogno di un modo di esprimersi che vada al di là del linguaggio dialettico, perché a volte dobbiamo solo assaporare ciò che la nostra anima cerca di esprimere con i mezzi che abbiamo da sempre, come i suoni e i segni. È importante e fondamentale conoscere il proprio essere per poi, in varie dinamiche, metterle in pratica a seconda della propria percezione, della propria natura espressiva, fungendo da integrazione per i soggetti che affrontano queste tipologie di percorso. La definizione di "cura emotiva" racchiude tutto questo: la sua base e il suo scopo sono rappresentati dal raggiungimento del benessere emotivo per migliorare la quotidianità della vita sociale, creando l'opportunità di avere un contatto e una comunicazione tra persone che hanno difficoltà ad esternare tutte le loro sensazioni, trovando in queste discipline artistiche il loro massimo linguaggio espressivo. Dal punto di vista musicale tutti noi ricerchiamo quel tipo di suono che rispecchia perfettamente il nostro stato emotivo in un determinato momento. Abbiamo la sensazione di essere capiti e di non sentirci soli, perché tutto viene espresso in quello che cerchiamo, ognuno di noi lo cerca in modo del tutto naturale e istintivo. In ambito dell'arte intesa dal punto di vista figurativo, credo che sia, insieme all'utilizzo della parola e quindi anche del suono stesso, il mezzo di comunicazione che più ci appartiene da sempre. Un'elaborazione di pensiero attraverso immagini, colori e composizioni che ancora oggi viene usata, anche in alcuni settori lavorativi dove l'idea, per far sì che venga compresa, è messa in atto attraverso un bozzetto o un progetto, andandosi a definire mano a mano in corso d'opera. Per ciò che mi riguarda personalmente, la musica è molto terapeutica durante il mio processo artistico e non solo, perché rappresenta anche uno stimolo nel cercare di esprimere un linguaggio metaforico per riassumere un concetto, per arrivare dritto al punto. Alcuni miei lavori derivano dall'influenza del suono e figure e sfumature cromatiche derivano dalla realtà circostante. Utilizzo questi elementi per una questione di bisogno personale di esternare il mio pensiero, perché credo che delle volte bisogna lasciare un segno indelebile, anche nel nostro piccolo, per allontanare il rischio che il proprio contributo svanisca nell'aria, proprio come le parole che hanno bisogno di essere scritte

per rimanere intatte. Con l'avanzare del tempo e dell'evoluzione che avremo in futuro, capiremo che il gesto delle nostre azioni primordiali, rimarranno le radici più profonde di legame da cui è impossibile distaccarsi, perché oltre ad aver sviluppato il dono della ragione, ci sarà sempre nell'essere umano una parte d'istinto che definirei "animale" che non ci abbandonerà mai e continuerà a legarci per sempre. Concludo col dire, che arteterapia e musicoterapia rappresentano un beneficio per tutti, perché tutti abbiamo bisogno di essere compresi.

- DANIEL MANNINI



MUSICARTE

ATTESTATO UFFICIALE DI MERITO ARTISTICO

CONFERITO ALL'ARTISTA

DANIEL MANNINI

per l'interessante e condivisibile riflessione espressa con appassionato e fervido coinvolgimento emotivo ed emozionale rafforzata dall'opera grafica illustrativa testimonial del progetto che completa e valorizza il percorso di qualità evolutiva nella ricerca e denota la consapevolezza e la coerenza di una visione matura e responsabile nel fare arte che funge da motore trainante primario e principale e alimenta in modo prolifico e proficuo il talento naturale e le risorse innate canalizzate e orientate verso il concetto di arte per il sociale e di arte socialmente utile e funzionale a livello collettivo e comunitario come collante di legame aggregativo imprescindibile e indispensabile.



In fede
Dott.ssa Elena Gollini

CONTRIBUTI SALIENTI E SIGNIFICATIVI

LA MUSICA È DAVVERO UN LINGUAGGIO UNIVERSALE

Nella musica esistono schemi impliciti che permettono a tutti gli ascoltatori di capire qual è la funzione espressiva anche di un brano brevissimo di una canzone mai sentita prima e prodotta da una cultura sconosciuta. Lo dimostra un nuovo studio sperimentale che supporta l'ipotesi di una universalità del linguaggio musicale come veicolo di emozioni. La musica è un linguaggio universale. Lo si sente ripetere spesso, perché i successi musicali travalicano le frontiere spesso senza bisogno di tradurre il testo e soprattutto perché in molte occasioni capita di verificare che le emozioni suscitate da un brano non dipendono dalla cultura in cui è stato prodotto. L'affermazione è stata verificata in modo più preciso da un nuovo studio sperimentale pubblicato su *Current Biology* da Samuel Mehr della Harvard University e colleghi di una collaborazione internazionale. I risultati della ricerca infatti dimostrano che esistono alcune strutture musicali intrinsecamente correlate alle emozioni che possono essere percepite da persone di culture molto diverse tra loro dopo aver ascoltato soltanto un brano molto breve. Nel primo esperimento, gli autori hanno chiesto a 750 utenti di Internet di 60 Paesi di ascoltare alcuni brani, ciascuno della durata di 14 secondi, tratti da diverse canzoni, scelte in modo pressoché casuale nella produzione di 86 società di umane di piccole dimensioni e con un'economia arcaica, tra cui tribù di cacciatori-raccoglitori, di pastori o di agricoltori. Le canzoni provenivano da un'ampia varietà di regioni geografiche, in modo da rappresentare una vasta gamma di culture umane. Dopo l'ascolto i partecipanti hanno risposto a sei domande su come percepivano la funzione di ciascun brano musicale secondo una scala di sei punti. In particolare, dovevano valutare se i brani fossero adatti per ballare, tranquillizzare un bebè, guarire una ferita, esprimere amore, piangere un morto o raccontare una storia. L'analisi statistica dei circa 150.000 punteggi assegnati ha dimostrato che, in media, l'idea delle canzoni che si erano fatti i partecipanti corrispondeva alla sua funzione originale, anche se i soggetti non erano familiari con il tipo di musica, il campionamento di ogni canzone era casuale e i brani fossero molto brevi. Ciò dimostrerebbe, secondo i ricercatori, che esistono strutture musicali, non immediatamente individuabili, che non dipendono dalla cultura di riferimento, ma sono in gran parte universali. Nella seconda parte dell'esperimento, i ricercatori hanno chiesto ad altri 1000 soggetti statunitensi e indiani di classificare altri brani secondo tre caratteristiche di contesto - numero e sesso dei cantanti e numero degli strumenti, e alcune categorie musicali: complessità della melodia, complessità e regolarità del ritmo, tempo, grado di eccitazione prodotta, valenza e piacevolezza. "*Abbiamo mostrato che la nostra psicologia condivisa produce nella musica schemi fondamentali che trascendono le nostre profonde differenze culturali*", ha spiegato Manvir Singh, coautore dello studio. "*Ciò suggerisce che le nostre risposte emotive e comportamentali agli stimoli estetici hanno una notevole stabilità in popolazioni ampiamente divergenti*". Un dato molto curioso è la correlazione

emersa tra ninne nanne e musica da ballo. "*Non solo i volontari sono riusciti a identificare le canzoni usate per queste funzioni meglio delle altre, ma le loro caratteristiche musicali sembrano opposte per molti aspetti*" ha spiegato Mehr. "*Le canzoni ballabili generalmente avevano un ritmo più rapido, erano più complesse dal punto di vista ritmico e melodico, ed erano percepite come più gioiose e più eccitanti, mentre le ninne nanne erano percepite come più tristi e meno eccitanti*".

MUSICA COME LINGUAGGIO UNIVERSALE

Tutti sappiamo che fare musica in senso lato, ha infiniti vantaggi. La musica per alcuni non è che un hobby meraviglioso, ma per molti è parte della vita di tutti. La musica può essere definita un linguaggio universale, una sorta di colla che unisce socialmente e che diviene portavoce di messaggi per il mondo. Per ognuno di noi la musica rappresenta qualcosa di diverso ed ognuno di noi ha la sua storia da raccontare sulle ragioni per il quale ha cominciato a fare musica.

PORTAVOCE DI MESSAGGI

Come dicevamo, la musica è dunque una specie di portavoce: se hai qualcosa da dire, un messaggio da lanciare, se vuoi attirare l'attenzione sui dei temi che ti stanno a cuore, può diventare il tuo strumento migliore. Talvolta è anche l'unico mezzo: un messaggio contenuto in musica, è potenzialmente molto più fruibile e diretto.

UN COLLANTE SOCIALE TRA PERSONE AFFINI

La musica è anche portatrice di sani valori e la condivisione è tra quelli principali: in musica è fondamentale condividere, quanto ascoltare ed avere uno scopo comune. Durante e dopo la musica si possono creare opportunità di discussione, riflessioni e scambi di idee. Sia che siamo noi ad esibirci su un palco o che godiamo della musica dagli spalti, il contesto musicale è sempre un buon pretesto per festeggiare insieme. La sperimentazione è un altro aspetto estremamente importante, specialmente se condiviso: vibrazioni e suoni comuni, armonie e grooves ci permettono di immergerci nella musica completamente. Si tratta di un viaggio musicale in cui ogni suono diventa un'esperienza vissuta in condivisione.

INTERAZIONE, FEEDBACK E DIALOGO COL PUBBLICO

Le restrizioni e i divieti dovuti alla pandemia da Covid-19 ci hanno reso nostalgici su cose che erano parte della nostra quotidianità: le emozioni, gli incontri e gli scambi con il pubblico, sono aspetti focali e naturali del fare musica e, quando mancano, tutto cambia. Le facce emozionate, i cori del pubblico, gli applausi e i feedback dopo il concerto: la musica è una cosa che si vive e di cui si parla, è un incentivo allo scambio e un motore per la comunicazione che incita anche le lingue più silenziose.

INSIEME CONTRO L'ESCLUSIONE

Uno studio a lungo termine, condotto in diverse scuole elementari di Berlino più di 20 anni fa, ha dimostrato che la musica ha un effetto straordinario sulla coesione. I risultati dello Studio Bastian (condotto da Hans Günther) sono stati raccolti nell'arco di sei anni. Dall'analisi è emerso che la musica studiata ed eseguita attivamente nelle scuole, migliora notevolmente le competenze sociali dei bambini. Il numero di bambini esclusi e bullizzati è crollato rispetto alle scuole elementari senza un focus musicale. Il motivo è che fare musica insieme implica, come già detto, ascoltare dettagliatamente l'un l'altro ed esercitare empatia verso il prossimo.

MUSICA COME LINGUA COMPRENSIBILE A TUTTI

Già nel 1835 lo scrittore americano Henry Longfellow chiamò la musica "*la lingua universale della nostra specie*". All'epoca la tesi era probabilmente molto ambiziosa per via della tematica stessa, forse definibile addirittura un'illusione poetica per l'epoca. Nel frattempo però, i ricercatori hanno già corrisposto a questa tesi dei fatti. In tutto il mondo, dei ricercatori tedeschi e canadesi hanno trovato forme e funzioni simili nelle canzoni cantate. Ciò ha rafforzato la convinzione spontaneamente ovvia che la musica abbia la capacità di svincolarsi da barriere linguistiche.

I PIGMEI NON AMANO LA MUSICA (POP)OLARE

Nella vivace città canadese di Montreal sono stati messi a confronto 40 musicisti dilettanti e professionisti con 40 membri del popolo pigmeo della tribù Mbenzelé della foresta pluviale congolese: persone che non hanno alcun contatto con altre culture o con la civiltà. I parametri analizzati sono stati la frequenza del polso, la respirazione, la mimica e l'umore durante l'ascolto di brani musicali provenienti da queste due culture così diverse: le reazioni erano praticamente identiche. Ad ogni modo, gli ascoltatori della foresta pluviale espressero una preferenza per la propria musica, ma ciò rimane insindacabile dal momento che i gusto sono gusti.

GLI EFFETTI DELLA MUSICA SUGLI STATI D'ANIMO

La musica è forse la forma d'arte più antica, che ci accompagna da sempre. Ha il potere di influenzare le nostre emozioni, cambiando il nostro stato d'animo: un'affermazione che può sembrare ovvia, ma la scienza ci fornisce una spiegazione più dettagliata dei meccanismi che la musica attiva nel cervello umano.

COME LA MUSICA INFLUENZA LE EMOZIONI

La musica ha il potere di farci sentire felici, tristi, rilassati o eccitati. Questo accade perché la musica attiva una parte del cervello che è responsabile dell'elaborazione delle emozioni. In particolare, diverse ricerche nell'ambito della neuroscienza suggeriscono che la musica possa attivare il sistema

limbico, ovvero una serie di strutture cerebrali coinvolte nell'elaborazione delle emozioni, tra cui l'amigdala, l'ippocampo e il cingolato anteriore. Inoltre, la musica può influire sulla produzione di neurotrasmettitori come la dopamina, l'ossitocina e la serotonina, che sono importanti per il benessere mentale e la regolazione dell'umore. Gli studi mostrano, per esempio, che la musica che ci piace può aumentare la produzione di dopamina, che è associata alla sensazione di piacere e gratificazione. In generale, la musica sembra attivare le stesse regioni cerebrali coinvolte nella ricompensa, nel piacere e nella motivazione. Questo spiega perché la musica può essere così potente nel cambiare il nostro stato d'animo e perché è spesso utilizzata come terapia complementare per il trattamento di vari disturbi mentali. Ma quello tra musica ed emozioni umane è un rapporto millenario: da sempre gli esseri umani la utilizzano per dare forma alle proprie emozioni, alla paura, alla speranza, rendendola centrale nella vita pubblica attraverso riti e celebrazioni.

IL RUOLO DELLE EMOZIONI NELLA PERCEZIONE MUSICALE

Non è solo la musica a influenzare le nostre emozioni, ma anche le emozioni a influenzare il modo in cui percepiamo un pezzo musicale. Alcuni studi dimostrano, per esempio, che le persone che si sentono tristi hanno maggiori probabilità di apprezzare la musica triste rispetto alle persone che si sentono felici. Inoltre, le emozioni possono influenzare la nostra memoria per la musica: più facilmente memorizziamo i pezzi che esprimono un mood simile all'emozione che provavamo quando li abbiamo sentiti per la prima volta.

LA MUSICA COME TERAPIA COMPLEMENTARE

La musica è ormai da molto tempo utilizzata come terapia complementare per il trattamento di vari disturbi mentali, tra cui depressione, ansia, disturbi dello spettro autistico e demenza. La musica può essere utilizzata per aiutare a ridurre i sintomi di questi disturbi, migliorare l'umore e la qualità della vita. La musicoterapia è una forma di terapia che si basa sull'utilizzo della musica per raggiungere obiettivi terapeutici specifici. Può includere l'ascolto di musica, la creazione di musica, il canto e la danza. Può essere utilizzata sia individualmente che in gruppo e può essere adattata alle esigenze individuali dei pazienti. L'effetto benefico della musica sulla salute mentale è stato dimostrato in diversi studi scientifici. L'ascolto di musica può infatti aiutare a ridurre l'ansia e migliorare l'umore in pazienti che si sottopongono a interventi chirurgici; ma è un aiuto importante anche per i pazienti con disturbi dello spettro autistico al fine di migliorare le loro capacità di comunicazione e di socializzazione.

IL RUOLO DELLA MUSICA NELL'EDUCAZIONE

La musica riveste un ruolo particolarmente importante nell'educazione dei più giovani, soprattutto se i bambini sono introdotti alla musica sin da piccoli e per tutta l'età dello sviluppo. In particolare, la musica agisce positivamente in almeno quattro ambiti dello sviluppo.

- *Sviluppo cognitivo*: la musica può aiutare i bambini a sviluppare abilità cognitive come la memoria, l'attenzione, la percezione spaziale e la lingua.
- *Sviluppo emotivo*: la musica può anche aiutare i bambini a sviluppare le loro emozioni e la capacità di esprimerle. Cantare o suonare uno strumento può essere una forma di espressione emotiva e un'occasione di relazione con le emozioni degli altri.
- *Sviluppo sociale*: la musica può essere una forma di comunicazione sociale. Cantare in un coro o suonare in un'orchestra può aiutare i bambini a sviluppare la loro capacità di lavorare in gruppo e collaborare con gli altri.
- *Sviluppo fisico*: infine, la musica può avere un ruolo di supporto nello sviluppo delle abilità motorie e coordinazione, sia nell'apprendimento di uno strumento, sia se associata alla danza.

LA MUSICA INFLUENZA LA VITA DELLE PERSONE

La magia che la musica può creare è visibile in ogni aspetto delle nostre vite. Quando siamo al volante e una canzone che amiamo comincia a suonare alla radio, proviamo un'inebriante sensazione. I ricordi si accendono quando riascoltiamo le melodie della nostra infanzia. Sperimentiamo una dolce malinconia quando ascoltiamo quella canzone che danzavamo con una persona speciale, ora parte del passato. La musica evoca emozioni, sensazioni, gioia, tristezza e nostalgia. Risveglia i ricordi, quelli belli e quelli meno piacevoli.

L'ARMONIA TRA MUSICA E PSICHE: IL POTERE TRASFORMATIVO DEI SUONI

"*Una vita senza musica è come un corpo senz'anima*" (Marco Tullio Cicerone). Dal punto di vista psicologico, la musica funge da strumento per esprimere il nostro stato psichico, manifestare le emozioni, influenzare il comportamento e persino svolgere una funzione curativa. A livello psicologico, stimola le emozioni, facilitandone l'espressione o producendo un effetto calmante. Inoltre, la musica favorisce la concentrazione a livello intellettuale, stimola l'immaginazione e promuove lo sviluppo delle abilità sociali.

MUSICOTERAPIA: COS'È?

"*La musica fa danzare le coscienze*" (Enzo Cormann). Questa citazione ci porta al concetto di musicoterapia, una metodologia psicoterapeutica che si basa sul principio dell'identità sonora individuale (ISO). Utilizzando la musica, il movimento e il suono, la musicoterapia esplora il mondo interno dell'individuo, attivando diverse aree: multisensoriale, relazionale, cognitiva, fisiologica. "*La musica esprime tutto ciò che non può essere detto a parole e su cui è impossibile rimanere in silenzio*" (Victor Hugo). La musicoterapia è in grado di produrre cambiamenti significativi a livello fisiologico nel nostro organismo. Essa può accelerare o rallentare le funzioni organiche come la respirazione, la circolazione e la digestione. Il ruolo della musica è fondamentale anche nelle

scuole, poiché apporta numerosi benefici ai bambini: stimola le capacità percettive ed espressive; favorisce lo sviluppo dell'emotività; promuove l'integrazione e il rilassamento; influenza positivamente l'acquisizione linguistica. È stato dimostrato che l'integrazione della musica nella vita quotidiana, tramite l'utilizzo di ninne nanne, l'ascolto di musica e l'esecuzione di giochi musicali con i propri bambini, favorisce il loro sviluppo armonioso.

UN'ARMONIA TRA ECOLOGIA E MUSICA: LA GUARIGIONE ATTRAVERSO I SUONI

La musica influenza la vita delle persone e ha il potere di migliorare la condizione di soggetti affetti da disturbi come l'autismo, la depressione, l'afasia e molto altro. Gli effetti generati dalla musica sono attestati da diverse caratteristiche: l'altezza (un suono più acuto può generare maggiore tensione nell'ascoltatore, mentre uno più grave può avere l'effetto opposto); l'intensità (un suono forte può essere energizzante, mentre uno più delicato può indurre il rilassamento); il timbro (che può essere caldo o rigido); la durata (ritmo e tempo di esecuzione); la melodia; l'armonia. La musica trova un riscontro positivo in tutte le fasce d'età e ha un impatto sul battito cardiaco, sulla pressione sanguigna, sulla respirazione e su alcuni ormoni, come quelli dello stress e le endorfine.

LA MUSICA: UNA LEGA INDISSOLUBILE

La musica è una forma di espressione che ci accompagna in ogni momento della vita, influenzando il nostro umore, le nostre esperienze e persino la nostra identità. È un linguaggio universale che supera le barriere culturali e linguistiche, permettendoci di comunicare e comprendere le emozioni in modi profondi e significativi. Non possiamo fare a meno della musica, poiché essa ci ispira, ci commuove e ci aiuta a dare voce alle nostre emozioni più intime. È un compagno inseparabile nel nostro viaggio attraverso la vita, che ci accompagna in ogni passo e ci connette con il nostro Io più autentico.

LA MERAVIGLIA DI SUONARE UNO STRUMENTO

Negli ultimi decenni, sono stati condotti numerosi esperimenti per studiare l'influenza positiva che l'ascolto della musica ha sul cervello umano. Attraverso risonanze magnetiche eseguite su persone mentre risolvevano problemi matematici o ascoltavano musica, è emerso un risultato affascinante: l'ascolto della musica attiva simultaneamente numerose aree cerebrali. Inoltre, sono state condotte ricerche sui cervelli di coloro che suonano uno strumento musicale, rivelando che suonare uno strumento è un'attività che coinvolge l'intero cervello, equiparabile a un'attività fisica completa. I neuroscienziati hanno osservato un rapido e simultaneo coinvolgimento di diverse regioni cerebrali. La ricerca condotta presso l'Ospedale di Boston ha dimostrato che i bambini che suonano uno strumento musicale hanno una maggiore flessibilità cognitiva e verbale, nonché migliori abilità matematiche e di lettura. Suonare uno strumento attiva praticamente tutto il cervello, soprattutto le aree visive, uditive e motorie. Pertanto, suonare uno strumento musicale

con costanza può portare benefici anche in altre attività. La differenza tra l'ascolto della musica e il suonare uno strumento sta nel fatto che quest'ultimo richiede una motricità accurata controllata da entrambi gli emisferi del cervello, combinando precisione linguistica e matematica. Di conseguenza, l'emisfero sinistro si sviluppa maggiormente, mentre quello destro favorisce la creatività. I musicisti sviluppano una memoria più solida e sono in grado di categorizzare i loro ricordi attraverso il contesto, le emozioni, l'udito e altro ancora, quasi come un motore di ricerca su internet. Altre attività, come lo sport e la pittura, apportano benefici di natura diversa.

LA MUSICA, LINGUAGGIO UNIVERSALE E DIALOGO DELL'EVOCAZIONE

"*... L'urgenza divina smembrò in loquele l'idioma universale. / A Dio parve inadeguata all'uomo la povertà di una sola lingua*" (Erri de Luca, Una nuvola come tappeto, Milano, Feltrinelli, 1991).

Dalla concezione cosmologica della scuola pitagorica rielaborata da Platone e ripresa da Boezio alle teorie neoplatoniche rinascimentali, la musica appare come espressione stessa dell'universo, traduzione sensibile del principio di armonia universale. La tradizione dell'*Encomium Musicae* affina e consolida il concetto di musica intesa come linguaggio del creato; lingua per eccellenza compresa da tutte le creature di cui la lira di Orfeo, capace di incantare uomini, animali, erbe, pietre ed acque, diventa il simbolo. La reminiscenza di un assoluto che si perde nel ricordo ancestrale dell'unità perfetta non può manifestarsi che nella complessità e il linguaggio della musica, concepito come linguaggio ideale dell'indicibile dai teorici del Rinascimento, evolve nel rispetto di due criteri estetici fondamentali: la molteplicità e la diversità. Saranno proprio questi parametri a segnare l'evoluzione dell'idioma musicale per qualche secolo almeno. Tra il XVI e il XVII secolo l'arte musicale, espressione degli affetti, procede verso la codificazione di una forma di eloquenza propria. I compositori s'ispirano all'*Ars Rhetorica* per costruire un discorso musicale in grado di commuovere l'uditorio nel senso etimologico del termine. L'arte delle note si avvia così a diventare la lingua sui generis che, anche senza la mediazione della parola, è capace di muovere l'animo e la mente utilizzando la forza delle figure retoriche di cui si appropria adattandole. La scrittura musicale e il gusto estetico del XVIII secolo risentono della trasformazione che investe il pensiero e la cultura. Mentre va precisandosi la differenziazione delle discipline si aprono nuovi orizzonti alla conoscenza. La delimitazione delle competenze segna ormai i confini che separano la filosofia dall'astronomia, l'alchimia dalla scienza... L'evoluzione del metodo scientifico applicata all'osservazione dei fenomeni va progressivamente affrancandosi dalle antiche tradizioni giudeo-cristiane come dal retaggio della filosofia antica. Questa eredità di pensiero sopravvive tuttavia nella letteratura e nell'esperienza alchimistica, nell'ermetismo o ancora nel misticismo metafisico (che, ricordiamo, nascerà in Germania e dopo aver attirato J. S. Bach annovererà W. Goethe tra i numerosi seguaci). Il progredire della teoria musicale poggia allora da un lato sulla necessità di adeguarsi

alle nuove conoscenze e dall'altro sull'esigenza di assimilare la musica al linguaggio. Cicerone e Quintiliano tornano ad essere letture di referenza in materia, e il dicibile in musica va ad esprimersi secondo i tre assi canonici, *Inventio, Elaboratio, Decoratio*, dando in tal modo origine ad una tela complessa di corrispondenze che finirà per incitare i compositori a misurarsi sempre più con l'inesprimibile sondando tutte le possibilità offerte dall'allusione. La partitura strumentale, libera da ogni costrizione imposta dal testo, si presta più che mai a diventare il luogo ideale dell'evocazione. Il linguaggio musicale non si limita più soltanto ad esprimere i sentimenti ricorrendo agli affetti, ma si spinge fino a tentare di sondare le emozioni più segrete dell'animo. La lingua della musica eloquente diventa espressione privilegiata di quanto le parole non possono tradurre se non in modo puntuale ed incompleto. La rilettura del pensiero antico operata dal Rinascimento persiste in una certa tradizione barocca che l'approfondisce e la rinnova. La simbologia associata al numero e il gioco complesso delle relazioni associative influenzano la scrittura musicale almeno quanto le corrispondenze legate alle figure retoriche. Nell'ambito di una tale concettualizzazione del linguaggio musicale, il discorso di cui la partitura viene a farsi carico diventa l'essenza stessa della composizione e tutto quanto concorra ad evidenziarne la molteplicità degli aspetti acquista un particolare interesse. La stessa gamma di sfumature offerta dalla scelta strumentale si presta ad evidenziare la partita d'interrogativi e di ipotesi innescata dalla scrittura evocativa. Il dialogo può svilupparsi allora fra almeno tre ordini d'interlocutori: l'interprete che legge la partitura (con la facoltà di cui dispone per coglierne la ricchezza degli spunti), l'acustica del luogo in cui questa lettura è proposta ad un uditorio e l'uditorio stesso che percepisce il discorso musicale secondo la sensibilità di ciascuno e gli strumenti di decodifica di cui dispone. Mentre si sviluppano le rappresentazioni musicali in vasti spazi e in teatri d'opera in grado di accogliere organici sempre più imponenti, si affina e persiste il gusto per la musica da camera e la varietà di scelte interpretative proprie di un insieme ridotto. Ugualmente, sembra volersi riaffermare l'interesse per strumenti destinati a non sopravvivere a lungo alle nuove orientazioni estetiche. Più che di un ritorno verso il passato sembrerebbe trattarsi di un tentativo di preservare proprio quelle caratteristiche di molteplicità e di diversità cui si accennava in precedenza; ovvero proprio di quei tratti di "variété" e "finesse" del discorso musicale che la ricerca di una maggiore potenza della sonorità degli strumenti e delle voci andava progressivamente limitando. Il gusto per la musica antica che nasce in Inghilterra tra la fine del XVII e i primi decenni del XVIII è sintomatico, come significativi sono gli scritti che vanno al di là della curiosità aneddotica celebrando le qualità di delicatezza (ovvero di ricchezza) di sonorità degli strumenti di cui si stava assistendo al declino. Dagli archivi cittadini, risulta che J. S. Bach, in una lettera ai notabili di Lipsia richiede di poter disporre di "tre musici per leggio". Un effettivo innegabilmente ristretto (indipendentemente dalle cause della richiesta) implica ad ogni buon conto una lettura della partitura attenta alle qualità più che alla potenza della sonorità. In altri termini, un gusto ancora rivolto verso criteri estetici ormai considerati in declino. La sensibilità di Bach per la scrittura antica è d'altronde un'evidenza come manifesto è il suo

interesse per la voce di strumenti considerati antichi già all'epoca (è il caso della viola da gamba o del flauto diritto). L'utilizzo di strumenti la cui peculiarità è conservare caratteristiche d'ineguaglianza così come il ricorso ad un ensemble destinato a contare sulla ricchezza piuttosto che sull'enfasi della sonorità implica necessariamente un'attenzione particolare alla risposta acustica dell'ambiente. La libera scelta dello strumentario per la lettura della partitura è certamente dipendente dalla necessità dettata dalle condizioni della lettura, ma resta tuttavia una pratica indispensabilmente legata tanto alla complessità del discorso musicale che all'acustica del luogo. Questo aspetto singolare dell'interpretazione, e le sue implicazioni, hanno iniziato ad essere materia di analisi e riflessione verso gli anni Settanta del secolo scorso, al momento della diffusione dei risultati della riscoperta del repertorio, degli strumenti e dei trattati fioriti tra il XVI e il XVIII secolo. In quest'ambito si colloca il lavoro del centro culturale NEA, nato in Linguadoca all'inizio degli anni 2000 come filiazione del centro genovese per la musica antica *Practica Musicae*. Nel primo decennio di attività, NEA ha concentrato buona parte delle ricerche e delle sperimentazioni sull'interazione esistente tra interpretazione e acustica, con il proposito di evidenziare l'interesse di questa relazione per quanto riguarda il repertorio definito antico. Diverse esperienze sono state condotte in tal senso in collaborazione con la Facoltà di Architettura dell'Università di Genova e con il centro *Practica Musicae*. Un breve resoconto dei lavori di analisi acustica è stato pubblicato nel 2001 e una serie di registrazioni ha tratto in questo stesso ambito la propria origine. Il progetto (intitolato *Ascoltare l'Architettura*) continua attualmente con l'elaborazione e la diffusione di programmi di concerti di cui le scelte inedite d'interpretazione sono focalizzate sul dialogo musicale considerato nella sua complessità: dialogo intessuto tra le voci differenti, e che costituisce l'architettura della partitura, ma ugualmente dialogo tra i suoni emessi e l'ambiente che li restituisce. Lo studio condotto, inizialmente aveva permesso di verificare, attraverso i dati ottenuti da misure fisiche, il legame particolarmente sensibile esistente tra l'ambiente acustico e le caratteristiche sonore dello strumentario definito antico. Le esperienze avevano considerato tipologie diverse di spazi appartenenti al complesso della Chartreuse di Valbonne (Gard) e più precisamente la chiesa abbaziale, tre cappelle annesse alla chiesa, il refettorio dei monaci e la corte d'onore, principale accesso al complesso. In questo tipo di ricerche, la raccolta di dati si basa sulla forma più semplice di dialogo : la domanda e la risposta. Domanda è considerato il suono emesso all'interno di un determinato spazio, mentre la risposta è la percezione della restituzione (il ritorno) di questo stesso suono. L'analisi delle caratteristiche della risposta consente la descrizione delle peculiarità acustiche del luogo (è quel che succede quando s'intende sondare empiricamente e nella maniera più semplice le qualità acustiche di uno spazio battendo le mani ed ascoltando il ritorno del rumore prodotto). Procedimento analogo si applica con metodologie scientifiche al fenomeno acustico di domanda e risposta stabilendo le caratteristiche precise tanto del suono prodotto che della captazione del suo rinvio. I sofisticati strumenti di misura permettono di tradurre in dati misurabili l'effetto (la risposta) generato da una determinata sollecitazione. La qualità del suono emesso (ovvero la

sollecitazione) ha evidentemente un ruolo fondamentale: tale suono può avere caratteristiche fisiche ben determinate (essere un suono individualizzato) oppure, al contrario essere suono neutro, un suono il cui spettro si presenta con andamento relativamente piatto (in cui l'intensità della componente fondamentale si trova ad essere molto vicina all'intensità degli armonici). Il suono restituito dall'ambiente (la risposta rinviata da un ambiente contraddistinto da precise caratteristiche costruttive) può privilegiare determinate frequenze, tra quelle presenti nel suono emesso, oppure non privilegiarne alcuna in modo specifico. In questa maniera, le particolarità della risposta definiscono le peculiari qualità della tipologia acustica ambientale. Ordinariamente tale genere di analisi prende in considerazione di preferenza spazi chiusi (una sala, come il refettorio dei monaci della certosa di Valbonne, la navata della chiesa abbaziale o le cappelle annesse, la cappella delle Famiglie, la cappella delle Reliquie per richiamare gli esempi che hanno fatto l'oggetto dell'analisi citata). Tuttavia alcuni spazi aperti possono presentare un interesse particolare. È il caso della corte d'onore del complesso di Valbonne. I risultati delle misure hanno evidenziato una risposta che restituisce molto chiaramente la frequenza fondamentale (con elevato tempo di riverbero), mentre gli armonici risultano percepibili solo in maniera molto debole (nella traduzione grafica dei risultati, il grafico presenta un picco). La percezione del ritorno del suono favorisce quindi la potenza piuttosto che la qualità del suono stesso (ovvero la complessità delle sue componenti). Come in tutti i luoghi aperti, il segnale emesso deve essere potente per garantire una risposta udibile, ma nel caso specifico la ricezione risulta particolarmente chiara. Gli spazi chiusi presi in esame hanno rivelato risposte che privilegiano invece componenti armoniche particolari del suono emesso (in relazione alla costruzione e alla distribuzione spaziale). Ci siamo attardati fin qui sulla risposta, sulla maniera di identificarla e di qualificarla considerando una domanda espressa da un "emettitore neutro". Se, conservando gli stessi parametri, potessimo estendere l'analisi alle qualità che caratterizzano la domanda, potremmo giungere ad una definizione soddisfacentemente precisa del dialogo che si instaura in modo evidente tra lo strumento e l'ambiente acustico che ne restituisce il suono (ed in maniera particolare tra lo strumento antico e l'ambiente). Dovremmo quindi procedere all'analisi della domanda (ovvero del suono emesso dallo strumento) enunciata in ambiente neutro. Ma a questo punto ci si viene a trovare di fronte ad una difficoltà oggettiva. L'ostacolo è rappresentato proprio da quelle caratteristiche di diversità cui si accennava in introduzione, che rendono poco probabile la possibilità di arrivare a raccogliere dati soddisfacenti. La difficoltà si riscontra dunque principalmente quando si utilizzano come emettitori strumenti antichi (e più precisamente alcune famiglie di strumenti). Le ragioni sono legate principalmente alla concezione costruttiva. Tutti gli strumenti musicali sono emettitori di suoni con caratteristiche variabili dipendenti dal loro genere di appartenenza (ovvero dalla famiglia cui fanno capo: archi, fiati, corde pizzicate, percussioni...), ma anche e soprattutto dalle intenzioni che ne hanno orientato la costruzione. Percorrendo rapidamente la storia della musica, l'evoluzione della ricerca operata dai costruttori potrebbe identificarsi nell'alternanza di due fasi ricorrenti. Una prima fase, all'incirca

compresa tra il Medioevo e il Barocco, in cui la ricerca costruttiva si orienta verso una sonorità sempre più raffinata e complessa degli strumenti, senza che la potenza ne sia tenuta in grande considerazione. Una seconda fase, che potrebbe essere individuata nel periodo che dal Barocco arriva ai giorni nostri, mostrerebbe piuttosto un andamento contrario, che torna a privilegiare la potenza della sonorità a detrimento di altre caratteristiche. Dalla fine del XVII secolo fino all'epoca contemporanea approssimativamente, le modificazioni apportate alle famiglie di strumenti maggiormente rappresentative (archi, corde pizzicate, fiati...) tendono ad aumentare l'intensità del suono e hanno come naturale conseguenza l'impoverimento della sua complessità. Il susseguirsi di tentativi diretti verso la percezione sempre più chiara del suono fondamentale serve le trasformazioni della scrittura musicale, contribuisce alla modificazione dell'estetica e soprattutto implica una uniformità nella fattura degli strumenti che va a scapito di quel carattere di diversità cui si è più volte accennato. Ed è la diversità, come si è ripetutamente ricordato, ad essere una delle principali qualità distintive dello strumentario antico. Se si considera ad esempio la famiglia dei flauti diritti (di certo uno degli strumenti più rappresentativi, se non il più rappresentativo dell'estetica musicale sviluppatasi tra Rinascimento e Barocco), colpisce l'assenza di modelli di riferimento, sorta di prototipi cui uniformare la costruzione di ciascun membro della famiglia dei flauti. Al di là delle scelte caratteristiche, operate dai costruttori attivi in Europa per tutto il periodo di esistenza dello strumento, si potrebbe dire che ogni flauto, in misura diversa, ha peculiarità proprie. Basti ricordare che si contano più di diciotto tipologie differenti di camerature interne di un flauto diritto. I procedimenti costruttivi presentano una tale gamma di variabili che gli schemi di fabbricazione di strumenti della stessa taglia possono essere confrontati, ma non si ricoprono. A questa multiformità è poi necessario aggiungere le diversificazioni che riguardano l'emissione di suono, dipendenti dalla tecnica, dalla personalità e dalle scelte dello strumentista che produce il suono. Similmente, benché in maniera meno determinante, ciò che si è detto per la famiglia dei flauti potrebbe dirsi della famiglia delle viole da gamba o ancora dei violini (almeno fino alla fine del XVII secolo). Tenuto conto di queste premesse, è dunque possibilità poco probabile quella di pervenire a definire le caratteristiche di un ipotetico strumento di riferimento su cui basare le misure al fine di ottenere un'affidabilità statistica dei dati raccolti. La descrizione acustica dei suoni emessi da un flauto diritto (o da altro strumento antico di cui sia difficile stabilire una tipologia media di riferimento) implica dei compromessi che rendono poco significativi i risultati di una valutazione ricapitolativa. Tuttavia, proprio queste difficoltà, o meglio proprio le ragioni che rendono difficile l'elaborazione di uno schema descrittivo, consentono di approfondire la conoscenza del dialogo sui generis che viene a stabilirsi tra la sonorità dello strumento, vale a dire la domanda e l'evoluzione del suono nello spazio ovvero la risposta. A questo punto, il lavoro di ricerca sul suono emesso da uno strumento (o dall'insieme di strumenti appartenenti a famiglie diverse) e la restituzione di tale suono può dirigersi utilmente verso un'altra direzione il cui obiettivo non è più la descrizione del fenomeno, ma l'esplorazione delle possibilità che ad esso sono legate. I dati che è stato possibile

raccogliere, ma ugualmente quelli che non è stato utile raccogliere, indicano la dimensione del fenomeno stesso e mettono in evidenza l'importanza della dinamica in quello che abbiamo chiamato dialogo sui generis (tra strumento e ambiente). Per lo strumentista che pratica oggi uno strumento storico con l'intenzione di restituire la partitura antica nella sua complessità, le scelte interpretative sono dettate in modo particolare dalla necessità di offrire una lettura attenta tanto al discorso musicale sviluppato dalla partitura, la domanda, quanto dalla risposta del luogo, di cui l'interprete esperimenta le qualità. Il dialogo si costruisce ed evolve anche e soprattutto nell'adeguamento continuo, nella scelta del compromesso tra le caratteristiche dello strumento e quelle proprie all'ambiente acustico. Nella lettura della partitura antica con uno strumento storico, il discorso musicale non può che adeguarsi al gioco di domande e risposte le cui regole sono fissate, da un lato, dall'integrazione delle singolarità costruttive dello strumento stesso e, dall'altro, dalle qualità acustiche del luogo. Su questi elementi lo strumentista può fondare un certo numero di scelte mirate a tradurre aspetti ben precisi del discorso musicale. Ancora una volta si constata come il numero di variabili che rientrano in questo gioco di domande e risposte sia tale da rendere difficile l'indicazione di uno schema sufficientemente rappresentativo. Per poter recuperare pienamente la dinamica associata al vocabolo lettura (termine utilizzato fino all'inizio del XIX secolo per indicare quella che oggi viene più comunemente definita interpretazione) la parola deve considerarsi nella sua accezione originaria di raccogliere e ordinare. Una lettura rinnovata non è mai uguale a se stessa. La resa e gli effetti dipendono dalle condizioni in cui essa viene praticata, dallo stato d'animo e dalle intenzioni del lettore, dalla sua disposizione a decifrare il messaggio del testo, dall'impegno per trasmetterlo ad un eventuale uditorio e dalle scelte che il lettore/interprete deve puntualmente operare. Le letture dei programmi musicali elaborati nell'ambito del progetto *Ascoltare l'Architettura*, realizzate in ambienti acustici diversi tra loro, si collegano a questa pratica. Annualmente da quasi quindici anni, un programma musicale appositamente costruito viene presentato dall'ensemble *Hypothesis* in tipologie architettoniche diverse. La denominazione del progetto si riferisce tanto alle caratteristiche dell'ambiente quanto alla struttura della composizione (struttura di cui scelte interpretative adeguate tendono ad evidenziare alcuni aspetti in maniera particolare). La possibilità di intervenire sulla partitura modificando alcune variabili rispetta una metodologia filologica e permette altresì un significativo margine di libertà di cui l'ensemble si serve secondo precisi criteri. Uno di questi è la scelta dell'esecuzione in *broken consort*, una prassi interpretativa che affida ogni voce dello spartito a strumenti appartenenti a famiglie diverse (*Hypothesis* sceglie generalmente quattro famiglie di strumenti: la famiglia dei flauti diritti, la famiglia delle viole da gamba, la famiglia dei violini e quella delle corde pizzicate). La pratica del *broken consort* consente di giocare sia con le differenze timbriche evidenti che con dettagli più sottili, legati alla diversità delle tecniche strumentali. In virtù della possibilità di mettere in evidenza la forma dialogica della scrittura, questo tipo di lettura si presta in modo particolare alle composizioni che privilegiano un andamento orizzontale (contrappuntistico). Una scelta interpretativa di questo genere implica una

peculiare attenzione a quella che abbiamo precedentemente definito la domanda (che, in questo caso, viene ad esser costituita dall'insieme dei timbri diversificati degli strumenti) e un adattamento conseguente alla risposta ambientale. Numerosi elementi intervengono allora a variare sensibilmente la resa della lettura stessa. La scelta del flauto può rappresentare un esempio. Tra flauti diritti di una stessa estensione e persino di uno stesso modello, esistono spesso caratteristiche che differenziano a tal punto gli individui tra loro simili da renderne l'uno più adatto di un altro all'uso specifico (ovvero l'utilizzazione in un'acustica determinata e nell'ambito di un determinato insieme strumentale). Accorgimenti tecnici possono concorrere ad evidenziare il dialogo fra le voci, come, ad esempio, la variazione dell'inclinazione dell'archetto sulle corde della viola da gamba o la sua distanza dal ponticello; il tipo di sillaba pronunciata nell'emissione al flauto; l'attacco delle note al violoncello o, ancora, la tecnica di accompagnamento alla tiorba, che può talvolta sottolineare le entrate successive di voci diverse e raddoppiare alternativamente l'una o l'altra linea melodica, leggendo lo spartito alla bastarda... Il violoncello, spesso introdotto nell'ensemble broken da *Hypothesis*, come rappresentante della famiglia dei violini, è strumento più moderno rispetto agli altri utilizzati; dispone di maggiori possibilità per quanto riguarda le modificazioni di intensità di emissione, che, in questo contesto specifico, dev'essere costantemente controllata per evitare disequilibri. Ci si è limitati a citare qui alcuni degli accorgimenti interpretativi più frequentemente usati per ottenere delle modificazioni tanto nella resa del discorso musicale quanto nella formulazione della domanda in relazione alla risposta ambientale. Nella lettura (sia essa musicale che letteraria), praticata in quest'ottica, le qualità della domanda, devono idealmente rispondere all'esigenza d'intelligibilità. Più propriamente, la lettura della partitura esige, oltre che un'adeguata restituzione della ricchezza armonica, una certa chiarezza nella resa delle diverse voci lette da strumenti differenti. È in questo caso che l'acustica s'impone più che mai come terzo interlocutore nel dialogo di cui è questione. L'acustica dell'Atrium del Musée des Beaux Arts di Nîmes, dove è stato presentato il programma elaborato da Hypothesis, fornisce un esempio molto particolare. La risposta restituisce una tavolozza di armonici di una ricchezza tale che la chiarezza della percezione viene ad essere seriamente compromessa. La sonorità di strumenti che emettono un segnale potente e relativamente poco modulabile in conseguenza di caratteristiche costruttive proprie (come è il caso per il pianoforte, ad esempio) hanno obiettive difficoltà a garantire l'intelligibilità necessaria alla percezione. Al contrario, strumenti generalmente considerati deboli, ma il cui suono è tuttavia più complesso, presentano maggiori possibilità nell'adattamento del loro segnale alla risposta ambientale, consentendo una maggior chiarezza della percezione. In questo modo non solo è possibile, ma è necessario dar luogo a quella partita di domande e risposte, fondata sulle variabili tecniche cui si è brevemente accennato. Nel caso del *broken consort*, il gioco di equilibrio tra strumenti diversi (caratteristica propria di questa scelta interpretativa) deve necessariamente adattarsi alle particolarità della risposta (articolazione, emissione, durata e intensità dei suoni devono correggersi di conseguenza secondo le peculiarità costruttive proprie alle diverse famiglie di strumenti).

Per i criteri estetici relativi al repertorio comunemente definito antico, la voce umana, strumento tra gli strumenti, è sottomessa a queste stesse regole. Per gli interpreti, l'interesse di prender parte a questo dialogo con l'ambiente acustico non si limita all'esplorazione delle possibilità del proprio strumento (o della voce umana), ma si concentra soprattutto sull'esplorazione della gamma di variazioni di lettura, che offre un ampio ventaglio di possibilità d'approfondimento del discorso musicale. Un modo di procedere che implichi interlocutori così eterogenei risalta il dialogo nella sua qualità di scambio costruttivo e rappresenta un'apertura privilegiata per sondare la molteplicità di messaggi contenuti nell'opera. Un percorso che può considerarsi un esempio ulteriore della ricchezza di quel linguaggio musicale che la tradizione non esita a definire universale pur riconoscendo nella diversità e nella dinamica di adeguamento continuo la sua particolarità distintiva.

RITROVARE IL PROPRIO BENESSERE ATTRAVERSO LA MUSICA

GLI EFFETTI DELLA MUSICA SULLA NOSTRA MENTE

A chi non è capitato di essere giù di morale e di ascoltare della musica per tirarsi su? Quante volte, sentendo trasmettere una canzone alla radio, ci siamo ritrovati a sorridere rievocando alla mente un ricordo felice? Tutti noi, fin da quando eravamo in fasce, abbiamo potuto sperimentare gli effetti della musica sulla nostra mente. Pensiamo alla ninna nanna che ci cantavano da bambini: una dolce melodia che aveva il potere di calmarci e di farci addormentare in un'atmosfera calda e rassicurante. L'effetto della musica sul nostro benessere è conosciuto da tempi antichissimi. Essa è presente in ogni cultura e in ogni età dell'uomo, accompagnandolo nelle più svariate attività. Nell'antica Grecia, Apollo era considerato dio della Medicina e della Musica: i greci ritenevano che il compito della Medicina fosse di riportare armonia nel corpo umano. L'importanza della musica nel mondo antico è testimoniata anche dal mito di Orfeo ed Euridice. Con il suono della sua lira, Orfeo riesce nella più ardua delle imprese: commuovere le terribili Furie, incarnazione del male e delle passioni più sfrenate, per poter liberare la sua amata Euridice. In molti popoli primitivi, ancora oggi, sciamani e stregoni utilizzano suoni e canti per curare le malattie.

COSA CI SUCCEDE QUANDO ASCOLTIAMO DELLA MUSICA?

L'ascolto musicale non avviene solo attraverso il timpano, ma è un evento che coinvolge tutto il corpo. Quando un'onda sonora lo colpisce, infatti, il corpo umano (composto per il 60-65% di acqua) vibra e risuona insieme con essa. La musica mette in azione tutta la sensorialità umana ed è per questo motivo che può essere utilizzata a scopo terapeutico. "*La musica congiunge perché porta a consuonare tutto ciò che è capace di vibrare*" (A. Romano). La musica, infatti, oltre a suscitare un ampio spettro di emozioni, produce delle risposte a livello fisico, che molte persone descrivono come "avere i brividi" oppure "avere la pelle d'oca".

È SUFFICIENTE ASCOLTARE MUSICA PER OTTENERE UN EFFETTO TERAPEUTICO?

Se il semplice ascolto della musica può produrre un effetto positivo sul nostro benessere, non va confuso con la musicoterapia vera e propria, che è un intervento che si basa sul rapporto musicoterapeuta-paziente. La musicoterapia, per citare la definizione della World Federation of Music Therapy, è "*L'uso professionale della musica e dei suoi elementi da parte di un musicoterapeuta qualificato con individui, gruppi, famiglie o comunità che cercano di migliorare la loro qualità di vita e la loro condizione fisica, sociale, comunicativa, emotiva, intellettiva e spirituale. La ricerca, la pratica, l'educazione e la formazione in musicoterapia si basano su standard professionali in base ai differenti contesti culturali, sociali e politici*".

QUALE EFFETTO HA LA MUSICA SULLE NOSTRE EMOZIONI?

La musica, con il suo linguaggio universale, ha un enorme potere comunicativo. Ne esistono testimonianze in ogni cultura, presente o passata. "*La musica è un linguaggio di energia, una vibrazione di emozioni e gioia. Parla ai nostri principali desideri e sentimenti. Supera barriere linguistiche e confini politici, è un mezzo potente attraverso il quale gli esseri umani possono sentirsi in sintonia...*" (Patrick Groneman). Grazie all'apertura di canali di comunicazione verbali e non verbali, una canzone può trasmettere le stesse emozioni anche a persone molto diverse, per esempio per età e cultura di appartenenza. Lo ha dimostrato una ricerca dell'Università di Berkeley in California, che ha mappato le risposte emotive di oltre 2500 persone all'ascolto di canzoni di differenti generi. L'esperienza della maggior parte dei partecipanti allo studio era riconducibile a 13 emozioni: divertimento, gioia, erotismo, bellezza, rilassatezza, tristezza, fantasia, trionfo, ansia, paura, fastidi, ribellione, energia. Parlando il linguaggio delle emozioni, la musica ci aiuta ad entrare a contatto con i nostri stati emotivi più profondi, permettendoci di esprimere ciò che è difficile pronunciare a parole.

QUALI SONO GLI EFFETTI DELLA MUSICA SUL NOSTRO CERVELLO?

A livello neurofisiologico si è visto che l'ascolto di musica attiva i così detti circuiti neurali della ricompensa, coinvolti in tutte le sensazioni di piacere, come quelle derivanti dall'assunzione di cibo, dall'attività sessuale e dall'uso di droghe euforizzanti. Per semplificare, questo circuito funziona attraverso il rilascio di dopamina, un neurotrasmettitore che produce un senso di gratificazione, inducendoci a ripetere il comportamento che ne è stato responsabile. La dopamina stimola infatti il rilascio delle nostre "morfine naturali", come le endorfine e le encefaline, responsabili della riduzione della tensione fisica e del dolore. Probabilmente è questo il motivo per cui, pur non mostrando un così chiaro vantaggio per la sopravvivenza (come l'assunzione di cibo e l'attività sessuale), la presenza della musica è documentata fin dall'inizio della storia dell'uomo. Alcuni studiosi ipotizzano che la musica sia stata presente fin dal Paleolitico, quando gli esseri umani cominciarono a riprodurre con mani e piedi i suoni ritmici della natura, come il galoppo di un cavallo o il battito di un cuore.

COME PUÒ LA MUSICA INCREMENTARE IL NOSTRO BENESSERE?

Nell'*Antico Testamento* si narra di come Saul curasse la depressione del re Davide con il suono della sua arpa. La musica, influendo sulle nostre emozioni, può essere utilizzata per promuovere la salute fisica e psicologica, oltre che come strumento terapeutico in contesti clinici. La letteratura scientifica ha documentato come la musica possa essere una forma di terapia poco costosa e priva di effetti collaterali, capace di apportare benefici in numerose condizioni, come: disturbi dell'umore, come la depressione, malattie neurologiche, gestione del dolore cronico, riduzione dell'ansia, patologie dell'invecchiamento (Alzheimer, Parkinson, ecc.) e disturbi della comunicazione. A chi non è capitato di ascoltare una canzone per alleviare lo stress? Col suo effetto rilassante, la musica ci fa stare meglio modulando la frequenza cardiaca, la pressione sanguigna, la temperatura corporea, la conduttanza della pelle e la tensione muscolare. In gravidanza, ad esempio, ascoltare musica classica aiuta a trasmettere al feto un senso di quiete e ad unire psicologicamente madre e figlio. La musica ha inoltre un potente effetto di aggregazione sociale. Pensiamo alle marce suonate dalle bande musicali, capaci di unire gruppi di persone in una comune celebrazione o ancora ai balli di gruppo, che creano da sempre connessione in ogni tipo di festività o rituale. L'educazione musicale si è dimostrata molto importante per lo sviluppo dei bambini, producendo effetti positivi sullo sviluppo del linguaggio, della comunicazione e delle capacità di problem solving.

7 MODI PER REGOLARE LE TUE EMOZIONI CON LA MUSICA

Abbiamo visto come "l'arte delle muse" (questo il significato, dal greco, del termine μουσική) abbia numerosi benefici per la nostra salute, aiutandoci a mantenere uno stato di benessere duraturo. Per concludere, sintetizziamo i 7 modi in cui la musica può essere utilizzata per regolare i nostri stati d'animo:

- *Passatempo*: una canzone può servirci a riempire momenti quotidiani di noia, come viaggiare, fare lavori domestici, aspettare alla fermata dell'autobus, ecc.
- *Effetto energizzante*: la musica ci aiuta a riacquistare forza ed energia; ascoltare una canzone al mattino può darci la giusta carica per affrontare la giornata.
- *Sensazioni forti*: soprattutto se ascoltata dal vivo, la musica può sollecitare in ognuno di noi intense emozioni e sensazioni, regalandoci momenti unici.
- *Distrazione*: per allontanare dalla propria mente pensieri spiacevoli e gestire emozioni quali rabbia, tristezza e senso di colpa, cantare una canzone può essere una buona idea.
- *Scaricare la tensione*: con le sue vibrazioni la musica può favorire l'espressione di emozioni come tristezza e rabbia, facendoci sentire come se ci fossimo liberati di un pesante macigno.
- *Lavoro mentale*: ascoltare un brano musicale può ridurre la fatica mentale, migliorando la creatività e stimolando la memoria.
- *Conforto*: rispecchiandoci nelle parole di una canzone possiamo trovare un modo per auto confortarci e ottenere sollievo dalle emozioni spiacevoli.

IL POTERE DELLA MUSICA E LA SUA APPLICAZIONE TERAPEUTICA: LA MUSICOTERAPIA

"*Lo spirito gioca più nei suoni che nelle parole.*
Così, anche le parole più care si ricordano per il suono della voce che le ha pronunciate.
Nel suono nasce il gioco della contemplazione
e il gioco contemplativo dei suoni è la musica,
una melodia è la traccia delle parole più intense.
(Mirella Napodano)

La musica è presente in ogni età dell'uomo e in ogni cultura, dall'epoca intrauterina alla vecchiaia. Accompagna l'essere umano nelle sue attività, lo aiuta a esprimere le sue emozioni, funge da stimolo all'attività psicomotoria e tanto altro. All'essere umano, già in epoca fetale, la presenza del mondo si è annuncia essenzialmente attraverso le vibrazioni che il corpo materno riceve, produce e gli trasmette. Tanto che molto particolare appare la straordinaria somiglianza tra feto in gestazione e padiglione auricolare: l'uno sembra quasi sovrapponibile all'altro. Non a caso per la medicina cinese, il padiglione è la traduzione delle varie parti del corpo. La stessa prima relazione intersoggettiva, e quindi la prima comunicazione dell'essere umano, è altamente musicale. A dimostrarlo è la "baby talk", la comunicazione preverbale tra madre e bambino, caratterizzata da semplificazioni, amplificazione del tono di voce, enfatizzazione dei contorni melodici.

LA MUSICA E IL CERVELLO

Nella storia dell'umanità, la musica e la medicina hanno sempre mantenuto una stretta relazione. L'approfondimento sulla musica nel campo delle neuroscienze si è sviluppata notevolmente negli ultimi anni. L'evoluzione di strumenti tecnologici come la Risonanza magnetica funzionale (fMRI) o la Stimolazione magnetica transcranica (TMS) ha permesso di visualizzare le parti attive del cervello durante l'elaborazione degli stimoli musicali dimostrando che lo stimolo sonoro musicale è capace di attivare più aree cerebrali distinte tra loro. Per capire quanto complessa sia questa facoltà, basta pensare che intonare una semplice nota coinvolge diversi meccanismi tra cui: attenzione, memorizzazione, integrazione senso-motoria. Recenti ricerche hanno dimostrato che, dopo alcuni mesi, il cervello dei bambini che avevano seguito approfondito l'uso di uno strumento musicale risultava modificato in maniera diversa da quello dei coetanei che non avevano studiato musica. In altre parole, la musica produce plasticità cerebrale, ossia la capacità del cervello di modificare la propria struttura e la propria funzionalità, in base sia a stimoli interni e sia stimoli ricevuti dall'ambiente esterno; in questo caso stimoli sonori. Sembra ci sia anche una connessione tra disturbi e accesso alla musica: bambini con deficit di apprendimento basati sul linguaggio, spesso, mostrano deficit proprio negli specifici processi stimolati dalla pratica musicale. Altri studi hanno dimostrato gli effetti benefici della pratica musicale sull'elaborazione del linguaggio. Al contrario quindi,

il suono, la musica, in virtù delle sue caratteristiche può perciò facilitare un intervento sui disturbi della sfera espressivo-comunicativo-relazionale. Le recenti scoperte che dimostrano che l'ascolto della musica è un'esperienza gratificante e che il semplice ascolto della musica attiva il sistema dopaminergico della gratificazione offrono ancora maggior sostegno all'idea che la pratica musicale possa essere lo strumento perfetto per la riabilitazione.

LA MUSICA COME TERAPIA

Perché allora non far tesoro di questi risultati ed approfittare del potere della musica? È con questo obiettivo che si è sviluppata la musicoterapia: una disciplina che ricorre all'utilizzo della musica per sviluppare, elaborare ed analizzare una relazione fra paziente (o gruppo di pazienti) e musicoterapeuta, come anche per veicolare effetti benefici sulla psiche degli stessi. L'obiettivo principale è migliorare la qualità di vita del paziente con lo scopo di reinserirlo nella società.

COME SI SVOLGE UN PERCORSO DI MUSICOTERAPIA?

La musicoterapia presenta due possibilità di impiego: attiva (o produttiva) e passiva (o ricettiva). Nella musicoterapia passiva si fa ascoltare al paziente della musica o dei suoni, lasciando che gli effetti vadano direttamente a modificare il terreno neuropsichico. Si ottiene così il miglioramento delle funzioni neuro-cognitive (ideazione, attenzione, concentrazione, memoria), il miglioramento della capacità di modulazione dell'umore (con effetti sulla psicomotricità e sul rilassamento) e si riesce ad incidere su attività corticali superiori come l'apprendimento e l'immaginazione. La musicoterapia attiva si presenta invece come una tecnica specialistica di miglioramento della comunicazione, che cerca di favorire il contatto con le proprie emozioni e la possibilità di esprimerle. Il paziente suona e produce musica utilizzando strumenti musicali, si muove utilizzando il suo corpo, canta. La voce non è solo considerata uno strumento musicale ma è qualcosa di più profondo, è la persona stessa che si esprime e si manifesta attraverso il suono.

PER QUALI PROBLEMATICHE PUÒ ESSERE UTILIZZATA LA MUSICOTERAPIA?

La musicoterapia produce ottimi risultati con individui di tutte le età in un'ampia varietà di condizioni: per disturbi della comunicazione e di tipo relazionale (Disturbi dello Spettro Autistico); per i disturbi dell'apprendimento in quanto lo accelera e lo migliora; disturbi dell'umore, stanchezza psicologica e stress in quanto la musica facilita il rilassamento e la riduzione dello stress; ha effetti anche su traumi, ritardo mentale, handicap fisici, handicap sensomotori, disturbi psichiatrici, problemi emotivi e comportamentali, dipendenze, effetti dell'invecchiamento… Inoltre anche quando malattie degenerative (come il morbo di Alzheimer) causano perdita di memoria, i pazienti riescono ancora a ricordare la musica del passato e ascoltare la musica può quindi facilitare il recupero di altri ricordi. L'ascolto della musica durante lo stadio immediatamente successivo all'ictus invece, può aumentare il recupero cognitivo e prevenire l'umore negativo. Concludendo, quando si pensa

a percorsi per la salute e lo sviluppo dell'essere umano, non si può non pensare alla musica e le espressioni sonoro musicali come parte integrante di questo processo.

EFFETTI E BENEFICI DELLA MUSICA SU CORPO E MENTE

È dimostrato che l'ascolto e la produzione della musica fa bene alla salute mentale e fisica. Le note stimolano il sistema immunitario e riducono il livello di stress. Oltre all'indiscussa efficacia ricreativa, di cui godiamo da circa 60mila anni, la musica possiede delle potenzialità terapeutiche di cui parlavano già Platone e Aristotele: nell'antica Grecia, infatti, il Dio Apollo era la divinità della Musica e della Medicina. Ascoltata, suonata, improvvisata e ballata è utile nella cura di numerose patologie, dalla neurologia all'oncologia. La musica può curare, è un'attività complessa, particolarmente rappresentativa delle funzioni cognitive superiori dell'uomo e potrebbe essere all'origine dello sviluppo del linguaggio verbale.

I BENEFICI DELLA MUSICA

Ormai sono innumerevoli gli studi che attestano il potere terapeutico delle note. La musica è un toccasana per la salute, e ha un enorme potere terapeutico che spazia tra le malattie più disparate: aiuta contro i disturbi dell'umore, il disagio psichico, la depressione e una svariata quantità di sindromi cliniche come i deficit di lettura e di apprendimento, l'autismo, la demenza e le malattie neurodegenerative. Inoltre, l'esercizio muscolare legato all'uso di uno strumento costituisce un'ottima e al tempo stesso piacevole terapia riabilitativa anche in pazienti che hanno subito lesioni motorie. Inoltre la pratica musicale come hobby o sotto forma di musicoterapia costituiscono un importante metodo per rinforzare la cosiddetta riserva cognitiva, ovvero quel bagaglio di funzione cerebrale che in età anziana fa da contrasto allo sviluppo della demenza. La musica stimola la consapevolezza interiore, accresce il nostro benessere e migliora il nostro umore; influisce sul battito cardiaco, la pressione sanguigna, la respirazione, il livello di alcuni ormoni, in particolare quello dello stress, e le endorfine. Ascoltare la musica di Mozart, ad esempio, apporta benefici alla memoria e all'apprendimento, in quanto favorisce la concentrazione e migliora la produttività. La musica dà a chi la ascolta la possibilità di esprimere e percepire le proprie emozioni, di mostrare o comunicare i propri sentimenti o stati d'animo attraverso il linguaggio non-verbale. Ad esempio, nel caso di persone affette da autismo, la musica permette al mondo esterno di entrare in comunicazione con loro, favorendo l'inizio di un processo di apertura. È stato inoltre dimostrato che i bambini che frequentano lezione di musica presentano una crescita superiore del Q.I. rispetto alle altre attività extrascolastiche. Visti i numerosi benefici della musica, non sorprende che la musica stessa sia stata usata nei rituali e nelle cerimonie sin dall'inizio dei tempi. Al giorno d'oggi le future mamme condividono le playlist per la sala parto per dare il benvenuto a una nuova vita e, all'inverso, chi ne ha necessità può ricorrere a un arpista che aiuti i malati terminali a "passare oltre".

LE CARATTERISTICHE

Ma che cos'è che rende una canzone più rilassante di un'altra? La musica ha un forte impatto sul nostro cervello, e quella che presenta una frequenza più armonica o rilassante genera in noi elevati stati di benessere. A tal proposito, esiste una teoria ben nota, seppur non ancora convalidata empiricamente, che parla dei benefici della musica rilassante, con la frequenza di 528 Hz, per il nostro organismo. Di seguito, alcune delle caratteristiche a cui prestare attenzione per individuare la musica di guarigione individuale.

- *Altezza*: un suono acuto genera una maggior tensione nell'ascoltatore, viceversa un suono meno acuto comporta minor tensione.
- *Intensità*: un suono più forte ha un effetto energizzante, mentre uno più debole rilassante.
- *Ritmo*: se regolare ha un effetto stabilizzante, se irregolare, destabilizzante.
- *Tempo di esecuzione*: se è veloce ha effetto eccitante, mentre se il tempo è moderato donerà una sensazione di atmosfera serena.
- *Effetti legati alla memoria collettiva*: il suono dell'organo genera per lo più un senso di elevazione spirituale, perché da secoli, nella musica occidentale, questo strumento è utilizzato in ambito ecclesiastico durante le funzioni religiose.
- *Effetti legati alla memoria individuale*: ogni momento della nostra vita è connotato da immagini, suoni, odori, così che il ripresentarsi di un'immagine, di una sequenza sonora o di un certo profumo, può far riaffiorare un determinato ricordo. Ecco perché non abbiamo tutti le stesse reazioni ad una certa melodia o brano musicale.

MUSIC MEDICINE VS MUSIC THERAPY

Nella Music medicine un medico fa ascoltare al proprio paziente, da solo, della musica pre registrata. La musicoterapia, invece, si basa sul rapporto tra musicoterapeuta e paziente e sull'intervento attivo di entrambi, anche attraverso l'uso di semplici strumenti musicali. In entrambi i casi è comunque fondamentale partire dalle singole individualità e dalle preferenze personali. La World Federation of Music Therapy ha dato nel 1996 la seguente definizione di musicoterapia: "*(...) È l'uso della musica e/o degli elementi musicali (suono, ritmo, melodia e armonia) da parte di un musicoterapeuta qualificato, con un utente o un gruppo, in un processo atto a facilitare e favorire la comunicazione, la relazione, l'apprendimento, la motricità, l'espressione, l'organizzazione e altri rilevanti obiettivi terapeutici al fine di soddisfare le necessità fisiche, emozionali, mentali, sociali e cognitive. La musicoterapia mira a sviluppare le funzioni potenziali e/o residue dell'individuo in modo tale che questi possa meglio realizzare l'integrazione intra- e interpersonale e consequenzialmente possa migliorare la qualità della vita grazie a un processo preventivo, riabilitativo o terapeutico*".

EDUCAZIONE EMOZIONALE: IL POTERE DELLA MUSICA NELL'EDUCAZIONE

Inutile dire che la musica è stata una delle grandi conquiste dell'uomo, non solo per la sua complessità come disciplina artistica, ma anche per i molti modi in cui può arricchire la vita di una persona. I benefici neurologici e psicologici della musica vanno di pari passo con le forti emozioni che un brano musicale può scatenare in chi lo ascolta, ma non si può prescindere dal valore e dall'efficacia della musica come strumento didattico.

L'INIZIO DEL RAPPORTO TRA MUSICA ED EDUCAZIONE

Nel corso della storia delle diverse culture, la musica è stata collegata in un modo o nell'altro all'educazione e diversi studi hanno dimostrato gli effetti positivi che può avere sullo sviluppo intellettuale ed emotivo dei bambini. Nell'antica cultura greca Pitagora e i suoi seguaci sono descritti come i creatori della teoria musicale greca poiché collegavano i suoni alla matematica e all'astronomia. In questo periodo troviamo anche la sua opera *La Repubblica*, che contiene brani in cui Platone sottolinea l'importanza e la necessità di una prima educazione musicale, con tutti i suoi benefici, considerando la musica essenziale per una vera educazione completa. La musica non è stata utilizzata solo come risorsa educativa dall'inizio del tempo umano, esiste anche una teoria relativa al modo in cui un adulto parla a un bambino. I bambini di un mese riconoscono prima i modelli di suono, parola, tono di voce e inflessioni che vengono usati prima delle parole, questo è un riflesso di come si è evoluto il cervello umano.

LA MUSICA COME STRUMENTO DIDATTICO

Come risorsa didattica, la musica facilita l'acquisizione della conoscenza e la memorizzazione, e non è un caso che se visiti un asilo nido o una scuola che lavora con i bambini, vedrai come la maggior parte delle attività che svolgono sono accompagnate dalla musica. L'ideale sarebbe inserire direttamente l'educazione musicale come materia nel programma scolastico, a partire dalla scuola materna, il che implicherebbe un programma sviluppato con criteri pedagogici ben definiti e specialistici. Va anche notato che la musica è l'unico stimolo al mondo che accede contemporaneamente alla maggior parte del cervello.

GENERI MUSICALI

Nell'educazione musicale ci sono tre colonne principali: sviluppo ritmico, melodico e timbrico, e in esse è essenziale l'uso del canto, così come esercizi prescritti e altri che favoriscono la creatività personale. L'età degli studenti è anche un fattore determinante per il corretto utilizzo di esercizi e brani ritmici. Mentre i più piccoli preferiscono i giri e le canzoni per bambini con più temi, per i giovani c'è una selezione diversificata di recite scolastiche tradizionali. Tutti possono ascoltare musica folk, selezionare esempi di generi popolari come il jazz e opere classiche. Spetterà agli insegnanti scegliere che tipo di musica utilizzare a seconda dell'occasione o degli esercizi da eseguire.

Inoltre, l'apprezzamento della musica è un'esperienza molto personale e la stessa canzone può avere significati diversi per persone diverse. Questo può essere qualcosa da tenere in considerazione quando si consiglia la musica correlata all'apprendimento, ma è importante che la musica piaccia alla persona che la ascolta e non si distragga dal compito a portata di mano.

BENEFICI DELLA MUSICA NELL'EDUCAZIONE

In generale, la musica ha un grande impatto su tutte le dimensioni della vita di un essere umano ed essere esposti alla musica in un ambiente educativo aiuta a socializzare, stimola la parte cognitiva, attiva le capacità motorie per organizzare il movimento "a ritmo" e ci insegna riconoscere le emozioni. Questi sono solo alcuni dei vantaggi dell'educazione musicale: porta un'atmosfera molto positiva in classe; favorisce l'integrazione tra i compagni di classe; insegna a respirare correttamente; migliora l'attenzione; promuove il ragionamento spazio-temporale e aiuta con la memoria; migliora l'apprendimento della lettura, della matematica e di altre materie; arricchisce il vocabolario; insegna a valorizzare il silenzio personale e ambientale; rafforza lo sviluppo motorio; aumenta la creatività e la capacità di memoria; aumenta l'autostima personale e incoraggia e canalizza il libero flusso di emozioni e sentimenti.

ETÀ PIÙ ADATTA PER INIZIARE A SUONARE

La musica e la matematica sono intimamente legate al punto che per alcuni la musica è matematica con l'aggiunta dell'emozione dell'essere umano. Una canzone normale di solito ha una certa forma e la sua struttura è matematica e logica. D'altra parte, la musica, oltre ad essere un'arte, è anche una scienza basata sull'acustica, poiché il musicista deve comprendere leggi fisiche e matematiche per utilizzare al meglio ciò che crea e interpreta. La storia, la geografia e le scienze naturali sono altre materie che possono trarre vantaggio dalla musica, ma questo strumento non si limita a queste opzioni. Il potere della musica è tale che, indipendentemente dall'età, può avere un profondo effetto sull'ascoltatore, ma nel contesto dell'educazione la realtà è che, prima la musica entra fa parte della vita di uno studente, maggiore saranno i suoi benefici. Questo è molto importante durante i primi dieci anni di vita di uno studente poiché il suo cervello è molto più ricettivo e può essere molto più vantaggioso per lo sviluppo accademico e personale dell'individuo.

GIORNALE DI PSICOLOGIA: IL POTERE DELLA MUSICA

La bellezza della musica sta nel non farci sentire soli, nel condividere emozioni con gli altri, nell'immortalare un evento associandolo ad una canzone. La musica dà piacere, suscita forti passioni, stimola i ricordi, facilita e rafforza i legami sociali e da luogo ad una forma di comunicazione che va oltre le parole arrivando a far presa sul sistema inconscio. Questo fa sì che l'ascolto riesca ad ottenere il più alto coinvolgimento a livello emotivo andando oltre la semantica per

raggiungere un grado di metacomunicazione che si decodifica grazie, appunto ad un ascolto empatico.

LA MUSICA INFLUENZA IL POTENZIALE DEL NOSTRO CERVELLO

Vi è sicuramente capitato, mentre ascoltate una canzone, di scandirne il ritmo battendo il piede con una certa cadenza. Cambiando il ritmo della melodia cambierà anche quello del nostro piede ed è stato dimostrato che cambierà anche quello delle nostre connessioni mentali. Alcuni brani possono concretizzare specifici stati d'animo come calma e serenità, condizioni che permettono al potenziale del nostro cervello di essere sfruttato al massimo.

LA FUNZIONE DELLA MUSICA: MUSICA E CERVELLO

Ascoltare musica può assolvere a diverse funzioni e il suo contributo varia da persona a persona, dal grado di coinvolgimento che riusciamo a stabilire con ciò che ascoltiamo, dalla nostra sensibilità, dalle nostre aspettative e dalle necessità che, più o meno inconsciamente, cerchiamo di soddisfare attraverso l'ascolto. Una delle principali funzioni è di tipo "contenitivo", capita spesso di cercare brani che già conosciamo, il cui ascolto provoca una regolazione emotiva che avviene rievocano esperienze e vissuti già provati in precedenza. A questa si accompagna una funzione "rievocativa" che stimola i ricordi associandoli all'ascolto. Più nota e sicuramente più riconosciuta è la funzione "evasiva" che consente di allontanarsi momentaneamente dalla realtà e favorisce i sogni ad occhi aperti.

IL POTERE DELLA MUSICA TRISTE: MUSICA E MUSICISTI

Se è facile immaginare le motivazioni che spingono a provare piacere nell'ascolto di musica allegra, più difficile è spigarsi perché si decide di ascoltare musica triste. Se la musica allegra ha il potere di rallegrarci si potrebbe pensare che quando siamo tristi dovremmo voler ascoltare canzoni felici, e invece questo non succede quasi mai. Perché? Vogliamo crogiolarci nella nostra infelicità? Più semplicemente, ascoltare una canzone triste può valere come supporto, l'effetto empatico che si crea con l'ascolto ci fa sentire capiti, ci dà la sensazione di poter condividere quello che ci fa soffrire con qualcuno che ha provato lo stesso dolore. L'ascolto favorisce l'introspezione e ci offre una prospettiva alternativa ad un problema contingente. Un messaggio che arriva attraverso la musica risulta rassicurante, non aggressivo, e questo favorisce l'insorgere di un sentimento empatico. I brani malinconici non suscitano solo tristezza ma anche emozioni romantiche, quali la commozione, che contrastano un effetto deprimente. La tristezza che ci arriva dall'Arte, in tutte le sue forme, a differenza di quella che può insorgere nella vita quotidiana, non è avvertita come una reale minaccia e vine quindi vissuta in modo molto diverso.

LA FRUIZIONE DELLA MUSICA È DIVERSA TRA PROFANI E PROFESSIONISTI

Come abbiamo detto, non tutti viviamo la musica allo stesso modo. Una differenza ancora più marcata pare esistere tra la fruizione del brano musicale di un profano e di un professionista. Un profano che ascolta musica è appagato dallo stabilire con i suoni che ascolta un'empatia che gli procura coinvolgimento emotivo, in modo rilassato ed immediato. Caratteristiche che vengono meno nell'ascolto di un professionista che, di fronte alla stessa musica, sarà portato ad esaminarne la struttura, le componenti vocali e strumentali, il modo in cui viene eseguita. In questo caso il piacere dell'ascolto arriverà, più che dalla componente emotiva, da una componente tecnica, non più una fruizione passiva ma la valutazione delle competenze di chi ha eseguito il pezzo e la possibilità di riuscire a riprodurlo lui stesso.

MUSICA E DESIGN THINKING COME LINGUAGGIO UNIVERSALE

La musica è un linguaggio universale capace di esprimere idee, pensieri ed emozioni in forme significative attraverso il ritmo, la melodia e l'armonia. La musica è capace di trasportare istantaneamente una persona indietro nel passato. È il modo in cui decoriamo il tempo. La musica, come la comunicazione, consente l'interpretazione delle proprie emozioni rappresentate nello stile musicale. La teoria musicale, ci dice che al di sotto della melodia riconoscibile c'è un complesso gioco di intervallo e di note, e al di sotto delle note vi sono fasci di elementi che permettono il riconoscimento di figure, dando il via all'analisi figurativa.

I PATTERNS MUSICALI

Il Design thinking è l'insieme dei processi strategici e pratici con il quale avviene una progettazione affinché il risultato sia efficace e positivo. Ognuno di noi percepisce la musica, sulla base di come percepiamo il mondo. Sono linguaggi che vengono sentiti ed espressi emotivamente. Beethoven ha costantemente spinto la musica in nuove aree. Sperimentando più e più volte come il linguaggio musicale possa parlare al pubblico. Nel mondo musicale (come nel mondo della comunicazione) avvengono cinque fasi che permettono di associare patterns musicali con il contatto emotivo, rendendo la musica una sensazione:

- *Ascoltare (empatia)*: la relazione artista-pubblico è fondamentale nella creazione musicale. La musica costruisce una comunità di cui ne comprende le esigenze e le aspettative. Se si sa ascoltare, si è in grado di aiutare gli altri a sentire la stessa musica che sentiamo dentro noi stessi.
- *Insight (definizione)*: scrivere una canzone comunica qualcosa al pubblico. La musica permette di far cambiare punto di vista.
- *Execution*: il processo di scrittura delle canzoni rielabora testi, schemi di rime, melodie, armonie, frasi, tecniche e strutture; ciò permette di comunicare al meglio l'idea della canzone.
- *Demo (prototipo)*: momento in cui vengono strutturare le prime bozze, versioni o demo.

- *Test*: un gruppo di ascolto consente a un pubblico selezionato di fornire feedback e questo tipo di collaborazione può spesso ispirare altre idee.
Quando si parla di musica, non ci si riferisce soltanto al perfetto equilibrio tra suoni diversi. Saper esprimere un'emozione mediante una comunicazione creativa è ciò che spinge maggiormente a scrivere canzoni e creare melodie.

IL LINGUAGGIO DELLA MUSICA

Se pensiamo al nostro primo linguaggio, sappiamo che fin da bambini interagiamo con gli esperti per imparare a parlare. Da bambino sappiamo già qual è la nostra voce ed iniziamo ad imparare ogni volta che ascoltiamo. La cosa veramente interessante sta nel fatto che siamo anche autorizzati a rispondere. Si rimane sempre liberi nell'esprimersi. Nel mondo musicale avviene spesso l'errore di insegnare lo strumento ancor prima di spiegare le potenzialità che la musica comporta. Non a caso, prima viene mostrata una matita e soltanto dopo viene insegnato lo spelling della parola.

IMPARARE A SUONARE LA MUSICA E NON LO STRUMENTO

Ancor prima che un bambino dica le sue prime parole, già conosce i modi per comunicare. Anche se non capiamo il significato delle parole, riusciamo a capire cosa si vuole comunicare dal suono. Quando il tono di voce si alza sta trasmettendo pericolo al bambino, contrapposto al tono di voce calmo e accogliente che trasmette sicurezza e protezione. Certo, sarebbe riduttivo affermare che la musica consista solo nel produrre note di canzoni che già sappiamo suonare. La musica, come qualsiasi altra espressione del proprio sé, rappresenta il modo in cui vediamo il mondo, lo strumento è solo il mezzo. Il saper ascoltare è intrinseco alla capacità di essere un buon musicista. La comprensione è ciò che ci rende capaci di realizzare nuove melodie mai sentite prima. Se ci ascoltiamo l'un l'altro, realizzeremo di essere capaci di creare nuove melodie mai sentite prima.

NON DOBBIAMO PER FORZA ESSERE GRANDI DA SOLI

La domanda sorge spontanea: perché esiste la musica? I motivi sono infiniti, ma ciò che lega tutto insieme è la necessità di non far sentire soli. Fin da bambini nasciamo con una sorta di libertà. È qualcosa di estremamente delicato dal momento che è la forma più pura e sincera di noi stessi. La stessa libertà la rivediamo quando cantiamo sotto la doccia. Indipendentemente dalle proprie capacità, lo si fa perché fa star bene. La musica aiuta a mantenere questa libertà con cui nasciamo, ci permette di applicare una potente sensibilità nella vita di ogni giorno.

LA MUSICA È DAVVERO UNIVERSALE?

Capita spesso di sentire, parlando di musica, una frase fatta apparentemente incontestabile che la descrive come un linguaggio universale, una forma di comunicazione sempre possibile tra persone

che non parlano una stessa lingua. È in effetti difficile negare che la musica sia un'esperienza umana largamente condivisa e molto radicata sul piano evolutivo e biologico. Meno ovvia è però l'idea che sia un linguaggio: per molti versi non lo è affatto, anzi. Come scrisse il neurologo e scrittore inglese Oliver Sacks nel libro *Musicofilia*, la musica "*non ha concetti, non formula proposizioni*" e "*manca di immagini e di simboli, ossia della materia stessa del linguaggio*". Da un lato, quindi, la musica è un fenomeno presente in tutte le culture, che riguarda sia lo sviluppo biologico degli esseri umani, fin dall'infanzia, che la loro evoluzione. Ma dall'altro non instaura con la realtà alcuna relazione necessaria e invariabile: non è la rappresentazione di qualcosa nel modo in cui lo è il dipinto di un animale stilizzato nelle pitture rupestri. E l'idea che possa essere associata a determinate attività o esprimere e indurre determinate emozioni, indipendentemente dal contesto culturale in cui viene prodotta, è da tempo oggetto di numerose riflessioni e studi privi di risposte conclusive. Cosa intendiamo dire quando diciamo che la musica è universale è una questione complicata e dibattuta, insomma, e a volte criticata come etnocentrica (che asseconda cioè una tendenza a giudicare altri gruppi etnici soltanto sulla base dei valori e dei costumi del proprio gruppo di appartenenza). "*L'unico aspetto universale della musica sembra essere che la maggior parte delle persone la fa*", scrisse nel 1971 l'etnomusicologo statunitense George List, aggiungendo che per il resto esistono soprattutto prove della non-universalità della musica. Nel 2019, in uno studio intitolato *Universality and diversity in human song* e pubblicato sulla rivista *Science* un ampio gruppo di psicologi, antropologi, etnomusicologi e altri scienziati cercò di descrivere gli aspetti universali e quelli variabili della musica. La domanda a cui cercò di dare risposta è se la musica sia soltanto un sottoprodotto della cultura, o se gli esseri umani possiedano una specie di grammatica musicale condivisa, che permetta a tutti di produrre e di comprendere la musica allo stesso modo. Il gruppo basò lo studio sull'analisi di una gran mole di documenti etnografici, incluse molte registrazioni musicali, provenienti da 315 diverse società di tutto il mondo. E tenne conto delle valutazioni di quei documenti fatte da vari campioni di persone, esperte di musica e non. La musica esiste in tutte le società, osservarono innanzitutto gli autori dello studio sulla base delle proprie ricerche. È regolarmente associata a determinati tipi di comportamento comune e ha caratteristiche acustiche correlate agli obiettivi e alle risposte sia di chi la produce che di chi la ascolta. In generale, secondo lo studio, esistono quattro tipi di canzone in tutte le società: canzoni d'amore, ninne nanne, canzoni curative e canzoni da danza. E questo perché in tutte le culture le persone si innamorano, generano prole, cercano di stare bene e danzano. In un esperimento condotto tramite un sito Internet, i ricercatori fecero ascoltare a circa 30 mila persone di paesi occidentali una serie di registrazioni di canzoni tratte da culture di varie zone del mondo come la Micronesia, l'Africa occidentale, l'Europa sudorientale e il Sud America meridionale. Chiesero quindi alle persone di provare a indovinare, per ciascuna delle canzoni ascoltate, a quale dei quattro tipi appartenesse. E le risposte che ottennero furono grossomodo corrette, più di quanto lo fossero quelle generate casualmente: forse, ipotizzarono i ricercatori, perché le canzoni avevano tratti riconoscibili dagli ascoltatori e

probabilmente comuni in tutte le società. Potete provare a indovinare per i seguenti esempi di che tipo di canzone si tratta: canzone d'amore, ninna nanna, canzone curativa o canzone da danza? La maggior parte degli ascoltatori che partecipò allo studio uscito su *Science* individuò correttamente le ninne nanne e le canzoni associate alla danza. Ebbe invece difficoltà a riconoscere le canzoni dei guaritori e quelle d'amore, che rispetto agli altri due tipi hanno una maggiore varietà ritmica e melodica. Sia le ninne nanne che le canzoni per danzare "*suonano in un certo modo in tutto il mondo perché hanno una specifica funzione*" disse uno degli autori dello studio, l'antropologo statunitense Luke Glowacki della Pennsylvania State University. I ricercatori conclusero che la musica non è "*una risposta biologica fissa con un'unica funzione adattiva*" perché è prodotta in tutto il mondo in contesti che possono variare molto. Ciononostante sembra essere collegata a facoltà psicologiche sottostanti e a specifiche facoltà percettive, cognitive e affettive tra cui il linguaggio e il controllo dei movimenti, come dimostrato dal fatto che tutte le società utilizzano parole nella musica e tutte le società danzano. "*Se la musica fosse interamente plasmata dalla cultura e non dalla psicologia umana, non ti aspetteresti di vedere emergere queste profonde somiglianza all'interno di culture estremamente diverse*" disse Glowacki. Lo studio fu ripreso da giornali e siti generalisti, e suscitò numerose critiche da parte di chi ne contestò le premesse stesse, a cominciare dal fatto che nel citato esperimento di ascolto i partecipanti provenissero tutti da Paesi occidentali. Alcune persone, tra cui diversi musicologi, definirono etnocentrico ed eurocentrico l'approccio dei ricercatori, obiettando che ogni società fa esperienza della musica in modo diverso a seconda del proprio contesto culturale di riferimento. Parlando con la rivista scientifica *Nautilus*, l'etnomusicologa e docente di educazione musicale alla University of Washington Patricia Shehan Campbell descrisse come largamente accettata l'idea della musica come attività umana universale, ma aggiunse che le analisi più approfondite e dettagliate indicano come, nelle diverse società, la musica presenti moltissima "*varietà nei suoi elementi sonori, nei suoi usi sociali e in quelli individuali*". Campbell disse poi che nelle diverse culture del mondo è effettivamente possibile trovare riscontro dei quattro tipi di canzone individuati nello studio pubblicato su *Science*. Ma la definizione di quei tipi nello studio derivava dell'analisi di documenti etnografici e registrazioni esistenti, non da osservazioni e ricerche condotte di persona dagli autori dello studio. E questo finisce per limitare molto il valore di quelle categorie per i musicologi, perché le rende quantomeno discutibili "*dal punto di vista di chi lavora in modo più umanistico che statistico*". Secondo diversi musicologi, utilizzare quei quattro tipi di canzone come sistema comune di misurazione nella ricerca rischiava di essere più una forma di limitazione del valore della musica che un'affermazione della sua universalità. Quella prospettiva sembrava ignorare che le canzoni derivano da condizioni sociali ed emotive varie e complesse, non soltanto dal bisogno di amarsi, danzare, curare le persone e crescere la prole. Inoltre i singoli elementi musicali utili a definire un tipo di canzone possono essere presenti anche in un altro tipo, così come una canzone curativa può in un diverso contesto funzionare come una canzone per la danza. Un altro punto generalmente molto discusso del dibattito sull'universalità della

musica riguarda le sensazioni di gradevolezza o sgradevolezza e le emozioni che la musica è in grado di suscitare. Una parte degli studiosi, tra cui molti scienziati cognitivi, ritiene che tali reazioni abbiano radici biologiche e siano pertanto indipendenti dalle tradizioni culturali e dall'esposizione abituale a certi suoni. Gli esperti di musica e gli etnomusicologi, sulla base dei risultati di vari studi ed esperimenti, tendono invece a ritenere determinante il contesto culturale nella definizione delle reazioni umane alla musica. Nella tradizione musicale occidentale è molto nota, per esempio, la differenza tra le reazioni alle tonalità maggiori e a quelle minori, una terminologia introdotta intorno al XVII secolo ma derivata da teorie e notazioni risalenti all'antica Grecia. Alla specifica successione ordinata di suoni del modo maggiore (sia che si tratti di scale, successioni di note individuali, sia di progressioni di accordi, sequenze di suoni composti da più note ciascuno) sono generalmente associate emozioni positive e sensazioni di felicità e gioia, mentre alla musica in tonalità minore sono associate emozioni negative e sensazioni di tristezza. Questi effetti, oltre a essere da tempo oggetto di studi, sono spesso percepibili in modo abbastanza chiaro attraverso certe rielaborazioni diffuse online di alcune canzoni di musica leggera molto conosciute. Quelle composte in tonalità minore risultano più allegre cambiando la progressione degli accordi e utilizzando quelli corrispondenti nella tonalità maggiore. Vale anche il contrario: le canzoni che utilizzano progressioni di accordi in maggiore diventano molto più tristi, se trasposte nella tonalità minore. Come avvenuto nel caso di studi che hanno negato un altro principio controverso (l'universalità delle sensazioni di piacevolezza delle combinazioni di note consonanti e di sgradevolezza di quelle dissonanti) anche le tonalità maggiori e minori sono state oggetto di studi che mettono in dubbio l'universalità delle reazioni che suscitano. Un recente studio pubblicato sulla rivista *Plos One* e condotto da un gruppo australiano di ricercatori del MARCS Institute for Brain, Behaviour and Development, un centro di ricerca della Western Sydney University, ha concluso che la percezione di progressioni di accordi e melodie maggiori o minori come musica allegra o musica triste potrebbe non essere universale: è più probabile che sia il risultato di condizionamenti culturali. I ricercatori hanno lavorato con diverse comunità della foresta pluviale in Papua Nuova Guinea, tra gruppi che condividono tradizioni musicali comuni ma presentano differenti gradi di esposizione alla musica e alla cultura occidentali. Ai partecipanti all'esperimento è stato chiesto di ascoltare determinate melodie e progressioni di accordi in tonalità maggiore e minore, e di indicare poi quale musica li rendesse più felici o più tristi (un parametro definito dai ricercatori come valenza emotiva). Le risposte mostrarono in modo evidente una maggiore felicità associata alle progressioni di accordi in maggiore in tutte le comunità tranne una: quella con la minore esposizione alla musica occidentale. E per quanto riguarda le melodie, soltanto una comunità associò maggiore felicità a quelle in tonalità maggiore. "*Ogni film o programma televisivo che guardiamo è enfatizzato da una colonna sonora che accompagna le scene emozionanti, e in genere le progressioni di accordi in maggiore sono utilizzate nelle scene felici e allegre mentre quelle in minore trasmettono di solito un senso di disagio e di tristezza*" ha detto il ricercatore in musicologia cognitiva e computazionale

Andrew Milne, tra gli autori dello studio, cercando di spiegare una possibile ragione delle associazioni prevalenti nella musica occidentale. Dalla prospettiva di persone abituate ai suoni più diffusi nella musica occidentale, parallele sensazioni di estraneità e difficoltà nel comprendere la valenza emotiva di un certo tipo di progressioni di note possono essere provate quando si ascolta musica non basata sulla scala diatonica (la scala di sette suoni alla base della tradizione musicale occidentale e in cui le note si susseguono secondo una precisa successione di sette intervalli, cinque toni e due semitoni). Sarebbe difficile, per esempio, mettere d'accordo un ampio gruppo di persone di paesi occidentali sulla valenza emotiva di una canzone come *Ne Güzel Gözlerin Var* del popolare cantante turco İbrahim Tatlıses: se si tratti, a prescindere dal testo della canzone, di una musica inequivocabilmente triste o inequivocabilmente allegra. Sensazioni simili a queste sono quelle suscitate, generalmente, dai suoni di sistemi musicali che utilizzano intervalli regolari diversi da quelli prevalenti nella musica occidentale (e quindi, spesso, strumenti diversi). La cosiddetta musica microtonale o policromatica, per esempio, utilizza intervalli più piccoli dei semitoni presenti nella consueta accordatura occidentale (fatta di dodici intervalli uguali per ottava). È come se comprendesse, per capirci, suoni che stanno a metà tra quelli prodotti da due tasti adiacenti di un pianoforte, o come se, nel caso della chitarra, utilizzasse suddivisioni aggiuntive rispetto alla tastiera standard, come quelle esistenti sulla tastiera di un sitar indiano (o di un qualsiasi violino, se è per questo, su cui però questi suoni non vengono generalmente riprodotti). Il chitarrista classico statunitense John Schneider, per esempio, utilizza diverse chitarre con tastiere microtonali ed è noto per le sue apprezzate esecuzioni di musiche di famosi compositori microtonali come Harry Partch e Lou Harrison. Il senso di estraneità di molte persone occidentali rispetto alla musica microtonale può essere considerato, a un livello pratico e intuitivo, un esempio della profonda influenza esercitata dalle abitudini e dal contesto culturale sulla percezione stessa della musica. Lo speciale pianoforte a quarti di tono (un microtono a metà tra due semitoni nella scala diatonica) utilizzato dal compositore francese di origini russe Ivan Wyschnegradsky potrebbe, alle orecchie della maggior parte delle persone, suonare semplicemente come un pianoforte stonato. Questi elementi di microtonalità sono perlopiù presenti nella tradizione musicale occidentale come eccezioni rispetto a una norma. Nella musica influenzata dalla tradizione del blues, per esempio, la possibilità di "piegare" le note, aumentandole anche solo di mezzo semitono con apposite tecniche che variano da strumento a strumento, è diffusa e radicata al punto che quel tipo di suono è diventato assai familiare. In altri casi, l'estraneità rispetto a questi suoni è stata invece utilizzata per ottenere effetti drammatici nel cinema di genere, fattore che potrebbe aver rafforzato nel tempo le associazioni ipotizzate da Milne tra certe emozioni e certa musica. I quarti di tono furono utilizzati, per esempio, dal compositore statunitense di colonne sonore Henry Mancini per le musiche del film thriller del 1967 *Gli occhi della notte*. Spesso l'incapacità di distinguere la musica allegra da quella triste (in un senso che sia, se non universale, largamente condiviso) si presenta inoltre nel caso di diversi sottogeneri dell'alternative rock e della musica new wave: band come gli Smiths e i

Cure, per esempio, giocarono fin dagli anni Settanta sull'ambiguità tra armonie maggiori, vivaci e danzerecce e testi malinconici. Altre esplorarono lo stesso cortocircuito emotivo sfruttando suoni microtonali e accordature atipiche, più facili da tirar fuori da strumenti elettronici come i sintetizzatori o da strumenti tradizionali suonati in modo non del tutto convenzionale. Come concluso anche dagli autori dello studio pubblicato su *Plos One*, la valenza emotiva di diversi tipi di musica è un linguaggio non universale ma culturalmente appreso, almeno in una certa misura. E questa conclusione rafforza l'ipotesi di una stretta relazione tra l'evoluzione della musica e quella del linguaggio. Dal punto di vista delle neuroscienze, come affermato dal neurologo statunitense Steven Novella, la musica e il linguaggio sono fenomeni collegati per un verso ma distinti per un altro. I centri di elaborazione e comprensione degli aspetti semantici e grammaticali del linguaggio si trovano nell'emisfero dominante (quello sinistro, per la maggior parte delle persone), ricorda Novella. Ma la capacità di apprezzare la musica risiede nell'altro emisfero, quello responsabile della comprensione degli aspetti prosodici del discorso (inflessioni, intonazioni e altri aspetti fondamentali per dedurre emozioni e significati: se un certo tono è sarcastico, per esempio). Secondo studi citati da Novella, ci sono buone ragioni per credere che lo sviluppo di queste capacità prosodiche e musicali sia evolutivamente antecedente rispetto ad altri aspetti del linguaggio. Probabilmente i nostri antenati comunicavano con ululati e fischi, per rafforzare la mimica e le espressioni facciali "*anche prima che avessero qualcosa di simile a parole o linguaggio*". Ed essere capaci di interpretare le emozioni di un altro membro del proprio gruppo era fondamentale per la sopravvivenza. Magari erano eccitati perché avevano appena trovato un albero pieno di frutti, ipotizza Novella, o perché avevano appena individuato un predatore che li cacciava. In questo modo, le emozioni sono state "strettamente codificate" nell'altezza e nell'intensità del tono della voce, "il primo strumento musicale". Ed è probabile che soltanto in seguito siano state aggiunte le parole e gli altri elementi utili a migliorare la comunicazione. Ma vale per la musica lo stesso discorso che vale per il linguaggio, conclude Novella, quando si dice che è sia qualcosa di culturale che universale. "*La capacità di avere una lingua e alcuni elementi della grammatica sembrano essere universali, ma la manifestazione specifica della lingua è culturale e può variare enormemente*". Allo stesso modo "*la musica è uno specifico tipo di linguaggio culturale condiviso, ma basato su predisposizioni universali e funzioni neurologiche*".

LE PREFERENZE MUSICALI RIVELANO LA NOSTRA PERSONALITÀ: MUSICA E PSICOLOGIA

Una ricerca ha voluto spiegare il rapporto tra musica e personalità e come i fattori caratteriali e psicologici influenzino le nostre scelte musicali. È probabile che la scelta di un certo tipo di musica dipenda anche dal messaggio che si vuole inviare agli altri, dal modo in cui si vuole essere visti. Sappiamo che la musica ci circonda, che ci coinvolge e ci emoziona. Ma se è indubbio questo suo

valore universale, va considerato che la musica viene anche vissuta da ciascuno di noi in modo assolutamente personale. Questo perché, ad influenzare il nostro rapporto con essa, entrano in gioco fattori individuali: i gusti personali. Perché alcune musiche ci piacciono mentre altre le troviamo insopportabili? Perché piacciono ad altri e non a noi? Oppure viceversa? Cosa determina i nostri gusti?

LA VALUTAZIONE PASSA DALLE NOSTRE ESPERIENZE

Come ci spiega il libro *Psicologia della Musica*, nell'ascoltare un brano il nostro cervello effettua immediatamente una valutazione del brano stesso esaminando le informazioni che gli arrivano e che assumono significati diversi a seconda di chi siamo, delle esperienze che abbiamo fatto, del livello di conoscenza musicale che abbiamo e via dicendo. Oltre ad ascoltare il ritmo, la melodia, gli strumenti impiegati nell'esecuzione e la voce del cantante, entrano in gioco fattori che dipendono dalla nostra identità personale. Questa consiste nella rappresentazione che abbiamo di noi nel mondo e si manifesta attraverso la nostra personalità. Essa racconta la storia della nostra vita, il percorso che abbiamo fatto, le persone che abbiamo avuto vicino, le situazioni che abbiamo vissuto e ci porta ad avere un certo modo di pensare che, a sua volta, condiziona le nostre scelte a tutti i livelli, anche sul piano musicale. Ognuno di noi ha una personalità e delle reazioni fisiologiche che lo portano ad apprezzare un certo tipo di musica e a non gradirne un altro. Non esistono generi musicali migliori o peggiori in assoluto, esistono solo personalità diverse con diverse preferenze, influenzate anche dal contesto sociale in cui si trovano e da altri elementi quali per esempio le esperienze fatte da bambini, che possono indirizzare un certo tipo di musica e un certo tipo di ricerca emotiva. Normalmente, quando si sente una canzone, bastano pochi secondi per classificarla con un mi piace o non mi piace ma di rado questo giudizio si basa su valutazioni artistiche o tecniche: dipende piuttosto dall'istinto, dalla nostra personalità e identità.

LE NOSTRE SCELTE MUSICALI PARLANO DI NOI

Come abbiamo visto, è certo che le scelte personali subiscono anche l'influenza dell'ambiente circostante, dei contesti sociali in cui si vive, oltre che delle predisposizioni individuali, proprie di ciascun individuo. Le musiche che scegliamo diventano in un certo senso un biglietto da visita che comunica agli altri qualcosa di noi. Per contro, identificarci in un genere ci fa sentire parte di un mondo che condivide quelle idee e quei valori dandoci modo di confermare la nostra identità personale. Se ad un certo tipo di musica, e di conseguenza a chi la ascolta, vengono associate determinate caratteristiche, è probabile che la scelta di un certo tipo di musica dipenda anche dal messaggio che si vuole inviare agli altri, dal modo in cui si vuole essere visti. La musica riveste anche la funzione di regolare le emozioni nella vita di tutti i giorni, personalità e intelligenza possono pertanto determinare il tipo di utilizzo, il modo in cui viene scelta e le aspettative collegate all'ascolto. Da una persona considerata intellettuale e riflessiva ci si aspetta che utilizzi la musica in

modo razionale invece che emotivo utilizzando livelli più alti di elaborazione cognitiva. Possiamo facilmente pensare che sarà orientata verso musica classica o jazz dalle quali ci si aspettano stimolazioni intellettuali più complesse. Sempre studiando le influenze caratteriali, si è scoperto come per gli estroversi la musica serva per esempio ad alzare il livello di eccitazione quando si trovano impegnati in compiti noiosi e ripetitivi (dallo studio alle faccende domestiche, allo sport), mentre negli introversi finisce per rappresentare spesso un'interferenza con altri processi cognitivi in atto. Lo studio degli aspetti psicologici collegati all'ascolto della musica si è sviluppato soprattutto nell'ultimo decennio. Musicologia, psicologia e neuroscienze si sono recentemente interessate ai meccanismi che vengono coinvolti nello sviluppo delle preferenze musicali. Sono stati individuati parametri interni alla musica, quali tempo, modalità o complessità, e parametri esterni, come età, genere, personalità o educazione dell'ascoltatore, oltre a diversi tipi di musica che svolgono funzioni differenti.

PREFERENZE MUSICALI E PERSONALITÀ

Il rapporto tra musica e personalità è stato studiato in una ricerca condotta dall'Università di Cambridge per spiegare come i fattori caratteriali e psicologici siano in grado di influenzare le nostre scelte musicali. Il primo dato interessante che è emerso è che le persone ascoltano un certo tipo di musica perché ne sono consapevolmente attratte, perché in quel modo desiderano comunicare un certo tipo di informazioni su loro stesse. Allo stesso modo, la musica che ascoltano gli altri diventa un elemento che utilizziamo per formulare un giudizio su di loro in base a degli stereotipi che ci siamo creati sulle caratteristiche associabili ad ogni genere di musica. Le scelte musicali di ciascuno di noi forniscono preziosi elementi sui nostri gusti al punto che alcune piattaforme come Spotify le utilizzano anche per proporci suggerimenti di acquisto delle tipologie più disparate che, in base appunto alle nostre scelte, dovrebbero avvicinarsi a quelli che sono i nostri gusti in campo alimentare, di viaggi, di letture e molto altro. Gli stili di pensiero delle persone sono stati divisi dai ricercatori di Cambridge in tre categorie:

- *gli empatisti*: coloro che nutrono un forte interesse per i pensieri e le emozioni delle persone;
- *i sistemisti*: che hanno un forte interesse per i modelli, i sistemi e le regole che governano il mondo;
- *gli equilibrati*: che occupano una via di mezzo tra le due posizioni precedenti.

Addirittura il 95% delle persone rientrerebbe in una di queste categorie che potrebbero essere utilizzate non solo per prevedere quali saranno i loro i gusti musicali, ma anche per indirizzare scelte quali il tipo di studi da intraprendere. È stata fatta una ricerca su un campione di oltre 4.000 partecipanti ai quali è stato chiesto di ascoltare un massimo di 50 estratti musicali di generi diversi e di esprimere le loro preferenze. Da qui si è scoperto che gli empatisti mostravano una preferenza per i generi più dolci, malinconici e con un'emotività profonda (soft rock e cantautori); i sistemisti preferivano la musica più intensa e complessa, con profondità intellettuale (hard rock, punk e heavy metal); gli equilibrati tendevano a preferire quella musica che si estende su più di una gamma.

Gli stessi studiosi, in una successiva ricerca, hanno selezionato 7.000 partecipanti suddividendoli in cinque gruppi basati sui seguenti tratti della personalità:
- *apertura mentale*: creativi, hanno una mente aperta, sono predisposti a sperimentare novità;
- *coscienziosità*: amano ordine e routine, sono affidabili e orientati al raggiungimento di un risultato;
- *estroversione*: loquaci e socievoli, attingono la loro energia dallo stare con gli altri;
- *empatia*: affettuosi e degni di fiducia, sono modesti e tendono ad evitare i conflitti;
- *stabilità emotiva*: sicuri di sé, non sono facili prede di rabbia e ansia.

È risultato che persone con forte preferenza per musica classica e jazz tendono ad avere tratti della personalità associati con apertura, creatività, fantasia e capacità verbale. Chi ascolta musica popolare è più socievole e loquace, ma tende ad avere idee convenzionali e ad essere intollerante. Nella musica pop rock, soul e R&B si identificano prevalentemente i romantici e chi è in cerca di relax. Punk, rock, heavy metal e tutta la musica intensa, sempre secondo i ricercatori, è ascoltata e amata da chi vuole caricarsi per sfidare un ambiente circostante ritenuto ostile. Rivelando i tratti della personalità, i gusti musicali sono anche in grado di predire le capacità musicali di ciascuno. L'apertura mentale è la caratteristica che più identifica una predisposizione musicale e caratterizza persone con una vasta gamma di interessi e aperte alla sperimentazione. Al contrario, chi è caratterialmente più chiuso tenderebbe a preferire la routine e valori più convenzionali. Da notare anche che gli estroversi, che risultano essere più loquaci, dimostrano spesso anche una maggiore capacità canora.

SCOPRI I TUOI TRATTI MUSICALI

Attraverso il progetto chiamato *Musical Universe*, David Greenberg, psicologo dell'Università di Cambridge, si pone come obiettivo quello di migliorare l'impatto della musica sulle persone e sulla società. Per fare questo utilizza i big data in risposta a domande chiave su musica, scienza e psicologia. I big data consistono in una raccolta di dati estesi in termini di volume, velocità e varietà resa possibile da tecnologie e metodi analitici complessi. Da queste informazioni fornisce alle persone di tutto il mondo rapporti scientifici sui loro tratti musicali interiori con raccomandazioni ed esercizi che si adattano al loro profilo personale. Da qui nasce il modello *MUSIC*. Le preferenze della gente per un genere specifico possono essere replicate all'interno dei generi e organizzate nelle dimensioni *MUSIC* (sigla che deriva dalle iniziali dei generi) che si compone così:
- *Mellow*, musica melodiosa: pop, soul ecc.;
- *Unpretetious*, senza pretese: popolare e tradizionale;
- *Sophisticated*, sofisticata: jazz e classica;
- *Intense*, intensa: rock, metal, punk, rap;
- *Contemporary*, contemporanea.

Per esempio, le preferenze per la musica rock possono essere suddivise in preferenze per il Mellow rock, Unpretentious rock, Sophisticated rock, Intense rock e Contemporary rock. Ne deriva per

esempio che preferenze per Intense, caratterizzato da picchi musicali, si riscontrano in modo particolare nell'adolescenza e coincidono con fasi ribelli e formazione dell'identità.

UN TEST PER SCOPRIRE LA NOSTRA PERSONALITÀ

Per scoprire il proprio punteggio su abilità musicali, preferenze e personalità, è stato studiato un apposito test a disposizione di tutti che fornisce due valutazione sulla base di 25 domande a cui si è invitati a rispondere. Le prime 10 si riferiscono ai tratti della personalità e presentano delle coppie di aggettivi. Utilizzando una scala di valutazione proposta, si dovrà indicare quanto questi corrispondano alla propria personalità. Le successive 25 consistono in esperienze musicali. Viene proposto l'ascolto di altrettanti brani musicali per i quali dovrà essere indicato il livello di gradimento. Si tratta di brani con i quali non si dovrebbe avere familiarità, selezionati da esperti dell'industria musicale per rappresentare caratteristiche specifiche dei diversi tipi di musica. Il punteggio ottenuto si basa sulla comparazione di dati raccolti su 250.000 persone di 100 diverse nazioni e, per chi vorrà cimentarsi nell'esperimento, alla fine sarà data la possibilità di decidere se mettere a disposizione della ricerca le informazioni fornite e contribuire così in prima persona alla raccolta dei dati.

LA MUSICA UNISCE

La musica è una delle tante sfaccettature dell'arte, che consiste nell'ascolto del suono, non ha differenza di età o genere, è un mezzo comunicativo capace di coinvolgere emotivamente l'ascoltatore. La musica è relax, tranquillità, riposo, ma anche rumore, divertimento e sfrenatezza. Esistono diversi generi musicali, il Country, il Punk, il Rock, Il Blues, il Metal, il Pop, l'Hip-Hop, il Reggae, l'R&B, l'Indie e molti altri... Ad esempio il Pop, che è uno dei generi più apprezzati nell'epoca moderna, è caratterizzato da un suono molto ballabile e poco complicato a livello uditivo, invece l'Hip Hop è un genere musicale che comprende la frequente inclusione del Rap, nato principalmente per lo scopo di inviare un messaggio attraverso la musica. Questo genere ha inoltre portato alla creazione della Break Dance. La musica è ormai presente nella vita di tutti, solo in televisione ci sono più di dieci canali dedicati esclusivamente all'ascolto della musica h24 e ci sono anche numerosi reality, serie tv e film incentrati sul mondo musicale. La musica durante l'adolescenza è molto importante, ci sono tantissimi casi in cui dei ragazzi in difficoltà hanno trovato aiuto nella musica, perché ascoltando una canzone e prestando attenzione al testo ci si può rispecchiare e trovare conforto ai propri problemi... Ed è per questo che la maggior parte degli adolescenti ascolta musica. Un insegnamento del genere c'è lo dà anche il celebre film *La musica nel cuore* che racconta come attraverso la musica un ragazzino è riuscito a ritrovare i suoi genitori biologici. Tutto questo ci fa capire quanto la musica sia importante per ognuno di noi e come diceva il noto musicista Johann Sebastian Bach: "*La musica aiuta a non sentire dentro il silenzio che c'è fuori*".

MUSICA: STRUMENTO DI COESIONE SOCIALE

I primi studi sulle risposte emotive alla musica risalgono al 1936. Partendo da alcune evidenze sul piano neurofisiologico, la psicologa e musicologa Kate Heiner dimostrò che vi sono due elementi essenziali che il nostro cervello utilizza per elaborare una risposta emozionale alla musica: il Modo, cioè la tonalità (Maggiore/Minore) e il Tempo, cioè la velocità di esecuzione (Veloce/Lento). A partire dagli anni Cinquanta, diversi psicologi hanno cercato di spiegare il potere della musica confrontando l'apprezzamento musicale con il linguaggio. Oggi sappiamo che la corteccia emotiva del cervello, un'area dedicata all'ascolto, elabora elementi musicali elementari come l'altezza (la frequenza di una nota) e il volume; mentre le vicine aree uditive secondarie gestiscono modelli musicali più complessi, come l'armonia e il ritmo.

IL POTERE DELLA MUSICA

Recenti ricerche spiegano il potere della musica sulle emozioni umane e i vantaggi che può portare al nostro benessere mentale e fisico. La musica ci consola quando siamo tristi, ci stimola nei momenti felici e ci fa sentire uniti… Non solo, poiché la musica è la forma più diretta di comunicazione emotiva, importante quanto il linguaggio e la gestualità è in grado di rinsaldare i legami su cui si basano le società umane: dalle etnie del Burundi agli Indigeni del Cile, dai berberi del Marocco agli aborigeni australiani, la musica è un tratto comune a tutti i popoli della Terra. I ritmi musicali, insomma, hanno il potere di facilitare interazioni fisiche di gruppo come la marcia o la danza, rafforzando ulteriormente i legami sociali, per riprendere le parole di Karen Schrock, autrice dell'articolo *Emozioni in musica*, pubblicato nel n. 60 di Dicembre 2009 del mensile di psicologia e neuroscienze *Mente & Cervello*. Uno dei benefici che può apportare la musica alla nostra persona è quello di stimolare, fortificare e controllare il nostro stato di salute e benessere, dal momento che la musica è in grado di influenzare il nostro umore e persino la fisiologia umana in modo più efficace delle parole.

UN LINGUAGGIO UNIVERSALE

Non possiamo ignorare che la musica è un linguaggio universale: il contenuto emotivo di un brano musicale raggiunge gli ascoltatori a prescindere dalla cultura di appartenenza. Diverse ricerche indicano che la musica trasmette in modo efficace e preciso l'emozione desiderata a tutte le persone che la ascoltano. La Schrock aggiunge che, alla fine degli anni Novanta, il gruppo della neuroscienziata Isabelle Peretz all'Università di Montreal ha scoperto che gli occidentali rispondono in modo unanimemente concorde quando si chiede loro se una canzone che usa elementi tonali occidentali suscita allegria, tristezza, paura o serenità. Ma studi successivi hanno dimostrato che la capacità di una canzone di suscitare una particolare emozione non dipende necessariamente dal background culturale.

LA COLLETTIVITÀ E L'INDIVIDUO

La musica è in grado di comunicare efficacemente le emozioni persino a persone la cui capacità di cogliere segnali sociali emotivamente significativi, come le espressioni del viso o il tono della voce, è gravemente compromessa. La musica potrebbe costituire una forma di comunicazione unica. La musica favorisce la coesione sociale creando connessioni empatiche tra i membri di un gruppo. Nella maggior parte delle culture, la musica è quasi sempre un evento collettivo, funge da legame corale: la gente si riunisce per cantare, danzare e suonare. Gli scienziati oggi sostengono che la musica porta vantaggi anche a livello individuale. La musica produce effetti fisiologici che possono migliorare il nostro benessere mentale e fisico. Gli studi mostrano che una musica in levare, carica di tensione o stimolante, è in grado di eccitare fisicamente l'ascoltatore, innescando una reazione fisica di tipo "fight" or "flight" (lotta o fuggi): i battiti del cuore e la respirazione accelerano, in alcuni casi si ha sudorazione, e l'adrenalina entra nel circolo sanguigno. La musica, ad esempio, è un ottimo stimolante per chi pratica sport, perché prepara i sistemi fisiologici che servono per i movimenti che richiedono molta energia. Ma la musica non solo ha effetti stimolanti, può avere anche effetti calmanti perché, secondo diversi studi, riduce i livelli del cortisolo, l'ormone dello stress, nel sangue, abbassa il battito cardiaco, rallenta la respirazione e allevia il dolore.

LA MUSICA CHE CURA

La musica è anche curativa? È sorprendente come la musica riesca ad alterare i nostri stati d'animo o ad alleviare il dolore fisico, in questo caso comportandosi da vero e proprio "analgesico" durante un parto o una procedura medica per ridurre la sofferenza fisica. Studi clinici, e qui entriamo nel campo della Musicoterapia o, come dice Kenneth Bruscia, della Musica come terapia, hanno dimostrato che la musica è uno strumento potente per rilassare i pazienti che devono sottoporsi a un intervento chirurgico, in grado di controllare il dolore e di migliorare problemi comportamentali nei bambini e nelle persone affette da demenza. Senza rendercene conto, tutti o quasi usiamo il canto per rallegrarci o per tranquillizzarci, per alleviare il dolore e l'ansia, per rafforzare i nostri legami con gli altri o semplicemente far commuovere qualcuno. Per questo la musica è il modo più diretto e misterioso di trasmettere ed evocare un sentimento o un ricordo. È un modo per collegare la nostra coscienza a quella di un altro. Mentre fanno musica, le persone comunicano e collaborano. In un certo senso, praticano attività e funzioni sociali. Comportamento sociale che, nella storia dell'evoluzione della razza umana, si è rivelato vitale per consolidare rapporti e sopravvivere. I nostri antenati non potevano saperlo che noi avremmo chiamato questo processo "empatia".

ARTHUR SCHOPENHAUER E IL LINGUAGGIO UNIVERSALE DELLA MUSICA

Il filosofo celebra la musica, linguaggio universale, definendola una fuga provvisoria dal dolore. "*Dove le parole non arrivano... la musica parla*" (Beethoven). Una frase davvero d'impatto che ci

fa riflettere su come le persone utilizzino la musica per dire quello che spesso non riescono a comunicare a parole o a fatti concreti. Nonostante ciò sia stato scritto anni fa conserva tutt'ora la sua validità in quanto possiamo capirne il contenuto, sempre. La musica è infatti un'arte che non ha barriere temporali. Il filosofo Arthur Schopenhauer la definirà come una vera e propria "metafisica in suoni" in grado di farci attingere l'essenza più profonda delle cose, al di là dei limiti della ragione. Si tratta di un linguaggio universale, che potrebbe sussistere anche se il mondo stesso soccombesse. Dopo Pitagora, Schopenhauer è il filosofo che ha concesso maggior importanza alla musica, talmente speciale da essere trattata non come un'arte privilegiata e superiore bensì come una manifestazione distinta rispetto alle altre forme estetiche: l'arte che domina la gerarchia. Egli amò la musica con passione, apprese a suonare il flauto da piccolo e crebbe studiando le opere di Mozart e Rossini, due dei suoi compositori preferiti. Le sue conoscenze, unite alla sua squisita sensibilità, gli permettevano di approcciarsi all'esperienza musicale non solo come fenomeno, ma come massima e più chiara rivelazione della volontà di vivere. Quest'ultima è un impulso cieco e universale che non sa cosa desiderare, ma semplicemente desidera. Non ha coscienza né conoscenza, è puro impeto e noi esseri umani ne siamo manifestazione fenomenica. Mediante la musica l'individuo, argomenta Schopenhauer, può sottrarsi alla sua feroce tirannia. Inoltre la musica non si limita a riprodurre quelle che egli chiamerà platonicamente "idee" (modelli eterni delle cose, ad esempio il concetto di amore o di sofferenza), ma contiene essa stessa tutte le Idee. Per questo motivo l'uomo, dinanzi ad essa, si solleva dalla catena infinita dei bisogni e dei desideri quotidiani. Possiamo definire la musica come cuore, nucleo più intimo di tutte le forme, che in questo modo presenta una funzione liberatrice che ci permette, più che di vivere, di contemplare la vita, elevandoci al di sopra della volontà di vivere e del tempo. Ma tale serenità, per il filosofo, è inevitabilmente un breve incantesimo, un gioco effimero dalla durata temporanea e parziale. La musica, così come tutta l'arte costituisce un conforto alla vita, ma non la soluzione, che implica la definitiva soppressione della volontà di vivere. È, infatti, una fuga provvisoria: un'oasi nel deserto.

IL LINGUAGGIO DELLA MUSICA: SIGNIFICATO E FUNZIONE

La musica è un linguaggio non verbale, intelligibile e intraducibile che esprime e provoca emozioni quali felicità, tristezza, rabbia e paura. Questa caratteristica della musica associata alla sua universalità, rende particolarmente affascinante il problema del suo significato e della sua funzione. Recenti ricerche sul campo, suggeriscono che la musica giochi un ruolo importante nella regolazione e nella comunicazione delle emozioni. 'emozione è uno degli aspetti più pervasivi dell'esistenza umana, collegato a tutti gli aspetti comportamentali: azione, percezione, memoria, apprendimento, capacità di prendere decisioni. l'emozione dà origine al sentimento, esperienza mentale privata, e attraverso il sentimento l'emozione pervade il processo mentale. Sapere di sentire quell'emozione significa essere coscienti. Emozione e coscienza sono inseparabili: se la coscienza è menomata lo

è anche l'emozione. La sequenza completa degli eventi è: dall'emozione al sentimento al sapere di sentire il sentimento. Un'emozione non conscia può innestare uno stato del sentire che diventa conscio perché riconosciuto dall'organismo soggetto all'emozione o al sentimento. Nell'emozione musicale, il momento in cui l'immagine uditiva si trasforma in immagine musicale instaura una connessione tra i suoni uditi e la vita vissuta, tra un'emozione e un sentimento già provato. È probabile che la musica sia in grado di riattivare la coscienza attivando nuovi sentieri neuronali, andati perduti in alcune malattie neurologiche. Il celebre Prof. Oliver Sacks, neurologo al Beth Abraham Hospital di New York e autore di libri di grande successo (*L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, *Un antropologo su Marte*, *Risvegli*) osserva, da circa quarant'anni, gli effetti della musica su pazienti affetti da sindromi neurologiche di vario genere. Nei suoi libri sono descritte alcune esperienze in cui grazie all'ascolto della musica alcuni pazienti riescono a tornare "persone" per brevi periodi.

IDENTITÀ E MUSICA

Abbiamo già visto come l'esperienza musicale abbia una forte importanza nello sviluppo del sé. Ma come può la musica valorizzare gli aspetti creativi della persona e contribuire alla definizione della propria identità personale? Essa trasmette degli stimoli a seconda di come è fatta e ciascuno reagisce con una o più condotte di ascolto: ricordare, associare, fantasticare, analizzare. Le differenti reazioni dipendono dal genere musicale e da come ci si sente in quel momento. È in questo modo che l'esperienza musicale valorizza gli aspetti creativi della persona e contribuisce alla definizione della propria identità personale. Nelle arti espressive non vi sono infatti modelli: ognuno è modello di se stesso. Le identità di ogni persona entrano in rapporto attraverso una realtà narrante: l'azione, la parola, il gesto, la musica, diventano strumenti di indagine del proprio vivere.

IDENTIFICAZIONE DI SÉ

L'identità è definita come la classe di risposte individuali funzionale alla percezione di sé come differente da altro e da altri e di sé attraverso il tempo. L'identificazione di un individuo vive del rapporto tra due estremi: "essere qui e ora" e "non essere tutto qui". Questo significa che una persona, in quanto essere vivente complesso e non predeterminato, vive costantemente in una situazione dinamica, fatta di integrazione e differenziazione della realtà. La distanza che si è capaci di dare a integrazione e differenziazione della realtà è fondamentale: uno spazio troppo ristretto tra le due, comporta la perdita del simbolico a favore del puro oggetto/segno così come appare; uno spazio troppo dilatato, comporta la perdita del simbolico in senso opposto, come una dissoluzione allucinatoria della realtà che diventa pura allegoria. L'esperienza musicale, in quanto altamente simbolica, può essere soggetta a questa duplice rottura tra simbolo e realtà. Ad esempio la musica può essere ridotta a mero stimolo oppure può anche essere portata all'estremo vivendo in modo

mistico l'evento musicale. Questo accade perché non solo vi sono differenti tipologie di musica, bensì perché vi sono differenti modi per percepirla, ascoltarla e interiorizzarla.

IDENTITÀ, ESPERIENZA E MUSICA

La musica costituisce un'esperienza umana fondamentale: rappresenta un tratto specifico dell'identità personale. Questa importanza deriva dal fatto che l'esperienza musicale è strettamente collegata alla sfera emotiva, al sistema di valori e, ancor più, al livello cognitivo dell'individuo stesso. Quando si ascolta o si suona un brano musicale, tutta la persona viene coinvolta nell'esperienza: dalla sfera fisica della corporeità, alla sfera inconscia dell'anima a quella più simbolica dell'intelletto. Che il corpo venga coinvolto è evidente: è comune segnare il ritmo con il movimento della testa, di una mano, del piede o delle dita che tamburellano. Spesso accade inconsciamente e ci sorprendiamo ad eseguire piccoli movimenti a ritmo di musica. L'anima è coinvolta perché la carica emotiva scatenata da una melodia è altissima: ascoltando musica si può arrivare a piangere per la commozione, a rilassarsi, a sorprendersi, a ridere. Infine, la sfera dell'intelletto. Attraverso una canzone possiamo veicolare significati, messaggi, trasmettere ideologie e idee. È chiaro quanto, in certe situazioni, il lavoro musicale possa apportare benefici. In casi in cui il linguaggio verbale risulta inefficace o addirittura impossibile, la musica arriva in soccorso. Mette in gioco una carica altissima di emozione e che costringe a mettersi in relazione con i propri sentimenti, una sfera delicata difficilmente raggiungibile. L'educazione musicale, intesa sia come fruizione che come produzione, costituisce un veicolo per una consapevolezza sentimentale e diventa strumento fondamentale per lavorare su di sé, sulla libera manifestazione emozionale o sul suo controllo.

LA MUSICA TRA INCANTO E DISINCANTO: RIFLESSIONI SULL'IDENTITÀ PERSONALE E COMUNITARIA

L'arte delle Muse ha un rapporto talmente intimo con il nostro mondo interiore da essere considerata da un lato un'arte passionale e dall'altro, vista la sua familiarità con il mistero, una sua potentissima custode. Sia nella sua forma strumentale, sia in quella vocale, la musica manifesta le forze segrete dello spirito. Può dirci di più anche quando la si osserva come fenomeno sociale: il nostro modo di rapportarci ad essa mediante il consumo e la produzione con l'avvento dell'era digitale dice molto della società in cui viviamo e solleva persino questioni di responsabilità ecologica. Nonostante tutto, proprio perché profondamente legata all'uomo, la musica è ancora oggi elemento imprescindibile dell'espressione dell'intimo di ciascuno di noi, dell'identità di una comunità e della fede di un popolo.

SI PUÒ PARLARE DI MUSICA E DI SECOLARIZZAZIONE?

A Frank Zappa è spesso attribuito un aforisma (in realtà la cosa è tutt'altro che pacifica) che

spesso e volentieri viene utilizzato come dardo della vittoria contro i critici musicali: "*Talking about music is like dancing about architecture*" (letteralmente: *parlare di musica è come danzare di architettura*). Non ci addentreremo nella ricerca del chi ha detto che cosa e ci adeguiamo invece all'uso popolare (e saggio) dell'aforisma: la musica si fa, non si discute. Nessuna forma d'arte raggiunge il nostro intimo come la musica e sembra avere un rapporto così particolare con il mistero e la nostra interiorità. E parlarne non è cosa facile perché quando ci si avvicina alle profondità della vita le parole vengono a mancarci. La questione posta ci impegna a riflettere sulla relazione tra ciò che chiamiamo musica e il processo di secolarizzazione che, a diverse velocità, interessa l'Occidente da qualche secolo ormai.

LA MUSICA: UN'ARTE INTRADUCIBILE E CONTROVERSA... COME IL MISTERO CHE CUSTODISCE

L'arte delle Muse, dicevamo, ha un rapporto talmente intimo con il nostro mondo interiore (emotivo in primis ma non solo) da essere considerata da un lato un'arte passionale (e per questo persino declassata in passato rispetto alle sue sorelle) e dall'altro questa sua insolita familiarità con il mistero ne fa una sua potentissima custode. La parola musica condivide la radice etimologica con mistero (in greco myo, sussurro all'orecchio, svelo un mistero, ma anche "sto chiuso", da cui muto, in relazione al silenzio -grembo di ogni musica- e mystikos, avvolto nel segreto). Così curiosamente troviamo simili affinità elettive nelle parole canto e incantesimo (filastrocche e cantilene sono le formule in canto attraverso cui popoli primitivi compivano magie). Sia nella sua forma strumentale sia in quella vocale la musica manifesta le forze segrete dello spirito. Il mistero, scrive Jankélévitch "*è lo specifico della musica*". Questo lo sapevano bene nell'antichità: la musica non solo giocava un ruolo molto importante nel teatro e nella poesia, nelle cerimonie religiose e politiche delle quali era parte integrante, ma ad essa venivano attribuite funzioni di natura propiziatoria, apotropaica o epicletica verso le divinità cui il rito era rivolto. La musica presenta poi in particolare una stretta relazione con un aspetto molto importante della religiosità greca, che potremmo però estendere a tutto il vicino mondo antico e cioè la manìa (tradotta oggi con delirio, follia, trance) che nel FEDRO Platone definisce prodotta "*da un divino straniarsi dalle normali regole di condotta*" distinguendola da un'altra manìa, prodotto delle umane debolezze. Questo divino straniamento viene generalmente considerato nelle sue quattro forme: mantica, ispirata da Apollo e che sfocia nella divinazione; telestica, cioè rituale e ispirata da Dioniso; poetica, ispirata dalle Muse; erotica, ispirata da Eros e Afrodite. Ma non si tratta solo di reperti archeologici. La relazione tra musica e possessione ancora oggi è oggetto di grande attenzione e ci pone davanti un orizzonte sconfinato di esperienze provenienti da tutto il mondo (si veda in proposito l'interessante lavoro dell'etnomusicologo G. Rouget, *Musica e Trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*). E che dire del nesso tra musica e alchimia che (a partire dall'epoca tardo medievale, rinascimentale e in piena modernità) si consolida e si approfondisce, per esempio, nel pensiero neoplatonico con

Ficino oppure in altri autori (ad esempio Bruno e Cardano) e che attraversa il Cristianesimo europeo. In MUSICA E ALCHIMIA NEL SEICENTO EUROPEO scrive Campa: "*Il mondo italiano di città, corti e accademie, in uno scacchiere articolato ma contraddittorio, dialogava con i poli francese e tedesco, pur se esoterismo e magia, scienze occulte, dovevano interagire con il dogma*".

L'ARMONIA DEL CREATO

Un discorso a parte merita invece la musica sacra cristiana che trova nella lode a Dio la chiave di volta del rapporto teandrico. La lode è un evento insieme spirituale e musicale e per questo viene a costituire il luogo d'incontro di "*un'estetica teologica globale della forma cristiana che anticipa la nuova creazione*" (P. Sequeri, *Le risonanze del sublime. L'idea spirituale della musica in Occidente*). La musica, come l'arte in generale, apre un varco sull'eternità. La liturgia in questo ha giocato il key role: già a partire dal Medioevo assistiamo ad un fatto importante e cioè che sebbene non tutti sapessero leggere possiamo invece affermare che tutti sapevano cantare! L'esperienza del canto liturgico contribuì a diffondere, come scrive Sequeri, una "*nuova evidenza antropologica e sociale dell'harmonia mundi. L'assemblea che canta una voce le meraviglie di Dio e la lode dell'Uomo, produce l'evidenza simbolica della felice unità del genere umano, destinata e voluta da Dio*". L'unità del genere umano ha nell'antropologia cristiana dirette implicanze per tutta la Creazione, essendo l'uomo suo vertice e suo custode. C'è poi tutto il filone del misticismo che della musica (compresa danza e poesia) ha fatto il suo linguaggio privilegiato: tutte le correnti mistiche, da quelle cristiane, pagane, sufi, ecc. hanno colto il cuore della comunicazione musicale, e cioè, il suo non chiamare le cose, ma evocarle. La cosiddetta area eurocolta e l'Occidente in generale, purtroppo, hanno in parte dimenticato o marginalizzato tutto questo e ciò emerge nel modo in cui ci rapportiamo generalmente al suono, al silenzio e alla musica.

IL CONSUMO DELLA MUSICA OGGI TRA OPPORTUNITÀ E RISCHI DI ASFISSIA

Può essere utile uno sguardo al modo in cui noi oggi ci relazioniamo con l'arte musicale sia in termini di consumo, sia in termini di produzione: ciò dice molto della società in cui viviamo. Si tratta di un aspetto fondamentale che getta luce su alcuni effetti della secolarizzazione sul piano dell'esperienza sonoro-musicale. In particolare qui interessa porre l'attenzione su un passaggio avvenuto intorno alla fine degli anni Novanta. L'avvento dell'era digitale e il progressivo affermarsi di questa nuova realtà ha profondamente cambiato il nostro modo di comunicare e quindi di vivere. Un cambiamento ancora difficile a dirsi. Di sicuro la nostra vita sonoro-musicale è stata stravolta da Napster in poi. Già a partire dagli anni Ottanta compare uno dei grandi sigilli dell'era digitale, il compact disc: un supporto fisico portatile ritenuto virtualmente indistruttibile. Oggi tutto questo è storia. Si è compiuto un salto verso una corposa dematerializzazione dei supporti che ospitano la musica (e non solo). Uno sterminato orizzonte di brani musicali di ogni genere, provenienza (spazio-temporale) e livello si è aperto davanti a noi: disponibile in qualsiasi momento, gratuitamente, o

a costi relativamente bassi. Davanti a tutto ciò nessuna espressione è capace di rendere l'idea quanto quella del nostro poeta Virgilio nell'*Eneide*: "*Rari nantes in gurgite vasto*" cioè "*nuotatori sparsi in un vasto gorgo*". Se da un lato, una così ampia offerta musicale permette oggi ad un adolescente di conoscere molta più musica di quanto un musicofilo adulto degli anni Settanta potesse immaginare, dobbiamo però anche considerare anche il carattere indefinito di tale processo esplorativo. Con evidenti profonde ricadute sulle modalità di fruizione della musica e quindi sulla esperienza musicale stessa: il disco era ancora un oggetto circoscritto dal punto di vista spaziale e temporale, un'opera d'arte che aveva un inizio e una fine. Oggi lo streaming ha reso questi confini opzionali o, più semplicemente, liquidi. Non ci sono più solidi ostacoli al consumo sfrenato e spesso acritico di merce musicale che ci catapulta così ben oltre le nostre capacità di metabolizzazione. Lo stesso dicasi per la sovra-produzione di musica caratterizzata da molto spreco, in una logica usa e getta. Veniamo qui a toccare la questione della responsabilità ecologica: il consumo incessante di musica soffoca la nostra esperienza dei suoni della realtà che ci circonda. Ci isola dal resto del mondo, contribuendo in ciò al processo di radicale individualizzazione dell'uomo contemporaneo, sempre più isolato dagli altri e dal resto del mondo. Ma rende anche la musica consumata poco, o per niente, significativa.

LA MUSICA NON SOLO CI ACCOMPAGNA, MA CI GUIDA ALLA SCOPERTA DI NOI STESSI E DEGLI ALTRI

Il problema della secolarizzazione investe la musica non nella sua essenza, bensì nella sua vitalità storica. Non è tanto un problema di teorie della musica quanto piuttosto di prassi musicale (produzione e consumo di opere musicali): la musica prima di tutto è una questione di esperienza e poi di qualificazione dell'esperienza. A rendere la musica uno "strano oggetto" è il fatto che: "*Nell'impalpabile articolazione di forme della vibrazione fisica dei corpi venga essenzialmente percepito, goduto e compreso un universo di fatti dell'interiorità, della mente, dello spirito*" (Sequeri). Nonostante l'atteggiamento consumista abbia raggiunto livelli di diffusione molto elevati possiamo dire che ancora oggi canto e musica, pur nella caleidoscopica diversità propria di ogni cultura, appartengono all'uomo in quanto tale, ovunque venga a trovarsi nel mondo. E proprio perché profondamente legata all'uomo la musica è ancora oggi elemento imprescindibile dell'espressione dell'intimo di ciascuno di noi, dell'identità di una comunità e, *last but not least*, della fede di un popolo. Lo slancio verticale che appartiene a ciascun essere umano può trovare nella musica, suonata o "sentita" la spinta giusta e la guida per dare quel colpo d'ala che ci porterà in una nuova esistenza con gli altri e per gli altri. Fidiamoci della musica: è sempre un passo avanti a noi, per guidarci.

INTERVISTA IMMAGINARIA A GIUSEPPE VERDI 1

Nato a Roncole di Busseto il 10 ottobre 1813 e figlio di modestissimi bottegai, Giuseppe Verdi iniziò gli studi all'età di sette anni pur aiutando i genitori nella bottega di famiglia. Più tardi, dopo

aver frequentato il Ginnasio, sposa la figlia di Antonio Barezzi, Margherita, con la quale avrà due figli. Questo matrimonio però finirà poco dopo in tragedia, in quanto i figli e la moglie muoiono improvvisamente. L'autore, oltre che alla musica si interessa anche di politica, è amico di Cavour e ricopre la carica di deputato per quattro anni. Ma ora vediamo più da vicino la vita di questo grande autore, facendo domande dettagliate che ci facciano capire più aspetti sul suo conto.

Intervistatore: Quando è nata in lei la passione per la musica?
Verdi: *Beh, per quanto mi ricordo ho sempre avuto una passione per la musica, fin da piccino.*

I: E chi è stata la persona che ha incentivato questo suo interesse?
V: *Uhm... forse più di tutti Antonio Barezzi.*

I: Che ruolo ha avuto?
V: *Mi ha aiutato finanziariamente a proseguire gli studi. Grazie a lui mio padre mi iscrisse al Ginnasio di Busseto. Mi permise anche di frequentare assiduamente il teatro della Scala di Milano per poter assistere agli spettacoli.*

I: Legata a questo personaggio c'è anche la figlia Margherita: cosa ricorda di lei?
V: *Fu la mia prima moglie, da cui ho avuto due figli, Virginia e Icilio morti poco prima di lei. Margherita l'ho amata molto, ma a lei è legato, purtroppo, un periodo molto triste della mia vita.*

I: Dopo Margherita ha avuto altre donne?
V: *Sì, Giuseppina Strepponi, la famosa soprano. L'ho conosciuta quando interpretò l'opera* Oberto Conte di San Bonifacio. *Era una donna vivace, estroversa, colta e dotata di una grandissima voce. Nel 1859 ci siamo sposati segretamente in una chiesetta poco distante da Ginevra e più tardi abbiamo adottato la piccola Filomena, figlia di mio cugino.*

I: Giuseppina ci ha recentemente dichiarato che nell'intimità la chiamava "Mio caro mago"... a cosa si riferiva?!
V: *No comment!!*

I: Siamo inoltre venuti a conoscenza che durante il matrimonio con lei ha avuto una relazione con Giovanna di Guzman. È vero?
V: *A dir la verità... Giovanna di Guzman è una mia opera (sorride).*

I: Allora, se non siamo troppo indiscreti, chi era la sua amante?
V: *Ma come fate ad avere queste informazioni?! Comunque la causa di una crisi quasi definitiva con*

*Peppina è stata Teresa Stolz e durante i dieci anni trascorsi insieme a lei ho scritto l'*Aida *e gliel'ho dedicata. Finita la passione sono tornato con mia moglie, che è stata la vera donna della mia vita. Possiamo cambiare genere di domande?!*

I: Va bene, come lei desidera. Passiamo allora alla sua vita politica. Vivendo nel periodo dell'unificazione italiana, lei cosa ne pensa?
V: *Sono favorevole e per questo mi sono candidato a deputato e sono stato eletto nel 1861. È grazie a Camillo Benso conte di Cavour che ho accettato di entrare in politica.*

I: Ora ci parli un po' dei maestri che l'hanno incitata e aiutata nella sua carriera.
V: *Il mio primo maestro fu Ferdinando Provesi, direttore della scuola musicale di Busseto. Egli mi fornì un approfondita istruzione musicale. Alla sua morte cercai di succedergli, ma mi fu preferito senza concorso Giovanni Ferrari. Comunque, nel 1836, ebbi la mia rivincita e divenni maestro di cappella del Comune di Busseto. Importante fu anche l'aiuto di Vincenzo Lavigna, maestro al cembalo della Scala. Ricordo che mi fece suonare come maestro al cembalo durante le prove di un'orchestra di dilettanti.*

I: E per quanto riguarda l'impresario Bartolomeo Merelli cosa può dire?
V: *Mi diede l'incarico di comporre una prima opera per il teatro della Scala di Milano nel 1837 alla quale seguirono altre opere importanti come* Oberto Conte di San Bonifacio *e il* Nabucco.

I: Ha viaggiato parecchio nella sua vita?
V: *Direi proprio di sì!*

I: A quali luoghi è maggiormente legato e per quale motivo?
V: *Riguardo la mia vita sentimentale, senza dubbio alla Francia, dove mi sono sposato con Giuseppina. Londra, perché è stata la prima città straniera a commissionarmi un'opera. Poi... il Cairo, perché in occasione delle celebrazioni egiziane per l'apertura del canale di Suez è stata rappresentata l'*Aida, *una delle mie opere più famose.*

I: E dell'Italia?
V: *Beh, Busseto perché è là che sono nato, cresciuto e ho iniziato i miei studi. Poi per proseguirli mi sono trasferito a Milano dove ho tentato di entrare nel Conservatorio di Musica, ma non sono stato accettato. Successivamente in questa città mi sono cimentato come compositore teatrale ed è qui che ho creato le mie maggiori e più famose opere.*

I: Avrà avuto quindi ingenti guadagni grazie alle sue straordinarie opere. Con il denaro che ha

ottenuto ha fatto anche del volontariato?
V: *Sì, ho donato gran parte della mia proprietà a una casa di riposo a Milano, destinata a vecchi musicisti poveri. Inoltre ho fatto costruire e poi ho mantenuto un ospedale di Villanova sull'Adda.*

I: Un'ultima domanda. Tutto sommato le sembra di aver trascorso una vita felice?
V: *Tutto sommato... sì.*

I: Bene, la ringraziamo per la sua grande disponibilità nei nostri confronti. Arrivederci, alla prossima intervista e... VIVA VERDI!
V: *Grazie a voi, arrivederci.*

INTERVISTA IMMAGINARIA A GIUSEPPE VERDI 2

Milano, 23 dicembre 1900, il nostro quotidiano ci ha inviati alla "Casa Verdi" per un'intervista al grande Maestro Giuseppe Verdi, il massimo operista italiano dell'Ottocento, tra i più celebrati di tutti i tempi che ha musicato 28 opere. Suoniamo il campanello e ci risponde proprio lui.

Intervistatore: Buongiorno maestro come va?
Verdi: *Bene, grazie! Con chi ho il piacere di parlare?*

I: Siamo dei giornalisti abruzzesi, di Castilenti precisamente, in provincia di Teramo. Ci concede una breve intervista?
V: *Ma certamente, accomodatevi. Venite da così lontano. Non posso certo rimandarvi indietro a mani vuote.*

I: Grazie, grazie! Iniziamo subito allora. La sua passione per la musica nasce sin da bambino vero?
V: *Si, da bambino. Le mie prime lezioni di musica le ho prese dall'organista della chiesa, Pietro Baistrocchi, esercitandomi su una vecchia spinetta regalatami da mio padre, umile agricoltore, quando si accorse della mia passione per la musica.*

I: Maestro, ma è vero che lei è stato bocciato all'esame d'ammissione al Conservatorio di Milano?
V: *Si, nel giugno del 1832, una commissione della quale, fra gli altri, facevano parte il professore di contrappunto e vice-censore Gaetano Piantanida, il pianista Antonio Angeleri e il celebre violinista Alessandro Rolla, mi bocciò all'esame di ammissione per "scorretta posizione della mano nel suonare e per raggiunti limiti di età". Tenete presente il regolamento del Conservatorio però, che prescriveva i quattordici anni come limite massimo d'età per essere ammessi e si doveva uscire dal Conservatorio ai vent'anni, e anche il fatto che nella scelta dei candidati c'entrava anche la questione di appartenere*

o meno al regno lombardo-veneto. Io venivo da Parma e avevo 19 anni. Ma non mi sono dato per vinto e grazie a una borsa di studio del Monte di Pietà di Busseto e all'aiuto economico di Barezzi, cominciai a frequentare il mondo della Scala prendendo lezioni private dal cembalista Vincenzo Lavigna e assistendo alle rappresentazioni. Devo ringraziare l'Antonio, il Barezzi, affezionato alla mia famiglia, che mi accolse in casa sua, pagandomi gli studi. Il mio mecenate. Ma finiamola con il lei adesso, potete darmi tranquillamente del tu.

I: Certo maestro, grazie! A proposito di mecenate, tu hai iniziato la tua carriera durante la rivoluzione musicale del periodo romantico. Quali sono le caratteristiche del musicista romantico?
V: *Alla figura del musicista-dipendente, che esaudiva le richieste del principe mecenate o della corte da cui era mantenuto, si sostituisce quella del musicista "genio romantico" libero di esprimere sé stesso senza vincoli di dipendenza. Tale libertà creativa, però, comporta anche aspetti problematici: da una parte viene meno la sicurezza economica propria della condizione precedente, dall'altra emerge la difficoltà di rapporto con il nuovo ed esigente "datore di lavoro": il pubblico.*

I: Quali erano gli ideali del musicista romantico?
V: *L'ideale romantico rivaluta l'individuo ponendo al centro il sentimento e il lato passionale dell'uomo, contro la ragione tanto cara agli illuministi. La libertà individuale si esprime anche nella politica attraverso il desiderio di indipendenza e l'esaltazione dei concetti di popolo, patria e nazione. Questo nel nord Europa però. In Italia, nel melodramma, l'opera teatrale, gli ideali romantici vengono assorbiti più tardi e in modo diverso rispetto all'Inghilterra e alla Germania. Il teatro d'opera è frequentato, anche come occasione di incontro, soprattutto dalla piccola borghesia cittadina, le cui aspirazioni sono meno "spirituali" e certamente più concrete: l'ideale romantico di libertà viene vissuto, ad esempio, non come un'aspirazione interiore, ma come aspirazione ad un'effettiva libertà politica. Infatti, nelle vicende rappresentate, spesso a sfondo storico, viene esaltata la figura dell'eroe liberatore ad esempio,* Guglielmo Tell *del caro amico Gioacchino, il Rossini, o il popolo, rappresentato in scena dal coro, in rivolta contro l'oppressore.*

I: Ripartiamo da questo tuo ultimo concetto per parlare delle tue opere teatrali. Tu devi molte delle tue fortune proprio a questo aspetto vero?
V: *Sì, vero. Se la mia prima opera* Oberto Conte di San Bonifacio *nel 1839 riscosse già un buon successo alla Scala,* Nabucco *del 1842 e* I lombardi alla prima crociata *del 1843 ricevettero un'accoglienza trionfale grazie proprio a questo aspetto del coro in scena. Soprattutto il* Va, pensiero, sull'ali dorate *del* Nabucco.

I: Senti, tu continui a chiamarla *Nabucco*, ma la tua prima partitura è intitolata *Nabucodonosor*. Come mai questo cambio?

V: Nabucodonosor *è troppo lungo, non entrava nemmeno nei manifesti della Scala e l'impresario mi chiese un cambio. Da qui* Nabucco.

I: Prima hai detto che devi le tue fortune soprattutto al coro *Va, pensiero, sull'ali dorate* del *Nabucco*. Perché?
V: *L'opera narra della prigionia degli ebrei e dell'oppressione durante la loro seconda deportazione. In questa oppressione qualcuno vedeva la stessa oppressione per gli italiani prima dell'unificazione, una metafora della condizione dell'Italia insomma, assoggettata all'epoca al dominio austriaco. La censura di Vienna avrebbe certamente impedito la circolazione del brano e da ciò scaturisce la scrittura allegorica.*

I: È forse proprio per questo che ti considerano il più patriottico dei compositori italiani?
V: *Penso di sì. In quel periodo, pensate, in pieno periodo risorgimentale, sui muri di Milano e Venezia cominciano a comparire scritte come "W Verdi" o "Viva Verdi". Chiaramente con un duplice significato: se da un lato inneggiavano a me come compositore, quindi politicamente innocua, dall'altro W V.E.R.D.I. poteva essere letto come un acronimo che stava a significare W Vittorio Emanuele Re D'Italia, e quindi acquistare un preciso significato politico anti-austriaco.*

I: Ma la tua causa all'unità nazionale fu riconosciuta anche dalle personalità politiche e statali dell'epoca?
V: *Sì, il mio amico Cavour insistette per avermi candidato alla Camera del primo parlamento del Regno d'Italia. Mi candidai con la promessa che dopo due mesi mi sarei potuto dimettere. Poi Camillo morì e io sono rimasto deputato del neonato stato italiano per cinque anni, dal 1861 al 1865, anno in cui ho deciso che l'Italia aveva più bisogno di me in veste di compositore.*

I: Maestro, hai scritto molte opere teatrali, per citarne qualcuna *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *I vespri siciliani*, *La forza del destino*, *Aida*, *Otello*, *Falstaff*... ad un certo punto si è accesa una disputa tra te e Wagner. Cosa pensi di lui?
V: *Negli anni Cinquanta e soprattutto Sessanta del secolo appena finito, la critica musicale italiana e più in generale anche una parte del pubblico intellettuale ha cominciato a trovare lo stile di tutti i nostri operisti superato. E non solo il mio, ma anche di Rossini, Donizetti, Bellini e così via. Molti, dopo la revisione di alcune mie opere, hanno pensato e scritto anche che io fossi diventato wagneriano, cioè che io avevo assimilato la lezione di Wagner. La cosa naturalmente mi ha irritato e non poco: Io ho grossa stima di Richard, il Wagner, lo dimostrano anche molte mie lettere inviate ad alcuni miei amici. Ma non sopporto i compositori italiani che imitavano Wagner, cioè il wagnerismo nostrano. Pur rinnovandomi nelle forme tradizionali, io sono rimasto sempre fedele alle tecniche della musica italiana, al trattamento della vocalità. La nostra cultura è diversa da quella tedesca; la nostra musica*

lo stesso: La musica tedesca e quindi anche Wagner, è figlia del sinfonismo tedesco, mentre la musica italiana è figlia della vocalità, del bel canto italiano. Gli artisti veramente superiori giudicano senza pregiudizi di scuole, di nazionalità, di tempo. Se gli artisti del Nord e del Sud hanno tendenze diverse, è bene siano diverse.

I: Grazie mille maestro. È stato molto bello parlare con te. Senti, un'ultima domanda: hai qualche desiderio particolare per il tuo futuro?
V: *Credo che il mio futuro su questa Terra non sarà così lungo cari miei ragazzi. E quindi il mio desiderio riguarda il mio addio a questa Terra: vorrei che il mio funerale si svolgesse senza sfarzo né musica, semplice, come è sempre stata la mia vita. Mi piacerebbe che in quel giorno le strade di Milano fossero cosparse di paglia così che il rumore degli zoccoli dei cavalli non disturbi. Se musica deve esserci, sia quella del* Va pensiero *del* Nabucco*, intonato in cori spontanei da coloro che seguiranno il feretro. Infine, che il mio corpo che quello di Giuseppina vengano sepolti proprio qui, in questa casa di riposo che lascio per tutti i musicisti, soprattutto per quelli meno fortunati.*

I: Grazie di nuovo maestro. È stato veramente gentile.

INTERVISTA IMMAGINARIA A GIUSEPPE VERDI 3

Questa intervista riveste un certo interesse per l'opinione di Verdi sulla disposizione dell'orchestra nell'opera e sulla posizione del direttore, che evidentemente in Francia, o almeno all'Opéra-Comique, era a quel tempo ancora quella tradizionale, in uso nel primo Ottocento, con il direttore situato dietro la buca del suggeritore e con l'orchestra alle spalle. Già da molti anni Verdi aveva cercato di modificare la disposizione dell'orchestra nell'opera, almeno fin dal tempo del *Simon Boccanegra* da lui posto in scena al San Carlo di Napoli nel novembre del 1858. Undici anni dopo cercò d'imporre la disposizione per gruppi strumentali anche alla Scala in occasione della prima rappresentazione della nuova versione della *Forza del destino*. Il 23 luglio 1869 scriveva al Florimo: «*Non credo si potrà combinare per dare la* Forza del Destino *a Napoli [...]. Senza parlare della compagnia, mal adattata, vorrei che il vostro teatro (parlo all'Artista, non al Napoletano) adottasse alcune modificazioni, rese indispensabili dagli spartiti moderni, sia nel modo di mettere in scena, sia nei Cori, e forse nell'orchestra stessa. Come potete, "per dirvene una" sopportare sianvi ancora le Viole, e Violoncelli fra loro disuniti? Come può esservi così attacco d'arco, colorito, accento, etc. etc.? Oltre di ciò, mancherà il ripieno della massa degli stromenti d'arco. È questo un'avanzo [sic] dei tempi passati, quando Viole e Violoncelli, andavano all'unisono coi Bassi. Maledette abitudini! Ed a proposito d'abitudini voglio raccontarvene una. Quando io andai a Vienna, vedendo tutti i Contrabassi riuniti nel bel mezzo dell'orchestra (io che avevo l'abitudine di vederli sparsi quà e là) feci un grand'atto di sorpresa, ed un certo risolino che voleva dire "questi toderi di tedeschi etc..." Ma quando*

scesi in orchestra, e mi trovai in faccia di questi contrabassi, che sentii l'attacco potente, la precisione, la nettezza, i piani, i forti, etc... m'accorsi che il "todero" ero io, e non risi più. Da questo capirete, cosa io pensi come devono essere collocati Viole, e Violoncelli, che concertano tanto nelle opere moderne. Avran ben riso costì, quando pel Simon Boccanegra io feci riunire quelli stromenti!!.. Tanto peggio, per chi ha riso! E tanto peggio se non han seguito quel mio consiglio».

Alla vigilia dell'*Aida* Verdi ribadiva a Ricordi le sue idee sulla collocazione dell'orchestra in una lettera del 101uglio 1871: «*[...] la collocazione degli stromenti d'orchestra sarà fatta come io, fino dall'inverno passato in Genova v'accennai in una specie di quadro? - Questa collocazione d'orchestra, è d'un'importanza ben maggiore di quello che comunemente si crede, per gl'impasti degli stromenti, per la sonorità, e per l'effetto. - Questi piccoli perfezionamenti apriranno poi la strada ad altre innovazioni che verranno certamente un giorno; e fra queste, quella di togliere dal palco scenico i palchetti degli spettatori, portando il sipario alla ribalta: l'altra di rendere l'orchestra invisibile. Quest'idea non è mia, è di Wagner: è buonissima. Pare impossibile che al giorno d'oggi si tolleri di vedere il nostro meschino frack, e le cravattine bianche, miste per es: ad un costume Egizio, Assiro, Druidico etc. etc.; e di vedere, inoltre, la massa d'orchestra 'che è parte del mondo fittizio quasi nel mezzo della platea fra il mondo dei fischianti, o dei plaudenti. Aggiungete a tutto questo lo sconcio di vedere per aria le teste delle Arpe, i manichi dei contrabassi, e il molinello del Direttore d'orchestra*».

Infine all'epoca del *Falstaff*, anzi pochi mesi prima di questa intervista, Verdi scriveva a Mascheroni l'8 dicembre 1893: «*L'orchestra che fa parte del mondo ideale poetico etc. etc. e suona in mezzo al pubblico che applaude o fischia, è la cosa la più ridicola del mondo. Coi grandi vantaggi dell'orchestra invisibile si potrebbero tollerare anche le mancanze inevitabili di forza e sonorità, il suono nasale ed infantile che assumerebbe l'orchestra stessa, dirò cosi, coi sordini. [...] Per me credo anche che la vostra Cassa armonica sotto l'orchestra non giova a nulla. Vi sia o non vi sia la sonorità sarà la stessa. Credo anche che l'orchestra tal quale è sia ben collocata e distribuita (e non dico questo perché io sia stato il colpevole che cosi la fissai quando diedi l'*Aida*) ma perché gl'istromenti s'impastano bene, e gli archi accerchiano e chiudono nel mezzo gli istromenti da fiato specialmente gli ottoni. Cosi non sarebbe se metteste tutti i Contrabassi in una fila sola presso il palco scenico: gli ottoni resterebbero troppo scoperti ed avrebbero, dirò così, un riflesso di suono dalle pareti del Teatro. Lasciando i Contrabassi dove sono stati finora si eviterebbe l'affare del manico!... […]*.

Non meno privo d'interesse, e di sorpresa!, il parere del vecchio compositore sui musicisti della cosiddetta "giovane scuola"; contro le sue affermazioni riportate dai *Débats* polemizzò poi, in un articolo non firmato e intitolato *Verdi in Francia*, un periodico teatrale milanese assai vicino ai "veristi" e agli interessi della casa editrice Sonzogno: *La Lanterna*, giornale artistico-teatrale-letterario con annessa Agenzia Teatrale. Effettivamente nel leggere quelle affermazioni si avrebbe

il diritto di dubitare della sincerità di Verdi, ora che conosciamo la sua intervista a Ehrlich e la sua lettera a Giulio Ricordi relativa all'amico Fritz. Ma si può anche comprendere l'atteggiamento di fastidio del compositore di fronte alle insistenti notizie di stampa che gli attribuivano parole mai dette, giudizi mai espressi, sentenze (come quella che avrebbe proferito dopo aver esaminato lo spartito della *Cavalleria rusticana*: "*Ora posso morire contento!*" o qualcosa di simile) mai pronunciate: unica, necessaria difesa per Verdi di fronte a tante dicerie, affermare ormai di ignorare del tutto i giovani compositori italiani e le loro opere...

Come la maggior parte dei nostri colleghi, ieri avevamo visto Verdi all'Opéra-Comique. Ma la folla affaccendata degli artisti e di tutto il personale del teatro non ci aveva quasi permesso di avvicinare l'illustre compositore. Oggi, alle undici, eravamo al Grand Hotel. Dopo i convenevoli d'uso, ci siamo seduti a fianco del grande artista e l'abbiamo subito interrogato sugli interpreti della sua opera.

Verdi: *Veramente non ho ancora un'opinione ben precisa. Finora non ho sentito che le donne, di cui due sono, a dir vero, perfette e, cosa essenziale ai miei occhi, vocalmente adatte a interpretare i loro ruoli. Soprattutto mi è piaciuta infinitamente la bella voce della signorina Delna. È ancora giovanissima quest'artista, non è vero?.*
Intervistatore: Diciannove anni, caro maestro.
V: *È straordinario... Oggi ascolterò gli uomini. Domani l'orchestra. Boito s'è lamentato di non poter ottenere delle sonorità sufficienti. A mio parere la disposizione delle orchestre francesi è difettosa e sarebbe augurabile che in questo si prendesse esempio dalle orchestre italiane. Da noi, prima di tutto, il direttore (Verdi chiama direttore il capo dell'orchestra) non sta immediatamente dietro la buca del suggeritore ma davanti alla sua orchestra e presso la prima fila degli spettatori. Può cosi sorvegliare gli orchestrali che, in Italia assai più ancora che qui, sono spesso molto indisciplinati. Davanti al direttore sono raggruppati gli strumenti che compongono l'armonia - flauti, clarinetti, oboi - e che da noi si chiamano il concerto. Dietro, sono schierati i corni, le trombe e i tromboni, e poi, dall'altra parte e disposti a cerchio in modo da circondare gli altri strumenti, vengono i primi violini, le viole, i violoncelli e i contrabbassi. In questo modo gli ottoni non spengono mai la sonorità più dolce degli altri strumenti e si giunge a un insieme più fuso e più chiaro insieme. Del resto devo dire che, ogni volta che ho potuto ascoltare l'orchestra dell'Opéra-Comique, sono stato soddisfatto dell'eleganza della sua esecuzione, del suo modo delicato e raffinato di interpretare le opere del repertorio.*

E poiché si ritornò a parlare del posto occupato dal direttore d'orchestra nei teatri d'Italia:
V: *È vero che questa disposizione non deve far molto piacere ai cantanti, ma essi sono tenuti a conoscere i loro ruoli, non è vero? Le prove sono fatte perché abbiano il tempo di lavorarle con comodo, e sta a loro ascoltare l'orchestra.*

L'occasione che ci era offerta era troppo bella perché non chiedessimo subito il parere di Verdi su parecchie questioni artistiche di grande interesse.
I: *Come spiegate, caro maestro, che i giovani musicisti italiani abbiano potuto sottrarsi all'influenza di Wagner, mentre in tutti gli altri Paesi tutti gli artisti risentono dello stile e della maniera del maestro di Bayreuth. Bisogna notare in effetti che Mascagni e Leo Cavallo [sic], le cui opere in questo momento sono eseguite dappertutto, hanno conservato nella scrittura musicale una forma prettamente italiana, e del tutto indipendente dalle teorie wagneriane.*
V: *Vi stupirò. Non crederete alle mie parole, o perlomeno dubiterete della mia sincerità. Non conosco la musica né dell'uno né dell'altro di questi due giovani maestri. Non li ho mai visti di persona e non ho mai ascoltato le loro opere. La ragione di questa... indifferenza si spiega. Quando* Cavalleria *ottenne il grande successo che voi sapete, mi attribuirono le affermazioni più straordinarie. Io non conoscevo l'opera nuova in alcun modo e mi si faceva dire, su un gran numero di giornali, che io ero ammirato, che l'Italia contava su un artista in più, ecc. ecc. Non ho mai affermato nulla di simile. È stato lo stesso per i primi successi di Leo Cavallo [sic]. Di qui il mio disinteresse per la musica di questi artisti.*

I: A proposito di Wagner, caro maestro, posso domandarle le ragioni del recente insuccesso della *Walkiria* a Milano?.
V: *Prima di tutto l'interpretazione era assai difettosa. Solo la signora Adiny emetteva con slancio superbo il grido selvaggio delle Walkirie. E poi il grosso pubblico ha trovato l'opera francamente noiosa. In capo a otto giorni non ne ha potuto più.*

In quel mentre entrò il domestico per servire il caffè. Noi ci ritirammo ringraziando il maestro della gentile accoglienza che ci aveva riservato.

GIUSEPPE VERDI CI HA DETTO

Di seguito un racconto immaginario dedicato a Giuseppe Verdi, creato utilizzando le parole autentiche di Verdi, tratte dal libro *Giuseppe Verdi - Autobiografia delle lettere. Verdi spiegato da Verdi* della B.U.R. Aldo Oberdorfer ha raggruppato le lettere presentando i vari gruppi, commentando le singole lettere. E il segreto dell'eccezionale importanza del volume sta non solo nella parte esplicativa, ma soprattutto nella "regìa", nel ritmo che il compilatore ha saputo dare alla sequenza delle lettere.

Fermai la giardinetta vicino al fosso e mi appressai al cancello. Stetti lì con la faccia tra le sbarre a rimirarmi il grande giardino ed ecco che, nel viale, comparve un vecchio con la barba bianca e un gran cappellaccio nero in testa. Era lui e io lo salutai con rispetto. «*Buon giorno, Maestro*».

Si avvicinò e venne a guardarmi in faccia. E rimanemmo lì in silenzio, e tra di noi erano le sbarre del cancello. Non sapevo come cominciare. «*Ha un parco bellissimo, Maestro*». Si strinse nelle spalle e borbottò: «*Il mio cosiddetto giardino. Dodici salici, diciotto Pioppi e ventiquattro rosai*». «*Chi sa quanti bei fiori fra poco!*». Scosse il capo. «*Io amo molto i fiori, ma per averne di belli, bisogna un gran giardiniere. Io detesto tutte le tirannie e specialmente le domestiche. Ora i gran giardinieri, i gran cuochi, i gran cocchieri sono i veri tiranni d'una casa. Con questi voi non siete più padrone di toccare un fiore del vostro giardino, di mangiare un semplice uovo con l'insalata, di adoperare i vostri cavalli se piove o se fa troppo sole, eccetera eccetera. No, no: di tiranni in casa basto io solo e ben so la fatica che mi costo!*». Mi guardai attorno cercando un altro pretesto. Indicai una grande cascina vicina. «*Bella. Ho sentito dire a Milano che ha fatto costruire parecchio*». «*Ho speso qualche soldo che ha dato da mangiare a molti poveri operai, perché dovete sapere, voi abitanti delle capitali che la miseria nelle classi povere è grande, grande, grandissima: e se non ci sarà una Provvidenza sia dall'Alto o dal basso, una volta o l'altra succederanno guai gravissimi. Vedete, se io fossi il Governo non penserei tanto al partito, al bianco, al rosso, al nero: penserei al pane da mangiare!*». Osservai che, purtroppo la politica è sempre la politica. Comunque, bisognava riconoscere che qualcosa era stato fatto. E molto più ancora avrebbero dovuto fare, almeno per riconoscenza verso quei poveretti che erano stati più provati dalla guerra. Mi guardò corrucciato: «*Crede ancora alla riconoscenza? La riconoscenza è un peso per gli individui: s'immagini dunque, se possono sentirla gli uomini di Governo e, meno ancora, la folla degli affaristi di Montecitorio!*». Allargai le braccia: «*Maestro, la situazione del nostro Paese...*». Scosse il capo interrompendomi: «*Sulle cose d'Italia chiudo occhi e orecchie per non vedere e sentire. Ne capisco gli attuali vantaggi, ma io non vedo che l'onta nostra!*». Risposi che bisognava aver fiducia nei governanti, ma il Maestro non era del mio parere: «*Ella avrà sentito dei scioperi nelle nostre campagne. Sien grazie al nostro Governo!... Ha lasciato predicar tanto, ed ha acceso così un incendio che difficilmente potrà spegnere*». Accennai a fare qualche osservazione sulla situazione dei partiti, ma il Maestro mi interruppe bruscamente: «*Io non parlo di rossi, di bianchi, di neri. Poco mi importa la forma o il colore. Guardo la storia e leggo grandi fatti, grandi delitti, grandi virtù nel Governi dei Re, dei Preti, delle Repubbliche! Non m'importa, ripeto: ma quello che domando si è che quelli che reggono la cosa pubblica sieno cittadini di grande ingegno e di specchiata onestà... Ho un tristo presentimento sul nostro avvenire! I Sinistri distruggeranno l'Italia!*». Con molto garbo cercai di mitigare il suo pessimismo. «*Come lei avrà saputo, gli ultimi avvenimenti hanno indebolito la posizione delle sinistre*». Allargò le braccia: «*Io ho diverse notizie che tutte si contraddicono. Così ho visto pure dai giornali. È cosa curiosa che in questo tempo di libertà nessuno si sente più libero né ha il coraggio di dire la verità!*». Volevo insistere ancora per conoscere il suo pensiero politico e accennai al suo passato di deputato. «*Volendo o dovendo fare la mia biografia come membro del Parlamento non vi sarebbe altro che imprimere in mezzo a un bel foglio di carta: "I 450 non sono veramente che 449 perché Verdi come deputato non esiste!"*». Evidentemente l'argomento era chiuso e ne cercai un altro. «*Maestro, si parla molto di lei, in questi giorni e tutti la*

ricordano...». Mi guardò con aria piena d'ironia: «*Tre giorni bastano per coprire d'oblio uomini e cose! Il gran poeta dice: "Cielo! Morto da due mesi e non ancora dimenticato?"*». «*Non è vero, maestro, e lei lo sa. In tutti i maggiori teatri, il pubblico accoglie con entusiasmo le sue opere. Ella è ancora l'idolo del pubblico. Il pubblico le vuol bene…*». Avevo toccato un tasto falso. Lo vidi drizzarsi di scatto e la sua voce era concitata: «*Il pubblico!... Alla età di venticinque anni io avevo delle illusioni e credevo nella sua cortesia: un anno dopo mi cadde la benda e vidi con chi avevo da fare. Mi fanno ridere taluni quando, con una specie di rimprovero, hanno l'aria di dirmi che io devo molto a questo od a quel pubblico. È vero, alla Scala si applaudì altra volta il* Nabucco *ed i* Lombardi*: ma sia per la musica, pei cantanti, per l'orchestra, pei cori, per la mise en scène, fatto sta che tutt'insieme era un tale spettacolo da non disonorare chi lo applaudiva. Poco più di un anno prima, però, questo stesso pubblico maltrattava l'opera di un povero giovane ammalato, stretto dal tempo e col cuore straziato da una orribile sventura! Tutto questo si sapeva ma non fu ritegno alla scortesia. Io non vidi più da quell'epoca il* Giorno di Regno*, e sarà certo un'opera cattiva, pure chi sa quante altre non migliori sono state tollerate o forse anche applaudite. Oh, se allora il pubblico avesse non applaudita ma sopportata in silenzio quell'opera, io non avrei parole sufficienti per ringraziarlo! Ma finché ha fatto buon viso ad opere che fecero il giro del mondo, le partite sono pari. Io non intendo condannarlo: ne ammetto la severità, ne accetto i fischi, alla condizione che niente mi si richiegga per gli applausi!*». Lasciai che tornasse calmo poi ritornai all'assalto. «*Maestro, però i suoi rapporti col pubblico sono stati in seguito assai cordiali*». Mi rispose seccamente: «*In seguito, quando ho avuto a fare con lui, mi armavo di corazza e, preparato alle fucilate, dicevo: "A noi!". Difatti eran sempre battaglie! Battaglie che non facevano mai buon sangue anche quando si vinceva!... Triste!... Triste!…*». Sospirò e avevo una paura matta che se ne andasse. Ma era così difficile parlare con quel benedetto uomo senza farlo arrabbiare! Tentai: «*Maestro io non metto in dubbio la sua esperienza. Comunque le posso assicurare che c'è, sì, la crisi del teatro, ma quando alla Scala, che è un grande teatro...*». Mi interruppe, sarcastico: «*"Nun sem nun... Milanes... el prim teater del mond!"... Io ne conosco cinque o sei di questi primi teatri ed è proprio in quelli dove più di frequente si fa cattiva musica!*». Ero riuscito ancora a farlo stizzire. Continuò: «*La Scala! Il primo teatro del mondo!... Tante e tante volte ho sentito a Milano dirmi: "La Scala è il primo teatro del mondo". A Napoli: "Il San Carlo, primo teatro del mondo". In passato a Venezia si diceva: "La Fenice, il primo teatro del mondo". A Pietroburgo: "Primo teatro del mondo". A Vienna: "Primo teatro del mondo"... A Parigi, poi, l'Opéra è il primo teatro dei due otre mondi!.... "Nun sem nun... Milanes... el prim teater del mond"*». Cercai di accomodare la faccenda. «*Non sono milanese, maestro, e mi son spiegato male. Ho detto grande teatro per dire teatro grande. Stavo spiegandole che, pur essendoci la crisi del teatro, la Scala che è un teatro grande, è immancabilmente piena zeppa quando c'è un'opera del maestro Verdi! Ciò significa che il pubblico le vuol bene. Ultimamente, per esempio, il maestro De Sabata ci ha dato una interessante interpretazione della* Traviata*...*». Confesso che questa volta la gaffe la volli fare e, quando vidi il maestro levare di scatto il capo e guardarmi con occhi scintillanti, ne fui profondamente

soddisfatto. Parlò con voce concitata: «*La divinazione dei direttori... la creazione di ogni rappresentazione... Questo è un principio che conduce al barocco e al falso!... È la strada che condusse al barocco e al falso l'arte musicale alla fine del secolo passato e nei primi anni di questo, quando i cantanti si permettevano di creare le loro parti, e farvi in conseguenza ogni sorta di pasticci e controsensi. No! Io voglio un solo creatore, e m'accontento che si eseguisca semplicemente ed esattamente quello che è scritto. Leggo sovente nei giornali di "effetti non immaginati dall'autore" ma io, per parte mia, non li ho mai trovati... Io non ammetto né ai cantanti né ai direttori la facoltà di creare !...*». «*Maestro, potrei dire questo al signor De Sabata?*». Scrollò le spalle come per rispondere: "Non mi interessa". Ma ormai si muoveva. «*Maestro, cosa ne dice dei compositori d'oggi?*». «*Son ciechi che giocano al bastone. Dove capita capita. Non sanno cosa vogliono né dove vanno. Che bella novità! So anch'io che vi è una musica dell'avvenire, ma io penso... che per fare una scarpa ci vuole del corame e delle pelli!... Per fare un'opera bisogna avere in corpo primieramente della musica... Dichiaro che sono e sarò un ammiratore entusiasta degli avveniristi a una condizione: che mi facciano della musica... qualunque ne sia il genere, il sistema eccetera, ma musica!... E che il pubblico non s'occupi dei mezzi di che l'artista si serve! Non abbia pregiudizi di scuola! Se è bello applauda, se è brutto fischi. Ecco tutto. La musica è universale. Gli imbecilli e i pedanti hanno voluto trovare ed inventare delle scuole, dei sistemi! Io vorrei che il pubblico giudicasse altamente, non con le miserabili viste dei giornalisti, maestri e suonatori di pianoforte, ma dalle sue impressioni! Capite? Impressioni, impressioni e niente altro. Addio*». «*Maestro, ancora due parole: cosa pensa di questa tendenza che ha l'arte verso le forme del neoverismo?*». «*Copiare il vero può essere una buona cosa: ma inventare il vero è meglio, molto meglio. A me nelle arti piace tutto quello che è bello. Io non ho esclusivismi: io non credo alla scuola, e mi piace il gaio, il serio, il terribile, il grande, il piccolo... Tutto, tutto, purché il piccolo sia piccolo, il grande sia grande, il gaio sia gaio. Insomma, che tutto sia come deve essere: Vero e bello!*». Si toccò col dito la tesa del cappellaccio, si volse e si allontanò lentamente lungo il viale. In fondo, si volse e levò l'indice ammonitore: «*Inventare il vero!*» gridò corrucciato.

GIUSEPPE VERDI E MILANO

In occasione del bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi, il musicologo e giornalista Luigi Inzaghi ha riportato in vita la storia di Verdi nel libro *Giuseppe Verdi e Milano* (Meravigli Edizioni), un testo che racconta in modo avvincente e dettagliato tutte le vicende che legano l'artista alla città ripercorrendo i diversi eventi della sua vita, dalla nascita fino alla morte. Il libro è ricco di aneddoti interessanti che riguardano la vita di Giuseppe Verdi, la cui esperienza personale ed artistica sembra rinascere nel leggere le parole che danno voce, con sapienza e accortezza, alle sue opere, ai suoi amori, ai suoi amici e nemici, ai suoi cantanti e assistenti, al suo pubblico e a Milano, città che gli deve molto, tra cui il fatto di aver trasformato il Teatro alla Scala nel primo teatro del mondo. Di seguito, uno stralcio dell'intervista al professor Inzaghi.

D: In vista del bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi, ha deciso di dedicare un libro a questo grandissimo compositore, potrebbe chiarire perché ha scelto di osservare la storia di Verdi a partire dalla città di Milano?
R: *Il mio modo di procedere, nel volume, è particolare ed esemplare, nel senso che ogni capitolo contiene qualcosa di accattivante e di inedito, con l'intento di indurre il lettore a proseguire nella lettura e, magari, a sorprendersi e a volte a sorridere. Non nego che, pur essendo cattolico osservante, mi piace ragionare in modo anticlericale e anche con una certa ironia, nei limiti del possibile.*

D: In che modo Verdi ha segnato la storia di Milano?
R: *Verdi ha segnato la storia della musica di Milano perché le sue opere sono le più interessanti che siano mai state rappresentate alla Scala e, in particolare, con* Nabucco *appicca l'incendio che rivoluzionerà non soltanto la musica ma anche la politica. Molti compositori dell'epoca componevano come Verdi e chi non lo faceva non aveva successo. Chi provò a fare di testa sua fu Giovanni Bottesini, che è stato un grandissimo contrabbassista, ma le sue opere sono tutte naufragate.* Aida, Otello, Falstaff, Messa da Requiem *sono dei capisaldi della musica operistica mondiale. L'unico musicista che riuscì a staccarsi da Verdi e a raggiungere una grandissima celebrità fu Giacomo Puccini, che si adeguò di più al sinfonismo wagneriano pur mantenendo una melodiosità all'italiana.*

D: Che tipo di uomo era Verdi?
R: *Verdi era un uomo tutto d'un pezzo, che difficilmente cedeva alle pressioni esterne. Poiché alla Scala le sue opere venivano montate nel peggiore dei modi, ha lasciato Milano per 25 anni ed è tornato alla Scala nel 1869 solamente perché Francesco Piave era malato e non poteva più curarsi della regia delle opere. Verdi è il primo compositore che si occupa della regia, dei costumi e della vocalità degli interpreti – è un delitto vedere oggi, anche alla Scala, le sue opere trasportate ai tempi contemporanei: non si capisce più niente e tutti i loggionisti della Scala ne sono gravemente impressionati e inferociti. Con i cantanti, in particolare, Verdi non era benevolo. Se non riuscivano a cantare come la parte esigeva, li trattava male; esigeva che osservassero il giusto modo di interpretare un brano o tutta l'opera intera. Pochissimi cantanti l'hanno soddisfatto pienamente; tra questi, Erminia Frezzolini e Teresina Stolz. Tra gli uomini, il baritono francese Victor Maurel nella parte di Jago (*Otello*) e di Falstaff.*

D: Leggendo il suo libro si evince che sono state molte le persone che hanno fatto parte della vita di Verdi e che, nel bene e nel male, hanno segnato la sua vita sia come uomo che come artista. Secondo lei chi ha lasciato un'impronta più netta nella vita di Verdi?
R: *Indubbiamente, nella carriera di Verdi la persona che l'ha segnato di più è stata la seconda moglie, Giuseppina Strepponi, la prima interprete del* Nabucco*, che Verdi ha sposato perché era una donna con tante qualità sia umane che artistiche. La Strepponi aveva avuto 3 figli da altri uomini ed era dotata di una voce di spessore notevole. Diventando sua moglie, lo ha aiutato nella carriera, divenendo*

soprattutto la sua copialettere e quella che dirigeva gli affari della casa e della vita artistica del celebre maestro. Dopo la Strepponi, per Verdi contò moltissimo Teresa Stolz, con la quale se n'era andato per tre mesi, nel 1875, a Parigi, Londra e Vienna a dirigere la sua Messa da Requiem. *La Stolz lo assisterà anche in punto di morte e gli pagherà la costruzione della tomba alla Casa di Riposo.*

GIUSEPPE VERDI E LA SOFFERENZA UMANA

Giuseppe Verdi venne alla luce nel 1813 a Roncole, una piccola frazione del Comune di Busseto, che in quell'anno faceva ancora parte del Dipartimento del Taro, annesso alla Francia di Napoleone Bonaparte. Il piccolo Giuseppe non rimase a lungo cittadino francese, perché nel 1815 Busseto entrò a far parte del Ducato di Parma, Piacenza e Guastalla, governato da Maria Luigia, arciduchessa d'Austria, seconda moglie di Napoleone. Il padre Carlo, oltre a occuparsi di alcuni terreni della parrocchia, gestiva l'Osteria vecchia e doveva essere un uomo dal carattere difficile che avrà in futuro diverso scontri con figlio. Verdi dimostrò fin da una tenera età una particolare attrazione per la musica, rimanendo affascinato dai suonatori ambulanti che frequentavano l'osteria paterna. A cinque anni egli iniziò a prendere lezioni da don Pietro Baistrocchi che gli insegnò a suonare l'organo della chiesa parrocchiale di San Michele Arcangelo e soli nove anni fu nominato organista con un assegno annuo di 36 lire, più i provenienti derivanti dalle varie funzioni religiose. Nel 1821 il padre gli regalo una vecchia spinetta e l'artigiano Stefano Cavalletti, che restaurò lo strumento, v'incise che "*vedendo la buona disposizione che ha il giovinetto Giuseppe Verdi d'imparare a suonare questo strumento che questo mi basta per essere del tutto soddisfatto*". Il padre decise di mandare il figlio a Busseto per migliorare la sua educazione, molto probabilmente su consiglio di Antonio Barezzi, un ricco mercante appassionato di musica e presidente della Società Filarmonica che era diretta dal Maestro Fernando Provesi, il quale diventò il primo insegnante di contrappunto e composizione del piccolo Giuseppe, che inoltre studiò presso il locale ginnasio, ricevendo lezioni di Lettere e di Latino da don Pietro Selletti, direttore della Biblioteca Pubblica, che lo sollecitava a dedicarsi agli studi umanistici. La vera vocazione del giovane era però la musica, come dimostrano le numerose composizione giovanili che lo stesso Verdi definisce una "*farragine di pezzi, marche per banda a centinaia: forse altrettante piccole sinfonie che servivano per chiesa, pel teatro e per accademie: cinque o sei tra concerti e variazioni per pianoforte che io stesso suonava nelle accademie; molte serenate, cantate, moltissimi duetti, terzetti e diversi pezzi da chiesa*".

UN UOMO ALLE PRESE CON LE DURE PROVE DELLA VITA

Nel 1831 Antonio Barezzi decise di ospitare Verdi nella sua casa per dare lezioni di canto e pianoforte alla figlia maggiore Margherita che diventerà poi la prima moglie del maestro. Scoperto questo legame sentimentale, la sua famiglia decise di inviare Verdi a Milano con una borsa di studio di 300 lire annue assegnatagli dal Monte di Pietà di Busseto.

Sul suo passaporto egli è descritto "*alto, magro, coi capelli castani, il naso aquilino, la barba scuora e qualche traccia di vaiolo sul volto*". Nella capitale lombarda il giovane decise di presentare domanda di ammissione al Conservatorio, ma la commissione composta di illustri musicisti giudicò la sua prova pratica assolutamente insoddisfacente e decise per la non ammissione, provocando il primo e grande dolore per il giovane musicista che non perdonò mai per questa bocciatura. Verdi continuò gli studi musicali privatamente con il maestro Vincenzo Lavigna e nel 1833 chiese il posto di organista presso la Collegiata di Busseto, ma la sua domanda non fu accolta per l'opposizione delle autorità ecclesiastiche. Soltanto nel 1836 egli vinse trionfalmente il concorso, poté sposare Margherita Barezzi e nel 1837 la loro unione fu allietata dalla nascita di Virginia. Verdi cominciò a progettare la composizione dell'opera *Rochester* (che diventerà *Oberto, Conte di San Bonifacio*), cercando inutilmente appoggi per farla rappresentare nel Teatro Ducale di Parma. Il 1838 ebbe inizio il periodo "buio" nella vita del maestro che vedeva naufragare nel nulla i suoi sforzi e suoi sacrifici; la gioia per la nascita del secondo figlio Icilio fu breve, perché il 12 agosto moriva la piccola Virginia. Nonostante il dolore, Verdi si recò a Milano (scriverà "*non per mero divertimento, ma per interessi di mia professione*") per far rappresentare la sua opera alla Scala.

GLI ANNI "NERI" DI VERDI

Nel febbraio 1839 Verdi, Margherita e il piccolo Icilio si trasferiscono definitivamente a Milano, dove l'impresario Bartolomeo Merelli riuscì a far andare in scena l'*Oberto* alla Scala, per cui il compositore si mise al lavoro per l'ultima revisione dell'opera, ma il 22 ottobre il piccolo Icilio morì improvvisamente e i due coniugi si chiusero in un doloroso e dignitoso silenzio. Grazie al sostegno morale di Margherita, il 17 novembre il maestro portò sulla scena l'*Oberto*, riscuotendo un notevole successo. L'editore *Ricordi* acquistò lo spartito e Merelli offrì a Verdi un contratto per tre opere da rappresentare alla Scala e sembro che le cose volgessero al meglio sotto il profilo professionale. Invece ebbe inizio quel terribile periodo che va dal 1839 al 1842 che Verdì definì "*gli anni della galera*": il compositore s'ammalò di una grave forma di angina e fu costretto a interrompere il lavoro; bisognava pagare 50 scudi di affitto arretrato e Margherita, con grande coraggio e determinazione per una ragazza borghese di provincia, corse a impegnare al Monte di Pietà i suoi oggetti d'oro, riuscendo a far fronte agli impegni; come non bastasse, il 18 giugno 1840 Margherita scomparve per una grave forma di febbre cerebrale. Il giovane Verdi, dopo avere assistito alla distruzione della sua famiglia e dopo aver visto crollare le sue speranze artistiche, si rifugia in una piccola pensione annientato dal dolore e tormentato dalla miseria, per cui decise di non scrivere più una sola nota musicale, anche perché l'opera buffa *Un giorno di regno / Il finto Stanislao*, andata in scena il 5 settembre 1839 alla Scala, aveva riscosso i fischi dal pubblico soprattutto per colpa dell'impresario Merelli, il quale non volle tenere presente che Verdi era un autore drammatico senza nessuna vocazione per il genere comico soprattutto in un periodo segnato da gravi lutti familiari. Nonostante Verdi sia solo e sfiduciato, con scarse risorse economiche e senza una vera ispirazione, sembrava

che il destino avesse deciso di dare una svolta alla sua vita, facendolo uscire dal suo cupo silenzio. Una sera d'inverno del 1841 egli incontrò per caso Merelli che lo costrinse ad andare con lui alla Scala per consegnargli un libretto di Temistocle Solera intitolato *Nabucodonosor*, che l'impresario riteneva "*stupendo e straordinario*". Il compositore, a proposito di quella sera, scrive: "*Strada facendo mi sentivo indosso una specie di malessere indefinibile, una tristezza somma, un'ambascia che mi gonfiava il cuore!... Mi rincasai e con un gesto quasi violento gettai il manoscritto sul tavolo, fermandomi ritto in piedi davanti. Il fascicolo cadendo sul tavolo stesso si era aperto: senza sapere come, i miei occhi fissarono la pagina che stava a me innanzi, e mi si affaccia questo verso:* Va, pensiero, sull'ali dorate... *Leggo un brano, ne leggo due: poi fermo nel proposito di non scrivere, faccio forza a me stesso, chiudo il fascicolo e me ne vado a letto!... Ma* Nabucco *mi trottava pel capo!…il sonno non veniva: mi alzo e leggo il libretto, non una volta. Ma due, ma tre, tanto che al mattino si può dire ch'io sapeva a memoria tutto quanto il libretto di Solera*". Quella notte era destinata a cambiare la vita del maestro, perché *Nabucco* gli aprirà la strada di quel successo che lo porterà a diventare il più celebre compositore del mondo.

ANCORA UNA TORMENTATA VICENDA PERSONALE

Era comunque destino che Verdi non avesse una vita facile, dal momento che al suo fianco era apparsa una nuova presenza femminile: si trattava di Giuseppina Strepponi, che era stata un soprano molto apprezzato e che aveva interpretato per prima il personaggio di Abigaille in *Nabucco*, nonostante la sua voce fosse ormai in declino a causa del suo temperamento inquieto, della sua vita disordinata, dei tre figli avuti dalla relazione con il tenore Napoleone Moriani. L'amicizia, che era maturata tra Verdi e la cantante, pur tra mille difficoltà e complicazioni, era diventata un sentimento più profondo che era sfociato in una relazione stabile tra un artista che voleva ricostruire la sua vita privata e una donna che aveva alle spalle un'esistenza irregolare e dolorosa. Agli inizi degli anni Cinquanta, Verdi decise di ritirarsi a Busseto per lavorare con più tranquillità, ma l'unione con Giuseppina (i due si sposeranno solo nel 1859) suscitò innumerevoli pettegolezzi in quel piccolo ambiente di provincia e lo scandalo non si placò nemmeno quando il compositore, acquistata la tenuta di Sant'Agata, si trasferì stabilmente in quella villa, tanto che l'ex suocero Antonio Barezzi, che il compositore stimava e onorava come suo benefattore, gli inviò nel 1852 una lettera in cui faceva cenno alla sua unione irregolare e muoveva una velata accusa d'ingratitudine. Verdi gli rispose con una lunga missiva dove il rispetto si univa alla forza, alla coerenza e all'indipendenza del suo carattere: "*Ella vive in un paese che ha il mal vezzo d'intricarsi spesso negli affari altrui, e disapprovare tutto quello che non è conforme alle sue idee; io ho per abitudine di non immischiarmi, se non chiesto, degli affari degli altri, perché appunto esigo nissuno s'intrighi dei miei. Da ciò provengono i pettegolezzi, le mormorazioni, le disapprovazioni. Questa libertà d'azione che si rispetta anche nei paesi meno civilizzati, io ho tutto il diritto di esigerla anche nel mio. Sia giudice Ella stessa e sia giudice severo ma freddo e spassionato: qual male avvi... s'io credo bene di non far visite a chi porta*

titoli? S'io non prendo parte alle feste, alle gioie degli altri?... In ogni caso nissuno avrebbe a soffrirne danno... Poiché siano in via di fare rivelazioni non ho difficoltà alcuna alzare la cortina che vela i misteri racchiusi fra quattro mura... Io non ho nulla da nascondere. In casa mia vive una Signora libera, indipendente, amante come me della vita solitaria, con una fortuna che la mette al coperto di ogni bisogno. Né io, né Lei dobbiamo a chicchessia conto delle nostre azioni; ma d'altronde chi sa quali rapporti esistano tra noi? Quali legami? Quali diritti che io ho su Lei, ed Ella su di me? Chi sa s'Ella è o non è mia moglie? Ed in questo caso chi sa quali motivi particolari, quali idee da tacerne la pubblicazione? Chi sa se ciò sia bene o male? Perché non potrebbe essere anche un bene? E fosse anche un male chi ha il diritto di scagliarci l'anatema? Bensì io dirò che a lei, in casa mia, si deve pari anzi maggior rispetto che non si deve a me, e che a nessuno è permesso marcarvi sotto qualsiasi titolo; che infine ella ne ha tutto il diritto, e per suo contegno, e per suo spirito, e per i riguardi speciali a cui non manca mai verso gli altri... Io reclamo la mia libertà d'azione, perché tutti gli uomini ne hanno diritto, e perché la mia natura è ribelle a fare a modo altrui; e che Ella, che in fondo è sì buono, è si giusto ed ha tanto cuore, non si lasci influenzare e non assorba le idee di un paese che... mormora a torto dei fatti e delle cose mie". Solo quando Verdi minaccia "*di trovarmi una patria altrove*", molti pettegolezzi dovettero placarsi, l'atmosfera probabilmente si rasserenò e la coppia Verdi/Strepponi poté condurre una vita più tranquilla e godere di maggior rispetto, anche se questa vicenda dovette incidere non poco sulla tenacia e la determinazione con cui Verdi, contro i pareri negativi di tutti i suoi collaboratori, volle comporre *La Traviata*.

I MELODRAMMI VERDIANI E LA SOFFERENZA UMANA

Il melodramma italiano nei primi anni dell'Ottocento non subì gli influssi del Romanticismo, perché la scena era dominata dalla presenza di Rossini che non era un romantico e prediligeva l'opera buffa certamente più consona alla sua straordinaria personalità musicale e alla sua individualistica esuberanza. Gli stessi Bellini e Donizetti, anche se più vicini allo spirito del Romanticismo, non riuscirono a liberarsi del tutto dalla tradizione, per cui si venne a creare uno scarto temporale tra musica e letteratura, perché soprattutto durante gli anni Quaranta drammaturghi e narratori come Friedrich Schiller, George Byron, Victor Hugo, Walter Scott, Tommaso Grossi, Alessandro Dumas riuscirono a lasciare un segno nel melodramma italiano. Nella letteratura romantica si esaltava la libertà creativa dell'artista, il trionfo delle passioni, la celebrazione dei sentimenti, il peso della sofferenza, la rappresentazione del dolore individuale e universale, il contrasto tra sogno e realtà, il senso dell'infinito e di una sofferta religiosità. Questo modo di concepire l'arte finì per esercitare una forte influenza sui librettisti italiani più affermati come Salvatore Cammarano, Tommaso Solera, Francesco Maria Piave e Arrigo Boito, che guarderanno con interesse sempre crescente alle opere dei maggiori autori europei e ai drammi di Shakespeare che aveva conquistato una nuova popolarità nell'Europa romantica. Da parte sua, Verdi darà sempre prova di una grande spiritualità e umanità, esaltando nei suoi melodrammi il valore della libertà e dell'indipendenza

dell'individuo, lo scontro tra nobili eroi ed esseri umani crudeli e perversi, la sofferenza causata dall'infelicità, dal tradimento e dall'inganno. Egli ha disegnato in particolare indimenticabili figure femminili perseguitate dai propri familiari e dalla sventura, condannate a vivere amori infelici, spinte alla disperazione e alla morte, stroncate dal dolore o dalla malattia, coinvolte nell'eterno conflitto tra il Bene e il Male.

Fin dall'*Oberto*, Verdi ha messo in scena il delirio della protagonista Leonora tradita nell'amore e nell'onore, accusata ingiustamente, resa orfana del padre e spinta verso la morte dal proprio dolore: "*Senza padre, maledetta,/Una cella a me s'aspetta!/Veggo sangue in ogni loco/Ei m'abbrucia…è ardente foco!/Il mio pianto, il mio dolore/Deh m'affrettino il morir*". Ugualmente in *Nabucco* la folgore divina spinge alla follia il re babilonese che osa considerarsi un dio sulla terra. Non è quindi per caso se Verdi è attratto nel 1847 da *Macbeth*, il dramma di Shakespeare dove la follia circola unitamente al terrore e alla sete di potere e che il maestro considera "*una delle più grandi tragedie che vanti il teatro ed io ho cercato di farne estrarre tutte le posizioni con fedeltà, di farlo verseggiare bene e di farne un tessuto nuovo e di fare una musica attaccata, il più che poteva, alla parola*". Questo melodramma ha un grande protagonista maschile animato da una violenza e da una smodata ambizione, provocando in lui un tormento interiore che lo spinge a provare orrore per i propri delitti, che gli dà il coraggio di guardare negli abissi della sua crudeltà fino a ritrovare un'umana dignità nel momento di affrontare la morte. Al suo fianco vi è la straordinaria figura di Lady Macbeth, eroina verdiana del male che, all'esterno è fredda e spietata, mentre all'interno è moralmente marcia anche se, con demoniaco cinismo, riesce a nascondere le sue debolezze e il suo malessere interiore, lasciandolo sepolto nel profondo dell'inconscio. Lady Macbeth non soffre, come il marito, di incubi notturni, non ha ripensamenti e rimorsi, ma è spinta da una smisurata passione per il potere che ne fanno un personaggio illuminato dalla fredda luce della sua crudeltà. Alla fine però la sua follia esplode quando si consuma il dramma di una donna in preda al terrore e alla depressione fino a sprofondare nell'abisso della morte senza una traccia di pentimento e di redenzione: il suo folle sonnambulismo, che emerge dal fondo del suo inconscio, diventa l'incubo di un'assassina destinata a scontare la pena dei suoi delitti.

Con *Luisa Miller* (1849), un'opera tratta dal dramma *Kabale und Liebe* di Schiller su libretto di Salvatore Cammarano, Verdi disegna la prima eroina che soffre per amore in una "tragedia borghese", nella quale Rodolfo, figlio del conte Walter, s'innamora di Luisa, figlia di un modesto musicista, ma che incontra l'opposizione del padre, perché vuole per lui nozze nobiliari. Il conte fa arrestare padre e figlia con una falsa accusa e concede loro la libertà in cambio di una lettera in cui Luisa dichiara di amare il crudele Wurm, un cortigiano che si presta a questo intrigo. Roso dalla gelosia, Rodolfo avvelena Luisa che in punto di morte rivela la verità e gli dice di non averlo mai tradito; allora il giovane uccide Wurm e beve a sua volta il veleno per seguire Luisa nella morte.

Tutta l'opera è segnata dal legame di tenero affetto che unisce padre e figlia e che appare evidente nel finale, quando Luisa, prima di spirare, rivolge l'estremo saluto al padre: "*Già mi serpeggia la morte in sen... Padre ricevi l'estremo addio... Benedici o padre... addio*". Il tema dell'amore infelice esce sublimato dall'ultimo dialogo tra i due amanti, i quali sentono che la loro unione potrà realizzarsi soltanto in cielo: "*La man Rodolfo... sento mancarmi. Più non ti scerno... mi cinge un vel. Ah! vieni meco... ah! non lasciarmi: insieme accogliere ne deve il ciel*"; a sua volta Rodolfo esclama: "*Ah! tu persona il mio delitto/E il tuo perdono lassù fia scritto/Ambo congiunge un sol destin... Insieme accogliere ne deve il ciel*". L'opera, che anticipa in questo senso *Rigoletto*, si chiude con lo straziato addio del vecchio padre: "*O figlia, o vita del cor paterno/Ci separiamo dunque in eterno?/Di mia vecchiezza promesso incauto/Sogno tu fosti, sogno crudel/Ah! mio non era un ben cotanto/Dal ciel discese, ritorna in Ciel!*".

Verdi tratteggia la figura del "diverso" in *Rigoletto* (1851), la prima opera della grande trilogia composta su libretto di Francesco Maria Piave ispirato al dramma *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo, che Verdi considera "*il più gran soggetto e forse il più gran dramma dei tempi moderni. Triboulet è creazione degna di Shakespeare!*". Bisogna considerare che il personaggio del "deforme" presente nel teatro e nella narrativa di Hugo, è visto in chiave eroica: il gobbo Triboulet, il mostruoso campanaro Quasimodo di *Notre-Dame de Paris*, lo sfregiato Gwynplaine in *L'uomo che ride* sono eroi segnati in modo indelebile nel proprio corpo, ma si sentono impegnati a imporre nella società un loro ideale di giustizia, a difendere il popolo sofferente contro l'arroganza dell'aristocrazia, a rivendicare un loro diritto di vivere e di amare. Victor Hugo, nella prefazione a *Le Roi s'amuse* tratteggia la figura del protagonista nei suoi aspetti psicologici, politici e sociologici: "*Triboulet è deforme, Triboulet è malato, Triboulet è il buffone di corte; triplice infelicità che lo rende cattivo. Triboulet odia il re perché è il re, i gentiluomini perché sono gentiluomini, gli uomini perché non hanno tutti una gobba sulla schiena. Il suo passatempo è di mettere continuamente in urto tra loro i gentiluomini e il re, facendo spezzare il più debole contro il più forte. Deprava il re, lo corrompe, lo abbrutisce; lo spinge alla tirannide, all'ignoranza, al vizio*". Quando la maledizione di un padre, che vuole vendicare l'onore della figlia, cade sul buffone, Hugo si chiede: "*Quella maledizione su chi è piombata? Su Triboulet buffone del re? No. Su Triboulet uomo e padre, che ha un cuore, che ha una figlia. Triboulet non ha al mondo che una figlia; la tiene nascosta a tutti gli occhi…Educa la sua bambina nell'innocenza, nella fede e nel pudore. La sua più grande paura è che ella cada nel male, perché lo sa, lui, il cattivo, quanto il male faccia soffrire. Ebbene! La maledizione raggiungerà Triboulet nell'unica cosa che egli ami al mondo: in sua figlia... una volta sedotta e perduta, egli preparerà una trappola al re per vendicarla, ed è sua figlia che vi cadrà... Vuole assassinare il re per vendicare la figlia, ed è la figlia che egli assassinerà*". Verdi rimase affascinato da questo personaggio e, senza aver letto il testo di Hugo, riuscì a definirne la personalità, trovando il coraggio di portare sulla scena una storia che in Francia sarà censurata fino al 1882 e che vede sulla scena un re libertino, un essere deforme,

un sicario spietato, una donna di malaffare. In Italia cominciò a circolare la voce che il maestro vorrebbe rappresentare un'opera di "*ributtante immoralità ed oscena trivialità*" e la censura si mise subito in allarme e Piave cercò di scrivere un libretto dove fossero smussati gli aspetti più crudi del dramma ma Verdi si ribellò, sostenendo che si può trasformare un dramma potente in una storia anonima e banale: "*S'è evitato di fare Triboletto brutto e gobbo! Un gobbo che canta? Perché no!... Farà effetto? non lo so; ma se non lo so io non lo sa neppure chi ha proposto questa modificazione. Io trovo bellissimo rappresentare questo personaggio estremamente deforme e ridicolo, ed internamente appassionato e pieno d'amore. Scelsi appunto questo soggetto per tutte queste qualità, e questi tratti originali, se si tolgono, io non posso più farvi musica*". Ancora una volta il maestro dimostrerà di avere ragione, seguendo il suo straordinario senso del teatro e accettando di cambiare la collocazione della storia e i nomi dei personaggi: il re di Francia Francesco I diventa il Duca di Mantova, Triboulet si chiama Rigoletto e Gilda la figlia Bianca, il sicario Saltabadil si trasforma in Sparafucile e sua sorella Maguelonne in Maddalena; la scena finale si svolge nella taverna di Sparafucile e in riva al Mincio. Rigoletto, quando veste i panni del buffone di corte, è irridente, maligno, spietato, consapevole della propria abiezione ("*Pari siamo!... io ho la lingua, egli ha il pugnale;/L'uomo son io che ride, ei quel che spegne... /O uomini! o natura!/Vil scellerato mi faceste voi!/Oh rabbia! esser difforme! esser buffone!... /Non dover non poter altro che ridere!/Il retaggio d'ogni uom m'è tolto... il pianto!... Odio a voi, cortigiani schernitori!/Quanta in mordervi ho gioia!/Se iniquo son, per cagion vostra è*"). In casa egli si trasforma in un essere umano, in un padre amoroso ("*Ma in altr'uomo qui mi cangio!*") di fronte alla figlia per la quale ha lasciato "*Patria, aprenti, amici*" per concentrare in lei tutti i suoi valori e affetti ("*Culto, famiglia, patria,/Il mio universo è in te*") nel ricordo dell'unica donna che l'ha saputo amare ("*Ella sentia, quell'angelo,/Pietà delle mie pene/Solo, difforme, povero/Per compassion mi amò./Moria…le zolle coprano/Lievi quel corpo amato*"). Dopo il rapimento della figlia, si scaglia con rabbia contro i cortigiani "*vil razza dannata*", per poi tramutarsi in uno feroce desiderio di vendetta nei confronti del duca che ha sedotto la figlia: "*Sì, vendetta tremenda vendetta... Di puniti già l'ora s'affretta./Che fatale per te tuonerà./Come fulmin scagliato da Dio/Il buffone colpirti saprà*". La pietà paterna è riservata per Gilda, mentre l'odio implacabile s'abbatte sul potente, ma Rigoletto, rappresentante di una classe di emarginati, non merita nemmeno di poter fare giustizia, vendicando l'onore della figlia. S'illude di avere sconfitto un potente, quando si trova dinanzi al presunto cadavere del duca: "*Della vendetta alfin giunga l'istante!/Da trenta dì l'aspetto/ Di vivo sangue e lagrime piangendo/Sotto la larva del buffon... Ora mi guarda o mondo/Quest'è il buffone, ed un potente è questo!/Ei sta sotto i miei piedi!*". Chiusa dentro il sacco c'è invece l'amatissima figlia che, secondo le regole del teatro romantico, ha scelto la morte per salvare la vita all'uomo amato e che è stata "*colta /dallo stral di mia giusta vendetta*". Ora una tremenda solitudine aspetta il buffone, al quale rimane unicamente lo spiraglio di speranza che gli indica la figlia morente: "*Lassù in cielo vicina alla madre/in eterno per voi pregherò*".

Si arriva infine con *La Traviata* (1853) al capolavoro costruito intorno allo straordinario personaggio di Violetta, certamente il più affascinante ed emozionante di tutto il teatro verdiano. Dopo aver messo in un'opera un gobbo, un libertino, un assassino e una donna di strada, ora Verdi è attratto da una cortigiana che si redime in nome dell'amore per il quale sacrifica non solo le sue ricchezze ma la stessa vita tormentata dal "male del secolo", quella tisi che allora non lasciava scampo soprattutto a chi conduce un'esistenza sregolata e dissennata. Il maestro, dopo aver letto il romanzo e il dramma di Alessandro Dumas figlio, restò fortemente impressionato da questa storia e incaricò Francesco Maria Piave di scrivere il libretto: "*A Venezia faccio la* Dame aux camélias *che avrà per titolo, forse,* Traviata. *Un soggetto dell'epoca. Un altro forse non l'avrebbe fatto per i costumi, per i tempi e per altri goffi scrupoli…Io lo faccio con tutto il piacere. Tutti gridavano quando io proposi un gobbo da mettere in scena: Ebbene: io ero felice di scrivere il* Rigoletto". Nella primavera del 1853 l'opera andò incontro a un clamoroso insuccesso, perché il pubblico rimase spiazzato dalla novità di un argomento contemporaneo, dalla prova scadente di alcuni cantanti, dalla presenza un prosperoso soprano non certo adatto a interpretare una giovane ammalata di tisi e destinata a more per consunzione. Scrive Verdi: "La Traviata *ha fatto un fiascone e peggio, hanno riso. Eppure non ne sono turbato. Ho torto io o hanno torto loro. Per me credo che l'ultima parola sulla* Traviata *non sia quella di ieri sera. La rivedranno e vedremo!*". Ancora una volta il maestro non si sbagliava, perché l'opera fu ripresa nella primavera del 1854 nel Teatro San Benedetto di Venezia e fu un trionfo. Violetta è una bellissima cortigiana abituata a vivere nel lusso e ad abbandonarsi liberamente al piacere ("*Sempre libera degg'io/Trasvolar di gioia in gioia/Perché ignoto al viver mio/Nulla passi del piacer*"), sola in "*quel popoloso deserto che appellano Parigi*" lei vuole gioire fino a quando "*di voluttà nei vortici finire*" la propria vita. Le cose cambiano, quando incontra l'amore nella persona del giovane Alfredo, per lui abbandona lusso e amanti, per lui si ritira in una casa di campagna, disposta a vendere i suoi beni per cambiare definitivamente la propria esistenza. A risvegliarla dal sogno d'amore è il padre di Alfredo, Giorgio Germont, rigido rappresentante della morale borghese e difensore dell'onore familiare, che chiede a Violetta di lasciare Alfredo per consentire il matrimonio della figlia, anche se ha scoperto disinteresse e la profondità dei suoi sentimenti di Violetta che accetta di compiere questo sacrificio ("*Così alla misera- ch'è un dì caduta,/di più risorgere – speranza è muta!/Se pur benefico – le indulga Iddio,/l'uomo implacabile – per lei sarà./ Dite alla giovine – si bella e pura/ch'avvi una vittima – della sventura,/cui resta un unico – raggio di bene/che a lei il sacrifica – e che morrà*"). Prima di lasciare il suo amante, la giovane gli dedica il più celebre canto d'amore di tutti i tempi, quel breve *Amami Alfredo* che diventa la cifra distintiva dell'intera opera, completato dall'altro brano straordinario *Alfredo, Alfredo di questo cuore* che chiude il secondo atto. Si arriva così allo stupendo atto terzo, che si apre con lo struggente *Addio del passato bei sogni ridenti* di una Violetta ormai in fin di vita, stroncata dalla solitudine, dalla miseria e dalla tisi; l'unica speranza è poter rivedere Alfredo, essendo consapevole che la malattia le concede poche ore ("*Come sono mutata! /Ma il Dottore a sperar pure m'esorta! /Ah! con tal*

morbo ogni speranza è morta"). Con il solito intuito drammaturgico, Verdi contrappone alla tragedia di una giovane agonizzante il coro delle maschere del Carnevale che impazza per le vie di Parigi. Da quel momento tutto si consuma rapidamente con l'arrivo di Alfredo e Violetta che rivolge un ultimo e appassionato rimpianto alla vita che le sfugge: "*Gran Dio! Morir sì giovane, / Io che ho penato tanto! /Morir si presso a tergere/Il mio sì lungo pianto! /Ah dunque fu delirio/la credila speranza;Invano di costanza/Armato avrò il mio cor!*". Verdi poche volte ha raggiunto toni così intimi e vibranti nella rappresentazione della sofferenza come in questa opera che veramente si presenta come un sublime poema dell'amore e della morte; in essa viene esaltato l'incanto della poesia che conferisce intensità sentimentale al nascere di un profondo sentimento amoroso, che esalta il valore di un nobile sacrificio, che infine fonde il ricordo di momenti felici con la vanità di ogni speranza nel futuro, con il desolato rimpianto per la vita che si dilegua e con lo smarrimento per l'ineluttabile destino che incalza.

Il romanzo *Dame aux camélias* ebbe come modello letterario *Manon Lescaut* di Prevost, ma fu soprattutto ispirato ad Alessandro Dumas figlio e dalla sua personale esperienza perché il giovane scrittore conosce nel 1844 Alphonsine Duplessis, la vera "dama delle camelie" e diventa uno degli amanti di questa giovane "*alta, esilissima, i capelli scuri e la carnagione rosea e bianca*". Nata in campagna da un mercante di tessuti, Alphonsine era giunta a Parigi a quindici anni, aveva trovato lavoro come commessa, ma nello stesso tempo frequentava artisti e studenti. Aiutata da una grazia e da una naturale eleganza, era passata a frequentare ambienti più elevati, ad avere amanti di rango che le consentivano di possedere abiti sfarzosi, un lussuoso appartamento, carrozze e cavalli. A causa del suo fragile corpo, minato dalla tisi, si concedeva dei periodi di cura per recuperare una salute messa in pericolo da una vita irregolare ma, recuperate le forze, lei tornava a tuffarsi nel suo mondo. La relazione con Dumas fu tempestosa e infelice, perché lui non poteva assicurarle l'agiatezza desiderata, per cui Alphonsine seguitava ad avere altri amanti. Nel 1845 si arrivò alla rottura di ogni rapporto e la giovane si recò a Londra dove sposò il conte di Perrigaux, ma ben presto fece ritorno a Parigi, passando da una stazione termale all'altra nel tentativo di recuperare una salute ormai compromessa dallo stato avanzato della malattia, per cui Alphonsine muore nel 1847 nel suo appartamento parigino a soli ventitré anni. Dumas pubblica nel 1848 il romanzo che diviene subito un bestseller; nel 1849 scrive il dramma che andrà in scena solo nel 1852 a causa della censura. Nel 1853 Verdi, con impressionante tempismo, porta sulla scena *La Traviata* e nello sviluppo dal romanzo, al dramma e al melodramma la vicenda si trasforma progressivamente in una grande opera d'arte. Dumas è poco più di un modesto professionista, ma il suo romanzo è molto più interessante del dramma, perché in esso si avverte l'autenticità di un'esperienza personale, un approfondimento psicologico e sentimentale del personaggio, però il melodramma di Verdi è indubbiamente più grande delle due opere letterarie. In fondo la storia della Duplessis è quella di una cortigiana che muore in giovane età a causa della tisi, una malattia che l'aveva portata a una ricerca rabbiosa del

piacere e che ne aveva accelerato la fine. Dumas aveva idealizzato il personaggio di Margherita che appare una persona diversa e più nobile del modello reale. Egli ricorre, infatti, a un realismo tipico del post-romanticismo, rivendicando l'autenticità del documento e ricorrendo (come faranno poi i naturalisti) all'impersonalità del narratore-testimone, perché Dumas dice di voler "*raccontare una storia che non ha che un merito: quello di essere vera*" distaccandosi da quelle violente emozioni vissute in prima persona, mentre nel dramma, portato al successo da due mostri sacri come Sarah Bernard ed Eleonora Duse, sono accentuati i contenuti "lacrimogeni" tipici del teatro borghese minore. Quando Margherita si trasforma in Violetta Valery, diventa ancora più nobile, non più una cortigiana che si è smarrita nei labirinti della città tentacolare, ma una giovane redenta dall'amore. La Violetta, già idealizzata da Piave, diviene nelle mani di Verdi una persona intensamente umana e nello stesso tempo eroica, assumendo la forma perfetta del Mito grazie a un capolavoro immortale. "*Verdi ha dato alla* Dama delle camelie *lo stile che le mancava. Dico questo non perché mi sembri così trascurabile il dramma di Alexandre Dumas figlio, ma perché quando un'opera drammatica tocca i sentimenti popolari, ha bisogno di musica*" (Marcel Proust). Si assiste con Violetta alla nascita di un grande mito di Amore e Morte, pari per grandezza al mito maschile di Don Giovanni, un mito che finisce per rendersi indipendente dal testo fondatore e dal suo inventore, tanto che lo stesso Dumas ripudierà la sua *Dama delle camelie*, perché "*non più un'opera teatrale, è una leggenda*" e così essa rimane ancora oggi. Come è possibile non amare Violetta?

GIUSEPPE VERDI CRITICO

Giuseppe Verdi si rivelò un critico di somma avvedutezza, al pari di Gioachino Rossini, su cui annotò in una lettera al conte Opprandino Arrivabene: «*Le melodie non si fanno né colle scale, né coi trilli, né coi gruppetti, e così non sono melodie le cavatine del* Barbiere*, della* Gazza ladra*, della* Semiramide*. Che cosa sono? Dirai tu. Tutto quello che vuoi, ma certamente melodie no; e nemmeno buona musica. Non andare in collera se maltratto Rossini, ma Rossini non ha paura di essere maltrattato e l'arte anzi vi guadagnerà moltissimo, quando i critici sapranno dire ed avranno il coraggio di dire sempre tutta la verità*». Considerò Richard Wagner (1813-1883) «*un genio musicale superiore! Arrivò, come Paganini, attraverso a vicende difficilissime. Copiò musica dopo aver scritto il* Tannhäuser*! Ebbe disinganni atroci. Per esempio, avendo portato alla Commissione dell'Accademia di Parigi il suo* Der fliegende Holländer*, l'opera venne rifiutata e gli venne chiesto invece l'acquisto del libretto! Wagner ha diritto ad essere annoverato fra i grandissimi. La sua musica, per quanto lontana dal nostro sentimento, è musica vera dove c'è la vita, sangue e nervi*». Di Hector Berlioz (1803-1869), sempre assai critico coi musicisti italiani: «*Un grande artista indiscutibilmente, ma uno di quegli artisti eccentrici, vero flagello che bisogna lasciar passare. Egli era così attivo che avrebbe detto male si se stesso, qualora avesse saputo di dar dispiacere a qualcuno*». Tra i maestri francesi, viva sentiva l'ammirazione per la *Mignon* di Ambroise Thomas, che addirittura preferiva alla *Carmen*

di Bizet, così come poca simpatia suscitava il *Faust* di Charles Gounod (1818-1893): «*Gounod è un grandissimo musicista, il primo maestro di Francia, ma non ha fibra drammatica. Musica stupenda e simpatica, particolari magnifici, bene espressa quasi sempre la parola, non la situazione, non bene delineati i caratteri e niuna impronta particolare al dramma*». Mostrò sempre grande rispetto ed ammirazioni per i lavori di Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti, mentre considerò Giovanni Pacini «*un fecondissimo improvvisatore*». Sorprendentemente, il Maestro si dichiarò entusiasta per il *Guarany* del brasiliano Antônio Carlos Gomes (1836-1896), per cui espresse i migliori auspici e convincimenti, che però si rivelarono fallaci nel trascorrere del tempo. Celebrò anch'egli il successo colto dal *Ruy Blas* di Filippo Marchetti (1831-1902): «*Sento l'esito di Marchetti e ne godo, vorrei che l'esito si allargasse. Peccato che in mezzo a molte belle cose, ci siano anche delle lungaggini. Ahimè! Le lungaggini producono la noia. Quando si ha la disgrazia di essere maestri di musica bisogna avere un coraggio che è massimo, supremo: il coraggio di tagliare anche talvolta le cose che sono buone. Abbiamo molto bisogno, ora più che mai, di opere sane ed è desiderabile che questa opera del Marchetti cammini, cammini, cammini*». Nel 1868, fu accolto trionfalmente a Bologna *I Goti* di Stefano Gobatti (1852-1913); il Maestro se ne lamentò: «*Ho sentito* I Goti*: sono del vostro parere* – scrisse al *Ricordi – che il Gobatti sia un genio, come pretendono i bolognesi o che non lo sia, nessuno può in coscienza dirlo, finché questo giovane non sappia manifestare le proprie idee in una lingua musicale qualunque, passata, presente, futura! Nella testa d'un contadino, d'un uomo del popolo può nascere l'idea più poetica del mondo, ma non gli servirà a nulla se non possiede una lingua per esprimerla. Non è maldicenza il dire che questo giovane malgrado l'immensa pretesa, non conosce né l'armonia, né l'orchestra e molto meno il canto*». Il Maestro ebbe ragione, infatti l'eco del successo si dileguò quasi subito ed il suo autore finì ben presto nel dimenticatoio. Il 31 maggio 1884, si manifestò al mondo il genio musicale di Giacomo Puccini (1858-1924) con *Le Villi*, che andò in scena presso il Teatro dal Verme di Milano: «*Ho visto una lettera* – scrisse il Maestro a *Ricordi – che dice tutto il bene del musicista Puccini. Segue le tendenze moderne ed è naturale, ma si mantiene attaccato alla melodia, che non è antica né moderna. Pare però che predomini in lui l'elemento sinfonico: niente di male. Soltanto bisogna andar cauti in questo. L'opera è opera; la sinfonia è la sinfonia; e non credo che in un'opera sia bello fare uno squarcio sinfonico per il solo piacere di far ballare l'orchestra*». Nel 1888, l'editore Edoardo Sonzogno ideò un concorso per giovani compositore, al quale partecipò Pietro Mascagni (1863-1945), che vinse colla *Cavalleria rusticana*, la quale sarebbe andata in scena presso il Teatro Costanzi il 17 maggio 1890. Anche stavolta Verdi non mancò di manifestare il suo importante giudizio: «*Ah! Un bel momento di sincerità, davvero*», qualità che il Bussetano ammirava quale prima dote per un compositore. Durante uno dei tanti soggiorni parigini, espresse giudizi piuttosto celebrativi anche sulla grande attrice Adelaide Ristori (1822-1906): «*I* Vespri siciliani *mi pare non vadano troppo male* – scrisse a Clara Maffei -. *Che ella prenda parte al male o al bene (se pure può essere male o bene uno straccio d'opera che mi riguarda) ne sono più che persuaso. La conosco troppo bene ed è perciò che gliene sono grato. Le voglio bene e gliene vorrò sempre...*

La Ristori fa qui furore e ne ho gran gusto ed è infatti ben superiore alla Rachel, ed i francesi stessi – cosa inaudita – ne convengono. La differenza è che la Ristori ha un cuore e la Rachel ha a quel posto un pezzo di sughero».

COMMENTO ALL'*ATTILA* DI GIUSEPPE VERDI

ATTO PRIMO - L'atto primo si apre con una scena "romantica": un bosco presso il campo di Attila immerso nella notte, un ruscello che brilla sotto i raggi lunari. Odabella è sola e dà sfogo nella sua solitudine ad una romanza, "*Oh! Nel fuggente nuvolo*" che si snoda malinconica e patetica con il supporto di una orchestrazione raffinatissima. È il miracolo di cui solo la musica è capace: l'animo fiero dell'amazzone che ha sfidato Attila si ripiega su se stessa con la complicità della notte. Solera sembra riecheggiare la mesta melodia dei versi foscoliani e leopardiani dedicati all'attesa consolatrice della sera e al cuore indomito che "*scorre di loco in loco*". Odabella ha l'impressione di vedere "*nel nuvolo fuggente*" impressa l'immagine del padre, ma l'immagine muta e si trasforma in quella di Foresto: una preghiera al rivo che sospenda il murmure e all'aura che sospenda il fremito: la fanciulla vorrebbe "*udir la voce degli amati spiriti!*". E invece Foresto appare realmente per rimproverare alla donna di sorridere all'omicida fra tazze e cantici, l'accusa di tradimento dimentica della patria in cenere, dimentica del padre morente. Odabella chiarisce con angoscia qual è invece la verità dei fatti: dal giorno in cui lo ha creduto spento, continuando ad amarlo, ha deciso di vendicarsi come "*Giuditta che salva Israele*". Il tiranno morrà colpito dalla sua mano. L'equivoco si chiarisce e un duetto tipico del melodramma romantico chiude la scena: Foresto e Odabella parlano inebriati di un amplesso e di una gioia immensa che disperdono "*il corso duol*" e la vita dei due miseri si effonde in una sola. Ed ecco ancora un preludio intenso ed evocativo inteso a creare un clima oscuro. Quello che segue si muove tra storia e immaginazione creativa. Attila è agitato nel sonno e atterrito chiama Uldino che riposa su una pelle di tigre. Racconta di un sogno, di un "*veglio immane*" che alle porte di Roma lo afferra per la chioma comunicandogli la volontà di Dio: "*Di flagellar l'incarco contro i mortali hai sol. T'arretra! Or chiuso è il varco; questo dei numi è il suol!*". In questi versi tutta la storiografia cristiana, che ha voluto vedere in Attila, come più volte ricordato, il "*flagello di Dio*" ha raccontato del "*miracolo*" operato dal Papa Leone Magno nel ricacciare gli Unni fuori dall'Italia. Facendo riferimento all'episodio dell'incontro avvenuto fra i due grandi, si parla delle inspiegabili ragioni che indussero Attila a non aggredire Roma. Nel dramma verdiano Attila appare in preda al panico, ma poi, recuperati i sensi, ritrova la baldanza, si vergogna del rossore e chiama i druidi, i duci, i re, le ardite schiere, per marciare deciso contro la città eterna: lo "*spettro*" apparso in sogno non potrà vietargli il passo e lui sarà infine il "*vindice*" del mondo. Dell'ambasceria, così come storicamente si sarà verificata, si trova traccia in Prospero d'Aquitania, discepolo di S. Agostino, e testimone contemporaneo: "*L'ambasceria era formata da Papa Leone e due laici, in rappresentanza dell'Impero: l'ex console Avieno e l'ex prefetto Trigezio*".

Nella trasformazione leggendaria di questo episodio storico, forse sulla base del sermone di Papa Leone, le figure dei due senatori romani vennero identificate in S. Pietro e S. Paolo. Nella leggenda quindi espressa ancora una volta la convinzione che sarà di tanta storiografia secondo la quale il tramonto di Roma e l'eclissarsi della sua potenza era nei disegni di Dio. Ma ecco, nel prosieguo del Melodramma, che non di trombe guerriere si sente l'eco: una schiera di vergini e fanciulli in bianche vesti recanti palme si avanza preceduti da Leone e da sei anziani: il sogno di Attila si fa realtà. Il coro delle vergini e dei fanciulli intona parole di pace. Attila si trova così di fronte al "fantasma" visto in sogno che gli ripete le parole già udite, le "*note stesse che la tremenda vision*" gli aveva impresso nella mente: "*No!... non è sogno ch'or l'alma invade! Son due giganti che investon l'etra... fiamme son gli occhi, fiamme le spade... le ardenti punte giungono a me. Spirti, fermate. Qui l'uom s'arretra; dinanzi ai numi prostrasi il re!*". Si ripete in questa scena la resa di Nabucco al Dio di Israello: metafora e drammatizzazione di un pensiero alto della filosofia della storia di Mazzini per il quale la libertà dei popoli è nei disegni di Dio? Sembrerebbe di sì: l'intenzionalità "politica" sottesa all'opera era del resto evidente e il messaggio diretto ai liberali italiani, da una parte, e all'Austria dall'altra, era esplicito e chiaro. Uldino e il coro, intanto, restano allibiti e stupiti si chiedono: "*Qual possa è questa! Prostrato al suolo la prima volta degli Unni il re!*". Lo stupore degli Unni contrasta con il canto di giubilo di Leone, Odabella, Foresto e vergini musicalmente disteso e lirico. Immagini e metafore bibliche rendono prezioso questo passo e dicono della perizia e della cultura di Solera. La lettura figurale della Bibbia è qui evidente: "*Da un pastorello vinto è Golia, da umil fanciulla l'uomo ha salute, da gente ignota sparsa è la fé... Dinanzi a turba devota e pia, ora degli empi s'arretra il re*". L'atto primo si chiude, quindi, canonicamente con un coro e con un concertato finale che contrasta la voce spezzata e punteggiata di Attila.

ATTO SECONDO - La scena prima si apre sul campo di Ezio. Lontano si intravede la città dei 7 colli. Ezio ha ricevuto l'ordine da Valentiniano, che lui ritiene "*imbelle coronato fanciullo e concubino*" di tornare a Roma perché con gli Unni ormai c'è tregua. "*Ben io verrò*", esclama minaccioso il magister equitum, "*ma qual s'addice al forte, il mio poter supremo la patria leverà da tanto estremo!*". Prosegue quindi con una struggente melodia, con una invocazione agli avi che un giorno portarono l'aquila a volare alta sul mondo e ora Roma è cadavere vile. I versi concepiti da Solera sembrano ricalcare, ottonari e settenari alternati, quelli del Manzoni del coro dell'atto III dell'*Adelchi*: tutta la cultura filosofica, letteraria, musicale del primo Ottocento romantico sembra rinvenibile nel dotto librettista di Verdi! Ma ecco il coro formato da alcuni soldati romani e uno stuolo di schiavi di Attila recare ad Ezio i saluti del re Unno e l'invito a recarsi nel suo accampamento. Gli schiavi si allontanano ma uno di essi, Foresto, si ferma per parlare con Ezio. È l'occasione che viene offerta ad Ezio per riscattarsi e riabilitarsi agli occhi di Roma. Un dialogo concitato: Foresto chiede ad Ezio di tenersi pronto con le schiere romane ad intervenire contro Attila; un fuoco lampeggerà sui monti e sarà quello il segnale per l'attacco. Nell'aria che segue, Ezio proclama la sua volontà di

cadere da forte; il suo nome resterà e non vedrà l'amata terra svenire lenta e farsi a brani: "*Sopra l'ultimo romano tutta Italia piangerà*". Ancora un grido di guerra che i liberali veneti della Fenice intesero certamente rivolto contro gli Unni contemporanei e dominatori in terra italica! Di Ezio si notano gli atteggiamenti ambigui da lui assunti nei confronti dell'Impero e di Valentiniano, quella sua propensione a tradire per interessi personali e ambizioni di potere, tutto rintracciabile nelle fonti storiche e nei fatti che lo videro protagonista. Di quella ambiguità si è vista traccia nel dramma verdiano nella scena V° del prologo quando Ezio, a condizioni di serbare per sé l'Italia, offre ad Attila l'universo intero. Ed ecco la scena V° che si apre sul campo di Attila ove si appresta un solenne convito. Qui la drammatizzazione della storia assume tutti i caratteri propri delle coinvolgenti scenografie concepite per quel particolare teatro ottocentesco. Cento alberi di querce in fiamme rischiarono la notte. Attila, seguito dai druidi, dalle sacerdotesse, dai duci, dai re, va a sedersi al posto d'onore. Gli è da presso, in costume da amazzone, Odabella. Mentre il coro dei guerrieri inneggia all'imminente strage di romani, uno squillo di tromba annuncia l'arrivo di Ezio col seguito, di Uldino e Foresto che ha rivestito intanto abiti guerreschi per confondersi con la moltitudine. L'incontro tra Ezio e Attila è inizialmente cordiale: sappiamo che Ezio aveva avuto lunga dimestichezza con gli Unni. I Druidi, però, suggeriscono all'orecchio di Attila di guardarsi dallo straniero: nel cielo "*nubi, di sangue tinti, si adunano e dalle montagne urlò lo spirito infido misto all'infausto grido di sinistri augelli*". Attila respinge i vili profeti e invita le sacerdotesse a cantare con le cetre, ma un improvviso e rapido soffio procelloso spegne gran parte delle fiamme. Tutti sono presi da naturale terrore; si fa silenzio, mentre Ezio si avvicina ad Attila e Foresto raggiunge Odabella. Si tramano due tele opposte: Ezio, ancora una volta, pronto a tradire la causa romana, ripropone ad Attila l'alleanza di cui si è visto nel prologo dell'opera; Foresto rivela ad Odabella la trama ordita ai danni di Attila con la complicità di Uldino: una tazza avvelenata porrà fine alla vita del tiranno; Odabella, fra sé, rifiuta l'idea che Attila possa morire per mano di uno dei suoi, morire per un tradimento: sarà la sua spada a colpire il barbaro! Attila respinge con sprezzo ancora una volta le proposte di Ezio ma sente che il suo cuore vacilla; Uldino si interroga, da bretone, se porterà fino in fondo l'azione vendicatrice contro Attila. Tutto questo insieme in una scena di grande suggestione. Intanto il cielo è tornato sereno, l'orrenda procella è svanita e le querce vengono riaccese: Attila chiede a Uldino "*la conca ospital*" si accinge a berne il contenuto, ma viene fermato da Odabella: "*Re, ti ferma... è veleno!*" Quello che segue vede Foresto accusarsi della trama omicida e la reazione irosa di Attila che si placa quando Odabella interviene chiedendo di affidare a lei, che lo ha salvato, la punizione dell'"*indegno*". L'atto secondo si avvia al finale concertato mentre Odabella esorta Foresto a fuggire, Ezio rimugina sulla rivelazione del complotto e sulla decisione di piombare armato sull'esercito Unno, Uldino giura eterna fedeltà a Foresto che lo ha salvato, autoaccusandosi, dal furore di Attila, il coro esulta per lo scampato pericolo ed esorta il re a colpire, punire, percuotere lo stuolo di traditori. Un concertato da fine atto dove l'orchestra e le parti vocali sono tutte coinvolte nel sottolineare la drammaticità del momento. Questo il fascino del teatro lirico e della

poesia: drammatizzare e spettacolarizzare quelle passioni umane che tendono di per sé a nascondersi sotto un velo o a inabissarsi nelle profondità del cuore: ciò che la storia non può dire, perché parla il linguaggio delle fonti, dei documenti e del vero, viene detto dalla musica di Verdi e dai versi di Solera. L'Attila verdiano fin qui seguito, fino al concertato del secondo atto, è ancora almeno in parte l'Attila della storia, l'Attila che dovette confrontarsi con Ezio (dal quale aveva subito nel 451 la sconfitta ai Campi Catalaunici) e con il composito esercito cui era capo, confrontarsi con i superstiti della distruzione di Aquilea e forse fronteggiare trame e tradimenti interni al suo comitatus dal momento che non tutti i re che gli tributavano obbedienza e fedeltà erano disposti a subire fino in fondo la supremazia del re Unno: Uldino, cioè, di origine bretone, poteva avere delle ragioni per rivendicare l'autonomia della sua gente e del suo paese rispetto al "*signore di tutte le foreste*".

ATTO TERZO - Ancora un preludio orchestrale, calmo e disteso affidato ai soli archi, introduce l'atto. Un bosco divide il campo di Attila da quello di Ezio. È mattino; Foresto attende Uldino che gli comunica che "*il corteo giulivo*" che accompagna Odabella alla tenda di Attila si muove. La reazione di Foresto è furiosa: le schiere romane sono pronte ad intervenire non appena si saranno ricongiunte a quelle di Uldino. Cade qui la romanza di Foresto triste e lirica sorretta da un'orchestra discreta. Il suo è un lamento sconsolato e al tempo iroso: "*Perché sul viso ai perfidi diffondi il tuo seren?...*". È l'interrogativo posto al Cielo: "*Perché fai pari agli angeli chi sì malvagio ha il sen?*". Foresto è convinto del tradimento di Odabella, convinto che il giorno delle nozze con l'orrendo barbaro era da lei bramato. E mentre Ezio e Foresto riuniti sono risoluti a intervenire, sulla scena il coro dei barbari intona l'inno nuziale per Attila e Odabella, un coro senza accompagnamento strumentale. Foresto non dissimula la gelosia che lo tormenta e solo a stento è trattenuto da Ezio. La scena viene ulteriormente movimentata dall'arrivo trafelato di Odabella, in veste d'amazzone e con manto regale e corona, che fugge come presa da delirante terrore: "*Cessa, deh, cessa... ah lasciami ombra del padre irata... lo vedi? Io fuggo il talamo... sarai... sì... vendicata...*". Odabella può aver nutrito, anche solo per un istante, amore per Attila, può aver desiderato il talamo nuziale?. L'apparizione dell'ombra paterna o la presunta visione dell'ombra paterna in uno stato confusionale, autorizza a ritenerlo possibile. La fuga dalla tenda di Attila e l'assicurazione che vendicherà l'ombra del padre dice di una Odabella in preda ai rimorsi e sensi di colpa. Foresto, però, respinge la donna: il suo pentimento è tardivo. Il melodramma utilizza a questo punto l'immancabile terzetto tra il baritono, il tenore, il soprano ognuno dei quali canta le proprie ragioni: Odabella chiede a Foresto pietà per il suo martirio; l'anima sua ha amato di immenso amore solo lui; il suo cuore è puro ed è rimasto sempre fedele; Foresto non crede alle parole di Odabella perché sempre mendace nei suoi confronti; Ezio rimprovera gli indugi: non è "*tempo di lacrime e di geloso accento*". L'incrociarsi delle tre voci è interrotto dall'arrivo di Attila che si rivolge direttamente ad Odabella: le rivolge parole d'amore: "*non involarti, seguimi; perché fuggir chi t'ama?...*". Un Attila, dunque, melodrammatico, improbabile nella realtà storica e in una contingenza simile.

Quando, infatti, si avvede di Ezio e Foresto, il tono dell'Unno torna aggressivo e ne ha per tutti e tre: Odabella è ora una donna rea, già schiava, ora sposa di Attila; Foresto è il "*fellone*" a cui ha fatto dono dopo la scoperta della trama omicida; Ezio, dopo che Roma è stata risparmiata, congiura con gli altri contro di lui. Ebbene la vendetta di Attila piomberà implacabile su tutti. Stupenda, a questo punto, la reazione di Odabella che scaglia lontana da sé la corona: "*Maledetto sarebbe l'amplesso che me sposa rendesse del re*"; ugualmente irosa la reazione di Foresto che rimprovera ad Attila di avergli rapito la patria e l'amante, di avergli reso la vita in un abisso di affanno. L'odio che cova nel cuore potrà frenarsi solo con la morte del tiranno; sprezzante è la reazione di Ezio: "*Roma hai salva!..., ma dimentichi lo sdegno che invoca superna vendetta, dimentichi il sangue inulto? L'ira del Cielo pende su di te*". I tre hanno appena finito di reagire contro Attila, che s'ode il rumore dell'improvviso assalto al campo dei barbari. Attila sta per essere trafitto da Foresto, ma Odabella lo precede e può quindi esclamare: "*Padre!... ah padre, il sacrifico a te*". Sulle labbra di Attila morente Solera pone parole che suonano stupore e anche amore per una donna amazzone ammirata dal barbaro sin dal suo primo apparire fra i superstiti di Aquilea: "*E tu pure, Odabella?*". Un commiato dalla vita, da una vita vissuta sui campi di battaglia, fra razzie e saccheggi, che ricalca nello stupore che lo accompagna, quel "*quoque tu, Brute, fili mi*" probabilmente proferito da Cesare prima di cadere ai piedi della statua di Pompeo. Non era certamente nelle intenzioni non espresse di Solera e di Verdi assimilare Attila a Cesare; entrambi, comunque, differenze profonde a parte, potevano definirsi "*tiranni*"; entrambi muoiono e scompaiono dal palcoscenico della storia umana esprimendo lo stupore doloroso che deriva loro dal constatare che la morte viene dal pugnale di una persona amata. L'Attila verdiano che muore per mano di Odabella e l'Attila della storia rinvenuto cadavere, ma "*felice*" nel letto nuziale di Ildico? L'operazione di trasferimento nel melodramma dell'ultima scena raccontata dalle fonti storiche appartiene alla libertà creativa che è propria dell'arte, in particolare di quell'arte musicale che caratterizzò il teatro lirico italiano nello Ottocento risorgimentale.

CONCLUSIONI - L'Attila della storia, che muore nel 453 e che nella trenodia dei suoi guerrieri è cantato come il "*più grande degli Unni, morto non per ferita del nemico, non per tradimento dei suoi, ma incolume, lieto nella gioia e senza senso di dolore*" non è dunque l'Attila del melodramma verdiano. Eppure il sospetto (che è nel dramma di Werner) che sia Hildegonde-IldicoOdabella a colpire a morte il grande cavaliere delle steppe ha un suo fondamento e allora l'Odabella dell'Attila verdiano non è più solo l'eroina topica da melodramma che vendica sul nemico innamorato la morte del padre e la patria perduta, ma la metafora di una "*verità*" forse storica. Il magister equitum dei romani, l'Ezio che abbiamo visto nella sua ambiguità, assetato di potere e pronto a tradire nell'opera verdiana, non dissimile probabilmente doveva essere stato nella storia vissuta e nei rapporti con gli Unni che ben conosceva e molti dei quali gli erano devoti. Di Foresto, personaggio realmente vissuto, abbiamo la rappresentazione verdiana, caricato di sensi patriottici e volontà di vendetta

nei confronti di chi lo aveva derubato dell'amante e della patria ed è forse il personaggio che più risponde alle esigenze della rappresentazione teatrale. L'Uldino del melodramma, re bretone, deluso dai mutamenti di "umori" e di pratica militare di Attila, può storicamente aver fatto parte di quegli Unni che non del tutto supinamente subivano la suprema volontà del grande Attila. Che l'Attila verdiano sia stato concepito "alla risorgimentale" è sin troppo evidente ma è questa la ragione per cui l'opera, concepita da Verdi, concisa, rapida nella struttura musicale, con pochi recitativi e ampio spazio ai cori, dovette apparire una pagina di storia con i colori della verità. Di vero "storico" peraltro si andava nutrendo tutta, o quasi, la letteratura italiana e il teatro melodrammatico della prima metà dell'Ottocento. Manzoni aveva creato il romanzo storico e di idee dei *Promessi Sposi*, aveva ridato vita al teatro italiano con l'*Adelchi* e il *Conte di Carmagnola*, argomenti storici mescolati col verosimile e la verità del poeta; ma già Foscolo e Leopardi avevano cantato la realtà dei tempi se non della loro soggettività; i romanzi storici e la lirica eroica risorgimentale tenevano campo ed infiammavano gli animi alla libertà e all'indipendenza nazionale. La "storia" drammatizzata, dunque, era nella cultura dei tempi e Attila, peraltro, costituiva, prima ancora di quello raccontato da Verdi, un vero e proprio prototipo di cui altri avevano trattato (Corneille, 1677) e non ultimo quel Zacharias Werner (1808) al quale Solera, come già detto, doveva attingere operando talune modifiche. Nell'Attila verdiano mancano, certo, i tratti del nobile selvaggio,ma vi è traccia di quelle superstizioni che certamente erano i tratti della psicologia barbara: le si rinviene nell'episodio del sogno reificato poi dall'incontro col grande Leone alle porte di Roma. Non è certo l'Attila verdiano l'Attila fratricida e senza pietà (emulo di Alessandro Magno?) ma è l'Attila di cui Verdi, come si è accennato, aveva letto in Madame de Staël "*i cui moti dell'animo possiedono una specie di rapidità e di decisione che esclude qualsiasi sfumatura; sembra quasi che si comporti come una forza fisica, movendosi irresistibile e totalmente nella direzione che segue*". E si torna a quell'Attila che patteggia le tregue con Roma in cambio di donativi e oro contante, ma freme per entrare in una sorta di condivisione con Roma degli agi e delle ricchezze dell'impero agonizzante; l'Attila che fallisce nella politica di integrazione, che rifiuta di fatto "*l'alternativa romana*" e che per amore di Onoria (nel dramma dei Werner Onoria è presente nel momento in cui Hildegonde pugnala a morte il grande Attila!) mai conosciuta, ma "*amata*" dal momento in cui riceve da lei richieste disperate di salvezza muove guerra all'Impero Romano: un Attila "romantico" ante litteram e perciò possibile personaggio da melodramma ottocentesco. Verdi non poteva che entusiasmarsi di un Attila barbaro e pure "umano", così come si era innamorato dei drammi di Schiller e amerà di sconfinato amore il grande Shakespeare di *Macbeth* e Dumas figlio e Hugo. Stagione irripetibile dell'arte e del genio italiano, stagione di grandi passioni e di grandi valori.

COMMENTO ALLA TRAVIATA DI GIUSEPPE VERDI

"*Di sprezzo degno se stesso rende chi, pur nell'ira, la donna offende*" (Francesco Maria Piave).

"*Se non temessi la taccia di utopista, sarei tentato di dire che per ottenere la possibile perfezione di un'opera musicale dovrebbe una mente sola essere autrice dei versi e delle note. Da questo concetto emerge chiara la mia opinione che due essendo gli autori, è d'uopo almeno che essi fraternizzino, e che se la Poesia essere non deve serva della Musica, non deve nemmeno esserne tiranna. Convinto di questa massima, ho sempre operato in conformità di essa ed i maestri con i quali ho diviso il lavoro furono sempre da me stesso interpellati all'oggetto*" (Giuseppe Verdi).

Giuseppe Verdi è il più grande operista italiano nonché uno dei più importanti a livello europeo, e quindi mondiale. Le sue opere sono tra le più famose e più replicate nei teatri di tutto il mondo. Uno dei suoi lavori, *La Traviata*, risulta a tutt'oggi l'opera con più rappresentazioni a livello internazionale. Violetta, la protagonista de *La Traviata* è, come Carmen di Bizet uno dei personaggi femminili più significativi, complessi e affascinanti di tutta la storia dell'opera. In realtà i loro due caratteri sono completamente diversi. Tanto Carmen è ferma e incrollabile nel suo voler essere indipendente e libera da qualsiasi costrizione che le può derivare sia dall'amore che dalle convenzioni sociali, tanto Violetta subisce un mutamento profondo nel corso dell'opera. Passa infatti dall'essere una ragazza dedicata ai piaceri della vita, frivola e leggera, fino a diventare una donna che si sacrifica, rinunciando all'amore, così faticosamente raggiunto, per non danneggiare l'amato e la sua famiglia. La conosciamo infatti nel primo atto dove canta praticamente il suo manifesto di vita:

"*Sempre libera degg'io*
Folleggiare di gioia in gioia.
Vo' che scorra il viver mio
Pei sentieri del piacer.
Nasca il giorno, o il giorno muoia.
Sempre lieta ne' ritrovi.
A diletti sempre nuovi
Dee volare il mio pensier".

Il suo è un canto frizzante, pieno di virtuosismi vocali che sottolineano mirabilmente questo suo modo di essere. La convinzione di portare avanti il suo stile di vita vacilla solamente, per un attimo, quando l'idea di potersi innamorare di Alfredo comincia,, timidamente, a farsi strada. Nel secondo atto ha già ceduto a questo sentimento. Infatti vive, con Alfredo, da tre mesi lontano da Parigi e dalla sua vita precedente. Questa nuova Violetta si scontra però con la morale borghese, rappresentata dal padre di Alfredo. È una morale che vuole impedire il rapporto tra i due, perché

danneggia la rispettabilità della famiglia visti i suoi trascorsi non del tutto edificanti. Violetta finisce per subire il ricatto e rinuncia al suo amore. Nel terzo atto infine è una donna matura che affronta la malattia che la sta conducendo alla morte con estrema dignità. Perdona infatti sia Alfredo che suo padre per tutto il male che le hanno recato e augura al suo amato di potere essere felice, in futuro anche con un nuovo amore. È un percorso di maturazione personale e psicologico che probabilmente ha pochi eguali in tutta la storia dell'opera lirica. Per capire però il clamoroso successo e il favore di pubblico che *La Traviata* ha ottenuto, dopo un iniziale parziale fallimento, bisogna fare alcune considerazioni. L'opera lirica, o melodramma, è stato un tipo di spettacolo estremamente importante e popolare in Italia durante l'Ottocento. Mentre nelle altre nazioni europee oltre alla musica lirica aveva una grande importanza anche la musica, diciamo così, strumentale, sia orchestrale che da camera, in Italia, praticamente nel XIX secolo la musica prodotta è stata quasi esclusivamente quella operistica. Il pubblico amava questo spettacolo, i teatri erano pieni e i giovani compositori, se volevano guadagnarsi da vivere erano praticamente obbligati a comporre musica operistica. In questo modo l'opera lirica è diventata una vera e propria industria che coinvolgeva molte categorie: impresari, gestori dei teatri, editori, musicisti. Di conseguenza questo tipo di spettacolo, oltre a rappresentare la cultura italiana nel mondo, ha avuto anche un ruolo importante nell'affermazione di un'identità nazionale durante il periodo risorgimentale. All'interno di questo panorama Giuseppe Verdi si rivela un artista di primaria importanza. La sua figura ha attraversato tutto l'Ottocento. È nato infatti nel 1813 ed è morto nel 1901. Molto probabilmente è il compositore italiano più conosciuto e apprezzato nel mondo, di tutti i tempi. Forse negli ultimi anni questa sua posizione è stata in parte "minacciata" da Antonio Vivaldi ma, senza ombra di dubbio, le melodie verdiane sono famose e sono amatissime a livello internazionale. Questo è testimoniato dal fatto che le conoscono non solamente i melomani, ma ormai fanno parte del background culturale e musicale anche di persone che non hanno mai frequentato un teatro. Penso sia difficile trovare qualcuno che ignori alcune arie come *La donna è mobile*, tratta dal *Rigoletto*, oppure una delle più importanti de *La Traviata* come *Amami Alfredo*. *La Traviata*, il cui libretto è stato scritto da Francesco Maria Piave, ha debuttato nel marzo del 1853 al teatro La Fenice di Venezia. Come spesso accade, la prima non fu certamente un successo. Alcuni parlano di un fiasco colossale e questa convinzione è stata alimentata anche dallo stesso Verdi. In una lettera scritta ad un suo collega, ad esempio, afferma: «La Traviata*, ieri sera, fiasco. La colpa è mia o dei cantanti? Il tempo giudicherà*». Oppure in una missiva indirizzata al suo editore, *Ricordi*: «*Sono dolente doverti dare una triste notizia, ma non posso nasconderti la verità.* La Traviata *ha fatto fiasco. Non indaghiamo le cause. La storia è così*». Oppure in un'altra lettera: «La Traviata *ha fatto fiasco, un fiascone. E quello che è peggio, hanno riso...*». In realtà, da quello che raccontano le cronache, non fu certamente un successo ma nemmeno un fiasco clamoroso. Il pubblico però rimase indubbiamente colpito e scioccato dalla trama. Il soggetto dell'opera, in verità, è, infatti, abbastanza scabroso, soprattutto per l'epoca. Questo non tanto per l'ambientazione contemporanea, ispirata ad un libro

di Alexandre Dumas figlio, *La Dame aux camélias*, che mette sotto una luce non proprio positiva la borghesia del periodo. Ciò che scandalizzò gli spettatori fu il fatto che la protagonista, Violetta, è in pratica quella che oggi si potrebbe definire una escort. Certo, una escort di lusso, ma pur sempre una prostituta. Questa fu la principale causa della tiepida accoglienza riservata alla "prima". La stessa cosa è accaduta anche per *Carmen*. Ma entrambe le opere, poco tempo dopo il loro debutto, hanno spiccato il volo, un volo che non è ancora finito ai nostri giorni. *La Traviata* comincia, com'è logico, con un'overture. Il primo tema potrebbe quasi rappresentare l'idea di un "deja vu". È come se Violetta, sul suo letto di morte, ricordasse l'inizio della vicenda. Questa melodia, infatti, sarà ripresa da Verdi all'inizio del terzo atto, momento in cui la malattia di Violetta ha ormai preso il sopravvento. È un tema che si può associare all'idea della vita che sta, pia piano, perdendosi. Subito dopo l'esposizione viene proposta la melodia famosa di *Amami Alfredo* e Verdi cesella questi due momenti, completamente diversi, con l'overture. Una considerazione sulla quale tutti concordano è la capacità, fuori dal comune, di Giuseppe Verdi di scrivere melodie vincenti che, per così dire, si stampano nella memoria già al primo ascolto. Le sue opere contengono molte arie caratterizzate da una notevole immediatezza melodica. Un esempio eclatante è appunto *Amami Alfredo* che rimane impressa nella mente subito dopo il primo ascolto. Altro elemento da rilevare è che in *Traviata* il protagonista maschile, in questo caso Alfredo, come è comune a molti personaggi interpretati da tenori nel melodramma ottocentesco, non è propriamente molto furbo. Non è un'aquila. Ad esempio non si rende conto che la causa della fuga di Violetta, nel secondo atto, è l'arrivo di suo padre anche se la tempistica dello svolgersi degli avvenimenti rende la cosa palese. Soprattutto rispetto a Violetta fa anche una figura piuttosto meschina dal punto di vista dello spessore umano. Il suo principale merito è quello di dare il via, all'inizio dell'opera, alla trasformazione di Violetta. Nella festa che si tiene in casa della donna, dove sono presenti molti signori dell'alta borghesia, lui è l'unico a parlare a lei d'amore in modo sincero. Ed è la prima volta che Violetta ascolta parole simili. L'aria di Alfredo è molto toccante e diventerà fondamentale anche in altri momenti della vicenda. Soprattutto nel terzo atto, dove verrà ripresa, come vedremo, per un breve ma significativo istante. Il titolo dell'aria è *Un dì felice ed eterea*:

"*Un dì felice, eterea,*
mi balenaste innante,
e da quel dì, tremante,
vissi d'ignoto amor.
Di quell'amor ch'è palpito
dell'universo intero,
misterioso, altero,
croce e delizia al cor".

A questo Violetta risponde in modo molto frivolo:

"*Ah, se ciò è ver, fuggitemi,*
solo amistade io v'offro:
amar non so, né soffro
un così eroico amor".

Il suo canto è leggero, sembra una libellula che vola via. In questo momento Violetta è ancora una cortigiana che vuole vivere la sua vita e alla quale non interessa, o sembra non interessare, l'amore. Ma la profferta di Alfredo fa breccia, per un attimo, nel suo animo. Nella famosissima aria alla fine dell'atto, *Sempre libera degg'io folleggiar di gioia in gioia*, nella quale, parlando con se stessa ribadisce la sua volontà di vivere in un certo modo, appare già il germe del cambiamento. Verdi lo sottolinea in modo molto interessante con *Sempre libera*. Come è evidente si tratta di un'aria estremamente impegnativa dal punto di vista vocale. Richiede un soprano molto agile. E la cosa più interessante è che si tratta di una vocalità completamente diversa rispetto a quella necessaria nel secondo e nel terzo atto che hanno uno svolgimento più drammatico. A proposito di quest'aria va segnalato un altro aspetto importante. Ovviamente i cantanti sono sempre stati le "primedonne" dell'opera. Il pubblico amava e ama spudoratamente i virtuosi del canto. Questo spesso spingeva i protagonisti, soprattutto nell'Ottocento, ad apportare delle piccole modifiche alla partitura allo scopo di mettere in risalto le proprie qualità vocali. Sovente i finali di alcune arie presentano degli acuti, non scritti dai compositori, allo scopo di strappare l'applauso. Un esempio lo abbiamo proprio nel finale di *Sempre libera*. Verdi lo scrisse senza acuto, ma molte interpreti femminili modificano questo finale inserendo una nota acutissima per dare un'ulteriore prova di virtuosismo canoro. Verdi detestava quest'usanza e spesso esprimeva in modo evidente il proprio dissenso. Ancor oggi, a volte, possiamo trovare versioni di arie verdiane, e non solo, eseguite con questo tipo di modifiche. Uno dei momenti più famosi dell'opera lo abbiamo nel secondo atto quando Violetta, dopo l'incontro col padre di Alfredo, scrive una lettera al suo amore per comunicargli l'addio. Giunge Alfredo che, pur sapendo che il padre è nelle vicinanze, al solito non capisce quanto sta accadendo. Violetta frena a stento le lacrime. È il momento del famoso *Amami Alfredo*.

"*Lo vedi? ti sorrido.*
Sarò là, tra quei fior presso a te sempre.
Amami, Alfredo, quant'io t'amo. Addio".

Senza raccontare tutta la trama, passiamo direttamente al finale. Violetta è ammalata e sta morendo. Sia Alfredo che il padre capiscono gli errori commessi e accorrono al suo capezzale riconoscendo la statura morale e umana di Violetta. Lei li perdona e dimostra il suo amore

incondizionato e disinteressato per Alfredo invitandolo a rifarsi una vita dopo che lei sarà morta: "*Prendi, quest'è l'immagine de' miei passati giorni; a rammentar ti torni colei che sì t'amò. Se una pudica vergine degli anni suoi nel fiore a te donasse il core, sposa ti sia, lo vo'. Le porgi questa effigie, dille che dono ell'è di chi nel ciel tra gli angeli prega per lei, per te*". A questo punto sembra che la situazione stia precipitando perché Violetta è sul punto di morire. C'è però un ultimo "coup de théatre". Verdi, in modo veramente geniale, ripropone la melodia dell'aria iniziale di Alfredo: "*Di quell'amor ch'è palpito*" che viene in realtà solamente accennata dai violini in "pianissimo". Questo però basta per rivitalizzare, per un attimo, Violetta, che sembra riprendersi. "*È strano. Cessarono gli spasmi del dolore. In me rinasce... m'anima insolito vigore! Ah! Io ritorno a vivere! Oh gioia!*". Ma è solo un attimo dopo il quale si accascia, spenta, sul divano. *La Traviata* è indubbiamente un'opera di grandissimo spessore il cui successo a livello mondiale è pienamente meritato. Nel libretto, scritto da Francesco Maria Piave, c'è anche questa bellissima dichiarazione d'amore:

"*Alfredo, Alfredo, di questo core*
Non puoi comprendere tutto l'amore.
Tu non conosci che fino a prezzo
Del tuo disprezzo provato io l'ho!
Ma verrà giorno in che il saprai,
Com'io t'amassi confesserai.
Dio dai rimorsi ti salvi allora,
Io spenta ancora, pur t'amerò".

GIUSEPPE VERDI, CANTORE DEL RISORGIMENTO ITALIANO

Le opere del compositore di Busseto non solo affascinarono gli appassionati e la gente comune, ma alimentarono i fermenti patriottici negli anni che portarono all'unità d'Italia. Alcune grandi personalità giungono a incarnare il sentire di un'epoca, i sogni di un intero popolo. Tra queste vi è Giuseppe Verdi, compositore assurto a simbolo dell'identità culturale dell'Italia unita. Le opere che il musicista compose durante la sua lunga carriera, quali il *Nabucco* o il *Don Carlos*, fecero la loro comparsa sullo sfondo dei moti rivoluzionari che agitarono la Penisola nel corso dell'Ottocento e divennero l'emblema dell'Italia del Risorgimento. In quel periodo gli italiani necessitavano di figure pronte a farsi interpreti delle rivendicazioni collettive e capaci di assumere la guida dei propri compatrioti sulla via dell'unità e dell'identità nazionale. Anche se il compositore di Busseto non era certamente un rivoluzionario come Mazzini o Garibaldi, riuscì a trasporre nella musica l'anelito alla libertà degli italiani, infiammando il loro patriottismo con l'energia e la forte carica emotiva delle sue opere. Nacque nel 1813 nel piccolo Ducato di Parma, all'epoca incluso tra i possedimenti napoleonici, e morì nel 1901 a Milano, che era già la capitale economica dell'Italia. Pochi artisti

furono tanto esaltati in vita dai loro compatrioti come lui. Fama e successo lo raggiunsero presto, se già nel 1846, quando aveva solo 33 anni, lo scrittore Benedetto Bermani pubblicò una biografia su di lui: *Schizzi sulla vita e sulle opere del maestro Giuseppe Verdi*.

PALADINO DELL'UNITÀ

Curiosamente, soltanto sei anni prima la situazione appariva diametralmente opposta. Il secondo lavoro di Verdi, *Un giorno di regno*, presentato alla Scala di Milano nel settembre del 1840, si era rivelato un clamoroso insuccesso. D'altronde, nell'arco di due anni egli aveva perso i due figlioletti e la giovane moglie, morta di meningite; aveva così portato a termine l'opera in condizioni psicologiche disastrose solo per rispettare il contratto. Conscio dei limiti del suo lavoro e oppresso dal dolore, Verdi aveva giurato di non scrivere mai più una nota. Verdi prestò voce all'anelito di libertà degli italiani, infiammando il loro patriottismo. Tuttavia, come narra lo stesso compositore nella sua *Autobiografia epistolare*, in una sera d'inverno del 1841 l'impresario della Scala Bartolomeo Merelli insistette perché musicasse un libretto del poeta Temistocle Solera, *Nabucodonosor*. Verdi ricorda di aver gettato il manoscritto sul tavolo "con un gesto quasi violento", non appena rincasato; ma il fascicolo cadendo sul tavolo si era aperto: "*Senza saper come i miei occhi fissano la pagina che stava a me innanzi e mi si affaccia subito il verso* Va' pensiero sull'ali dorate. *Scorro i versi seguenti e ne ricevo una grande impressione*", narrò il compositore. Verdi lesse l'opera tre volte quella notte: "*Al mattino si può dire che io sapeva a memoria tutto il libretto di Solera*". Il dramma su libretto di Solera narrava le vicissitudini degli ebrei, schiacciati dal potere dispotico del sovrano babilonese Nabucodonosor. Ogni italiano avrebbe potuto riconoscere le proprie sventure in quelle del popolo ebraico: *Nabucodonosor* non era che un simbolo dell'oppressore austriaco. Colpito da tale opera, Verdi, fervente patriota e strenuo sostenitore degli ideali liberali che serpeggiavano in Europa, accantonò la tristezza, pronto a rimettere in gioco il proprio talento. Un anno dopo, il 9 marzo del 1842, il *Nabucco* (contrazione dell'originario *Nabucodonosor*) venne messo in scena per la prima volta al Teatro alla Scala ed ebbe un successo straordinario, tanto da essere rappresentato 64 volte nel suo primo anno di esecuzione. Fu soprattutto il coro degli ebrei in schiavitù del terzo atto a infiammare l'animo degli spettatori. Gli emozionanti versi del *Va' pensiero*, la sua invocazione nostalgica: "*Oh, mia patria sì bella e perduta!*" sarebbero rimasti scolpiti nell'immaginario collettivo. Il coro del *Nabucco* subì un processo di mitizzazione senza pari che lo trasformò in un potente inno nazionalista, fatto proprio dai patrioti italiani. Secondo la leggenda la dicitura "Viva Verdi", più volte scritta sui muri dai patrioti, doveva essere letta come un acronimo: "*Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia*". Benché furono personaggi chiave come Cavour, Garibaldi e Mazzini a guidare la lotta per l'indipendenza e l'unità d'Italia, alimentata da letterati quali Manzoni, Grossi o Guerrazzi, Verdi offrì un contributo fondamentale al Risorgimento con la sua musica carica di valori simbolici. Dopo la rappresentazione del *Nabucco*, Verdi vide i suoi incarichi aumentare, così come gli interventi della censura. Il compositore, peraltro, poteva contare sulla protezione

della contessa Clara Maffei, che gestiva a Milano un salotto culturale, punto di riferimento per gli oppositori liberali. L'opera *I lombardi alla prima crociata* (1843), composta da Verdi subito dopo il *Nabucco*, segnò il suo primo incontro con la censura austriaca. L'arcivescovo di Milano Carlo Gaetano di Gaisruk, informato dell'argomento religioso dell'opera e preoccupato da quella mescolanza di sacro e profano, si rivolse al capo della polizia Torresani, chiedendo la proibizione della rappresentazione e minacciando, in caso contrario, di scrivere all'imperatore d'Austria Ferdinando I. Torresani, dunque, fece convocare l'impresario Merelli, il librettista Solera e Verdi; narrano le cronache che quest'ultimo rifiutò di presentarsi, dichiarando in merito all'opera: "*O si rappresenta com'è, o non la si rappresenta affatto!*". Il dramma lirico sarebbe comunque andato in scena l'11 febbraio 1843 con una piccola modifica: il titolo della preghiera di Giselda nel primo atto fu mutato da *Ave Maria* in *Salve Maria*, ritenuto più adatto al contesto profano del teatro. Verdi, in ogni caso, continuò a mettere in musica i temi della tirannia e della rivolta in opere come l'*Attila* (1846), che narra la discesa nei territori italiani del temuto esercito unno, o il *Macbeth* (1847), dove, all'inizio dell'ultimo atto, i profughi scozzesi piangono le sorti della loro "patria oppressa".

TRA POLITICA E MUSICA

Il compositore parmense, del resto, rivestì, seppur in minor parte, un ruolo anche politico. Nel 1859 egli rappresentò la sua città natale, Busseto, nell'assemblea che votò l'annessione delle province parmensi al Regno di Sardegna, poi Regno d'Italia, e partecipò alla deputazione che portò al futuro sovrano d'Italia Vittorio Emanuele II i voti del plebiscito. In seguito, su proposta di Cavour, capo del governo sabaudo, prese parte al primo parlamento dell'Italia unita, di cui fu deputato dal 1861 al 1865, anno in cui decise di ritirarsi per dedicarsi nuovamente alla carriera musicale. A quest'epoca risale la stesura del *Don Carlos* (1867), opera al cui centro dominano le figure negative di Filippo II e del grande inquisitore, personaggio nel quale si condensa la veemente critica anticlericale del compositore. La Chiesa viene infatti presentata da Verdi come un crudele apparato al servizio del potere e dell'ambizione. Quando l'imperatrice di Francia Eugenia, di origini spagnole, assistette alla prima all'Opéra di Parigi, ritenne senz'altro offensivo il soggetto del dramma, accusando Verdi di aver accolto i luoghi comuni della leggenda nera antispagnola e anticattolica. In realtà, con il *Don Carlos* il compositore aveva inteso affrontare un tema di scottante attualità per l'epoca: il conflitto tra Stato e Chiesa. La conquista dell'ultimo baluardo che impediva la piena unificazione dell'Italia, lo Stato Pontificio, sarebbe avvenuta solo tre anni dopo, con la presa di Roma, il 20 settembre del 1870. L'impegno civile e l'apporto del musicista alla causa dell'Unità fu riconosciuto dalle personalità politiche del nuovo Stato italiano, tanto che nel 1874 il re Vittorio Emanuele II lo nominò senatore a vita, carica che, peraltro, sarà per Verdi poco più che onorifica. Quando il compositore morì a Milano, il 27 gennaio 1901, le persone che a migliaia accompagnarono la sua salma all'ultima dimora intonarono il *Va' pensiero*, salutando così uno dei massimi protagonisti del Risorgimento.



APPENDICE CON DIGRESSIONI IN CALCE

PREAMBOLO DI APPROFONDIMENTO

In conclusione finale, come appendice in calce, ho pensato di riportare delle significative sezioni dedicate al concetto di Nagomi, che possiede un quid di valore onnicomprensivo applicabile anche alla proiezione estesa ed estendibile di musicoterapia e arteterapia e a tutto ciò che può essere utilmente fruibile per amplificare e incrementare il nostro benessere psichico e mentale e la nostra serenità spirituale.

Come si può vivere una vita serena, in armonia con la natura, con gli altri e con noi stessi? La risposta era chiusa nel Nagomi, una parola intrisa di millenaria saggezza che custodisce l'essenza dello stile di vita giapponese. Dalla preparazione del cibo alle relazioni personali, dall'espressione della propria creatività all'importanza della celebrazione dell'effimero, il Nagomi ci invita a scoprire la formula giapponese per la felicità. Per entrare nel merito di questo concetto davvero sorprendente (che può essere da ciascuno rivisitato a proprio favore e concretizzato anche nel proprio quotidiano e nella vita di tutti i giorni in maniera positiva e propositiva per la propria individualità, ma anche per i rapporti e le relazioni con gli altri) ho estrapolato alcuni aspetti salienti da menzionare come contenuti sostanziali ben spendibili in accostamento con gli altri contenuti del progetto artistico, individuando una sezione scritta inerente al Nagomi dell'apprendimento continuo e una sezione audio appositamente dedicata al Nagomi della creatività, che senza dubbio sono entrambi focali e nevralgici per tutto ciò che riguarda e attiene alla componente artistica, musicale e culturale in genere e che diventano un filo conduttore di versatile potenzialità espressiva cosmopolita per unire insieme simbolicamente concezione orientale e occidentale, all'insegna di un bene libero e virtuoso, che si rende universalmente perseguibile e raggiungibile, senza preclusioni e condizionamenti, che spalanca a molteplici opportunità e occasioni di sintonia e coesione guardando verso orizzonti ad infinitum.

NAGOMI DELL'APPRENDIMENTO CONTINUO

Il Giappone non è mai stato un Paese dell'abbondanza. Benché ricco in termini di tecnologia avanzata, nemmeno oggi dispone di grandi risorse naturali come petrolio, gas e metalli rari e le uniche che in un certo senso vi abbondano sono forse le fonti d'acqua dolce e una quantità enorme di acqua salata. Probabilmente è per questo che i giapponesi sono oltremodo consapevoli di doversi affidare al loro acume per guadagnarsi da vivere: ecco perché fin da bambini si sentono ripetere dai genitori e dagli adulti in generale che "il cervello è l'unica risorsa di cui il Giappone non difetta". Sapere e conoscenza sono le riserve naturali del XXI secolo e in un certo senso le esperienze degli altri sono un ricco giacimento di petrolio da cui chiunque può attingere in qualsiasi momento. Per

molti di noi tuttavia, il grosso del periodo della formazione si concentra nella prima parte della vita e troppo spesso il sistema educativo ufficiale trasforma lo studio in un lavoro ingrato, così che il diploma o la laurea diventano una liberazione dalla necessità di formarsi. Eppure la vita è lunga e la nostra capacità di imparare e crescere non si ferma. Quello di "apprendimento continuo" è un concetto chiave nel nagomi della vita, a prescindere dalla nostra età anagrafica. Da giovani dovremmo sempre ascoltare chi è più avanti di noi negli anni per trarre beneficio dalla sua esperienza e in Giappone l'idea di "ascoltare i vecchi" è una specie di tormentone. Allo stesso tempo però, anche da maturi dovremo prestare ascolto ai giovani, perché possono insegnarci cose nuove che noi ignoriamo. Per essere individui completi abbiamo insomma bisogno tanto della saggezza della vecchiaia quanto dello sguardo fresco della giovinezza. Nella nostra cultura il sapere riveste un ruolo fondamentale. Ozu, forse il più grande regista cinematografico giapponese di tutti i tempi, era un maestro di nagomi. I film di Ozu sono permeati dal senso di accettazione delle imperfezioni della vita e degli inevitabili cambiamenti provocati dal maturare dell'esperienza, per esempio dal matrimonio e dalla morte. Non sarebbe esagerato affermare che per molti giapponesi arrivare a somigliare ai protagonisti delle storie di Ozu, significherebbe raggiungere lo scopo ultimo dell'apprendimento permanente. In occasione della cerimonia conclusiva delle Olimpiadi di Tokyo del 2020, svoltesi nel 2021 a causa della pandemia di Coronavirus, il tema musicale di *Viaggio a Tokyo* (uno dei principali film di Ozu) ha addirittura accompagnato l'ingresso nello stadio della bandiera nazionale: una colonna sonora agrodolce perfetta per la fine di un'edizione di giochi olimpici avvenuta in tempi tanto difficili. I capolavori di Ozu colgono in modo eccelso la preziosità e la fragilità del Nagomi della vita, riconoscendo la realtà dell'esistenza umana da una prospettiva molto profonda. I genitori del regista erano originari di una piccola città del Giappone occidentale e qui il giovane Ozu aveva trascorso i suoi anni formativi. Per questo motivo qualcuno ipotizza che l'atmosfera culturale locale abbia influenzato pesantemente le sue opere. Un'altra figura di rilievo per la storia del Giappone è Motoori Norinaga, probabilmente il più autorevole e studioso di studi nazionali. Nel Giappone del XVIII secolo, quando Motoori era attivo, non esistevano editori commerciali. Ciò che egli fece fu conservare in una canna di bambù i risparmi accantonati grazie alla professione medica e quando ebbe una somma sufficiente, pubblicare autonomamente le sue opere. Le opere di Motoori hanno fatto epoca. Motoori si dedicò all'impresa per la pura gioia di apprendere e comprendere: non era pagato come studioso, il suo fu un gesto di puro amore. Allora la sua città di origine traboccava di mercanti facoltosissimi dediti a tutti i piaceri del cosiddetto mondo fluttuante. Probabilmente, una volta esauriti i lussi e le gioie terrene che il denaro era in grado di comprare, i mercanti decidevano di frequentare le lezioni di Motoori e lì scoprivano che imparare qualcosa sulla storia del Giappone era molto più gratificante di qualsiasi esperienza materiale. È straordinario vedere fino a che punto l'apprendimento, anche di breve durata, possa trasformare le persone. Conoscere qualcuno capace di ispirarci, di trasmetterci delle idee, di fornirci una guida per obiettivi esistenziali di lungo termine, di lasciare in noi un'impressione indelebile, è di per sé

una fortuna enorme, non importa se l'incontro dura a lungo o meno. In seguito, Motoori scrisse un breve trattato intitolato letteralmente *Primi passi tra le montagne*, in cui paragonava l'ingresso di una persona nel mondo dell'apprendimento al viaggio iniziale compiuto dai novizi buddhisti sulle montagne, dove andavano a cercare il risveglio spirituale. Oggi la scuola di studi nazionali da lui fondata continua a esercitare una profonda influenza sull'immagine che i giapponesi hanno di se stessi come popolo. Uno dei messaggi principali di questa storia è che l'apprendimento può favorire la maturazione del Nagomi. Frequentando le lezioni di Motoori, i mercanti facoltosi potevano per esempio arrivare a instaurarlo anche con gli altri aspetti delle loro vite materialistiche. In realtà stiamo parlando di un fenomeno a cui assistiamo anche oggi in tutto il mondo: quanta gente che magari ha fatto un sacco di soldi giocando in borsa non trae soddisfazione dalla propria ricchezza e va a cercarla nella cultura e nell'arte, spesso comprando opere quotatissime? Qualcuno potrebbe obiettare che è solo un modo per sfoggiare la propria ricchezza, ma in verità a permettere di raggiungere il Nagomi è il processo di apprendimento facilitato dal contatto con le arti e la cultura, non il mero possesso materiale di quelle opere. Circa un secolo e mezzo dopo il suo predecessore e lontano parente Motoori, Ozu avrebbe girato film rivelatori di verità umane universali. I tranquilli capolavori di questo maestro sono altrettanti esempi della capacità di accettare la vita grazie a un'incrollabile dedizione nei confronti dell'apprendimento. Nel turbolento periodo post bellico giapponese erano anch'essi un modo per affermare il Nagomi e quello che ci mostrano è l'enorme potere del processo di apprendimento applicato a questioni esistenziali che ci stanno particolarmente a cuore. Considerare la maturità di Ozu come un prodotto del Nagomi dell'apprendimento permanente dovrebbe esserci di grande ispirazione. Nel nostro piccolo, tutti possiamo diventare saggi se solo facciamo buon uso di una delle funzioni più importanti del cervello umano: la curiosità. La curiosità è ciò che ci permette di assorbire moltissime informazioni, di assimilarle profondamente e di trasformarle in sapere vivo e serve a stimolare l'appetito intellettuale e spirituale del nostro cervello. Nel mondo contemporaneo imparare per soddisfare la curiosità dovrebbe essere considerato uno dei diritti umani fondamentali ed essere assecondato a ogni livello sociale, a ogni età, in ogni cultura. Chi non ha amato la scuola deve rendersi conto che imparare è un fatto assolutamente naturale per il cervello. Così come il nostro cuore continua a battere finché viviamo, il cervello umano continua a imparare: l'apprendimento è l'aria che il nostro cervello respira. In Giappone riteniamo da sempre che il fine ultimo di questo processo non sia semplicemente farci assorbire delle informazioni, ma farci diventare persone migliori. Nella nostra lingua "Do" corrisponde all'idea che imparando ci si evolve, ci si rinnova e proprio per sottolineare il concetto questo suffisso si ritrova in fondo ai nomi di molte discipline. Judo per esempio indica la via della cedevolezza. Nella pratica del Judo la spiritualità ha un valore enorme, perché non si tratta soltanto di imparare a mandare a tappeto l'avversario: l'enfasi è tanto sui movimenti del corpo, quanto sullo stato mentale. Con questa disciplina non diventiamo semplicemente più forti, ma cresciamo anche sul piano spirituale. Per questo si porta grande rispetto al sensei, il maestro,

che insegna non soltanto delle tecniche ma un'intera filosofia di vita. Allo stesso modo cercare le vie che portano al Nagomi può costituire in sé una disciplina. Il Sodoku (lettura semplice) è il metodo tradizionale usato per avviare una solida curva dell'apprendimento che può continuare per tutta la vita. Nel Sodoku si legge a voce alta un testo classico e antico, imitando e seguendo l'esempio del sensei, cioè del maestro. Per iniziare non occorre necessariamente capire il significato delle parole che si leggono. L'idea centrale del Sodoku, (da non confondersi con il sudoku, rompicapo logico basato sui numeri) è che quello che leggete a voce alta costituisce, al di là di ogni dubbio, una risorsa enorme per la vostra formazione di vita, non importa se cognitivamente inaccessibile allo stadio iniziale. Di regola i testi utilizzati per questo tipo di lettura sono classici cinesi. La pratica fondamentale del Sodoku è leggere direttamente il testo originale, non le sue interpretazioni o le sue versioni critiche. In questo modo la mente viene stimolata a stabilire fin dalle prime battute il Nagomi con la fonte reale. Nel Sodoku l'età non conta. Se si impara seguendo questo metodo è possibile ignorare completamente la progressione graduale del percorso scolastico ufficiale. A cinque anni ci si cimenta già con i testi classici più impervi e profondi, leggendoli a voce alta, senza dover necessariamente comprendere ciò che significano. Quest'approccio, che favorisce l'instaurarsi del nagomi tra testi di grande complessità e menti giovanissime, è forse il segreto meglio custodito dell'apprendimento permanente giapponese. Il Sodoku è un modo straordinario di stimolare e alimentare la nostra curiosità: esposto senza spiegazioni o ulteriori interazioni all'audace universo dell'apprendimento, il cervello esplode in tutta la sua curiosità priva di limiti. Una curiosità intensa e pura. Si tratta di un modo meraviglioso e molto efficace di dare inizio a un processo che può durare per il resto della nostra vita. Un simile approccio può trovare applicazione anche all'interno di culture molto diverse da quella giapponese. Qualunque sia l'ambito culturale letterario da cui si proviene, esistono opere da cui partire per mettere in moto la propria versione personale di apprendimento permanente. Possiamo usare il metodo Sodoku per una commedia di Shakespeare o per un romanzo di Virginia Woolf o James Joyce. E possiamo proporre la stessa esperienza a un bambino di cinque anni. Non importa se capirà o meno quello che sta facendo: la cosa fondamentale è che sviluppi una sensibilità nei confronti di quanto deve ancora arrivare, nella grande sfida dell'apprendimento destinata a durare per tutta la sua vita. Come esemplificato dal Sodoku, nel Nagomi dell'apprendimento vanno seguiti alcuni importanti principi guida. L'accento cade anzitutto e soprattutto sulla creazione di un senso di familiarità con la materia in oggetto. Che si tratti di una lingua straniera, di matematica o di competenze da programmatori, l'approccio Nagomi pone l'accento sull'importanza del tempo investito, durante il quale si acquista dimestichezza con la materia pur non comprendendola da subito nei dettagli. Secondo, è necessario che l'ambiente in cui si apprende sia rilassato. Poiché i nuclei familiari giapponesi tendono a essere piccoli, ad avere poco spazio a disposizione e a presentare legami molto stretti, non è insolito che i bambini si ritrovino a studiare e a fare i compiti in soggiorno, dove magari il padre beve birra e guarda la tv, la madre chiacchiera al telefono con qualcuno e fratelli e sorelle giocano con il

Nintendo. Eppure le statistiche dimostrano che la resa scolastica dei bambini che studiano in soggiorno è superiore a quella dei loro coetanei che lo fanno da soli in cameretta. Ai fini dell'apprendimento ciò sembra dunque suggerire l'importanza di un ambiente rilassato, premessa assolutamente in linea con lo spirito del Nagomi. Terzo, più la materia di studio viene approfondita, più si cerca di innalzare il livello del Nagomi. Maturare il Nagomi della familiarità è addirittura un obiettivo centrale nell'approccio giapponese all'apprendimento, un principio valido tanto per le attività pratiche e artigianali quanto per quelle scientifiche più avanzate. Non si è mai troppo vecchi per essere curiosi e cimentarsi con il Sodoku. In fin dei conti, sappiamo tutti che continuare ad apprendere è indispensabile per il nostro benessere, per mantenerci giovani nello spirito e per riuscire a conservare il Nagomi anche di fronte agli alti e bassi della vita. Imparare ci permette di incarnare ogni volta un sapere vivo, perché la nostra stessa vita è un processo di apprendimento costante e il Nagomi il suo frutto più prezioso.

