

AA.VV.

d.a.t.

[divulgazione audiotestuale]

rivista semestrale

Divulgazione Audio Testuale

ISSN 2611-0121

IL Sileno
Edizioni

numero 16 – anno IX – aprile 2025

Comitato Scientifico

Bruno Benvenuto (Conservatorio “Giuseppe Martucci” di Salerno)
Giovanna Carugno (Conservatorio “Luca Marenzio” di Brescia)
Leonardo V. Distaso (Università degli Studi di Napoli “Federico II”)
Silvia Lanzalone (Conservatorio “Santa Cecilia” di Roma)
Stefano Oricchio (Università degli Studi di Napoli “Federico II”)
Claudio Panariello (Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Torino)
Emanuele Pappalardo (Conservatorio “Ottorino Respighi” di Latina)
Maurizio Pisati (Conservatorio “Giovanni Battista Martini” di Bologna)
Luigino Pizzaleo (Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Como)
Paolo Sullo (Conservatorio “Licinio Refice” di Frosinone)
Roberto Zanata (Conservatorio “Maderna-Lettimi” di Cesena, FC)

Comitato di redazione

Sara Amoresano
Mauro Diciocia
Filomena Parente

Comitato Direttivo

Antonio Mastrogiacomo (Direttore Responsabile)
Luigino Pizzaleo (Coordinatore Scientifico)
Ambra Benvenuto (Redattore Capo)

- 11 IL MISERERE POLIVOCAL E DI SESSA AURUNCA: PROSPETTIVE E CAMPI D'INDAGINE

Francesco Di Cristofaro

- 28 NUOVE FRONTIERE MUSICALI E IDENTITARIE: ADOLESCENTI E PERFORMATIVITÀ DI TIKTOK

Chiara Guarino

- 47 SUONAR DANZANDO: DAL MOVIMENTO DEL BALLERINO AL GESTO DEL MUSICISTA NEI REPERTORI PIANISTICI ISPIRATI ALLE DANZE

Giulia Persi

- 71 APPROCCI DIFFERENTI: LA VOCALITÀ STRUMENTALE NEL REPERTORIO CONTEMPORANEO

Flavia Salemm

- 84 EUROVISION SONG CONTEST, A STAGE FOR NATIONAL AND EUROPEAN IDENTITY

Arianna Scarnecchia

- 100 *ARTQUAKE*². VIBR-AZIONI ARTISTICHE, TRA FIGURA E SUONO

Domenico Michele Surace

- 130 IL RITMO DEL MU.STRU.MU. L'IMPORTANZA DEL SOUND DESIGN NEL VIDEOGIOCO

Paolo Zampaglione

This page intentionally left blank

PREFAZIONE

di Sandra Fortuna

Un rinnovato sguardo alla contemporaneità sembra costituire il filo conduttore di questo numero della rivista «d.a.t. [divulgazione audiotestuale]». Gli autori, infatti, pur partendo da prospettive e angolazioni di ricerca differenti sembrano voler indagare le intersezioni tra linguaggio sonoro, visivo e corporeo e il loro rinnovato ruolo in interazione con un ambiente culturale in continuo divenire, sia sul profilo tecnologico che culturale.

La ricerca di Francesco Di Cristofaro intitolata *Il Miserere polivocale di Sessa Aurunca: prospettive e campi d'indagine* si concentra sulle origini, l'analisi testuale, melodica e armonica di questa antica forma di vocalità per coglierne la trasformazione che ha subito nel corso del tempo. Il *Miserere* polivocale, un canto sacro legato alla Settimana Santa offre ricchi filoni di ricerca legati sia alla complessa rete di intrecci e influenze tra musica popolare e musica colta, che alla sua conservazione nel tempo. Un repertorio legato alle pratiche devozionali in un contesto di tradizione orale rischia di scomparire se non ci si pone il problema della sua salvaguardia e trasmissione anche alle future generazioni.

La pratica vocale rimane al centro dell'indagine di Chiara Guarino nello studio dal titolo: *Nuove frontiere musicali e identitarie: adolescenti e performatività di TikTok*, ma inserita in un contesto mediale e generazionale. Ci si trova qui ad analizzare il

PREFAZIONE

ruolo del canto e della corporeità legata alla pratica canora, quando questa è condivisa dai coetanei attraverso *social media* come *TikTok*. In questa ricerca ci si chiede in che modo un medium fortemente diffuso tra gli adolescenti possa diventare strumento didattico. La domanda è se incentivato un uso naturale del corpo associato alla voce, grazie all'uso del *social media*, possa amplificare le possibilità tecnico espressive della voce. Tema estremamente attuale in ambito educativo data la diffusione dei *media* tra gli adolescenti e l'urgenza di trovare delle strategie per riorientare queste tecnologie per un efficace uso didattico, e favorire una ritrovata dimensione e consapevolezza corporea.

La dimensione corporea e coreutica permane anche nella ricerca condotta da Giulia Persi, nello studio intitolato *Suonar Danzando: dal movimento del ballerino al gesto del musicista nei repertori pianistici ispirati alle danze*. Questa ricerca, in linea con il paradigma teorico dell'Embodied Music Cognition (EMC), cerca di comprendere la relazione tra il movimento del corpo nello spazio di danze tradizionali e repertorio strumentale ispirato a quelle danze. È possibile ritrovare nel gesto pianistico utilizzato per interpretare un repertorio destinato alla danza, alcuni elementi affini (energie, dinamiche figure coreografiche, respiri) con la danza stessa? Per rispondere a questa domanda l'autrice trasferirà al pianoforte alcune caratteristiche dei movimenti della danza osservata e le analizzerà attraverso gli strumenti di analisi elaborati da Rudolf Laban (Laban Movement Analysis – LMA). Questo studio, come il precedente può aprire nuove prospettive in ambito didattico su come utilizzare la qualità di movimento utilizzata in ambito coreutico, in funzione strumentale e interpretativa.

L'uso della voce viene ripreso in considerazione nello studio proposto da Flavia Salemmè in *Approcci differenti: la vocalità strumentale nel repertorio contemporaneo*.

L'autrice propone l'utilizzo della voce come mezzo per migliorare l'interpretazione strumentale del repertorio del Novecento. Attraverso l'uso della "vocalità strumentale" si vuole evidenziare la caratteristica vocale del repertorio e individuare in che modo l'espressione vocale nella musica contemporanea possa essere utilizzata

PREFAZIONE

in chiave interpretativa. A questo proposito l'autrice cerca di individuare dei parametri applicabili al repertorio oggetto di indagine, per comprenderne la reciproca influenza. Il campo di indagine di questo numero si estende all'area sociologica con il contributo di Arianna Scarnecchia dal titolo *The Eurovision Song Contest, a stage of National and European Identity*. L'autrice indaga le componenti sociali e identitarie della gara canora, che al di là del mero fenomeno di intrattenimento, costituisce un palco per la promozione di identità nazionali e nazionalismi e la costruzione di un senso di appartenenza all'Europa e a valori condivisi. L'European Song Context, infatti si pone come un fertile campo di indagine, in cui attraverso l'evento dello spettacolo vengono veicolate politiche identitarie o le crepe nella visione politica dell'Europa Unita.

La musica può essere anche efficace strumento per evocare eventi naturali in particolare se coniugata all'arte. È il tema che affronta Domenico Michele Surace in *ARTQUAKE 2, Vibr-azioni artistiche, tra figura e suono*, in cui si esplora il modo in cui arti visive e arti sonore hanno raccontato o interpretato il fenomeno del terremoto. Nel proporre una disamina delle modalità di rappresentazione nel corso della storia, l'autore individua cinque principali modalità di trasposizione: contemplazione del fenomeno naturale, riflessione allegorica sulla fragilità umana, interpretazione escatologica, commemorazione storica e astrazione metafisica. Nei progetti contemporanei la rappresentazione del fenomeno tellurico è arricchita dall'utilizzo di dati sismici come base per installazioni sonore e integrata da performance coreografiche.

La produzione musicale insieme agli strumenti che nella storia sono stati utilizzati dall'uomo per fare musica va conservata e valorizzata. La didattica museale (in questo caso ci si concentra sul museo degli strumenti musicali) richiede la necessità di elaborare progetti che avvicinino gli utenti a vivere i musei in modo interattivo. Paolo Zampaglione, nel suo contributo *Il Ritmo del Mu.Stru.Mu - L'importanza del sound design nel Videogioco* ci espone un videogioco Mu.Stru.Mu elaborato per essere utilizzato come strumento educativo per favorire esperienze interattive. Il videogioco è stato presentato all'interno di *Musicittà*, un progetto finalizzato alla valorizzazione

PREFAZIONE

del Museo dello Strumento Musicale di Reggio Calabria chiuso al pubblico dal 2013 e ha visto la collaborazione di un team interdisciplinare costituito da studenti del corso di comunicazione e didattica dell'Arte e Pittura, insieme ai corsi di Nuove tecnologie dell'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria. In questo progetto le tecnologie digitali e multimediali sono utilizzate per favorire il coinvolgimento della cittadinanza nella scoperta e interazione con la realtà museale. A questo scopo sono previsti allestimenti virtuali per creare una versione digitale del museo, il video gioco descritto nel contributo e un podcast articolato in sei episodi sulla voce degli strumenti.

Complessivamente questo numero offre una vasta area di contributi che spazia dalla valorizzazione di repertori, strumenti e modalità esecutive per proporre in maniera critica la loro fruizione nel panorama contemporaneo anche attraverso l'uso delle tecnologie e in una prospettiva di intersezione multimodale dei diversi domini espressivi.

IL MISERERE POLIVOCAL E DI SESSA AURUNCA: PROSPETTIVE E CAMPI D'INDAGINE**THE POLYVOCAL MISERERE OF SESSA AURUNCA: PERSPECTIVES AND FIELDS OF INQUIRY****FRANCESCO DI CRISTOFARO**

Abstract (IT): Questo studio analizza il Miserere polivocale di Sessa Aurunca, un raro esempio di canto sacro popolare tramandato oralmente, connotato da una complessa struttura polifonica e legato ai riti della Settimana Santa. L'autore ne esamina le origini, il contesto liturgico e socio-culturale, le caratteristiche musicali e vocali, soffermandosi sulla relazione tra tradizione orale e scrittura musicale. Il lavoro si inserisce in una riflessione più ampia sulla salvaguardia del patrimonio musicale immateriale e sulla trasmissione intergenerazionale delle pratiche devozionali.

Parole chiave: Miserere, canto sacro popolare, tradizione orale, polifonia, patrimonio musicale immateriale.

Abstract (EN): This study analyzes the polyvocal Miserere of Sessa Aurunca, a rare example of orally transmitted popular sacred chant, characterized by a complex polyphonic structure and closely tied to the rites of Holy Week. The author examines its origins, liturgical and socio-cultural context, musical and vocal features, with a focus on the relationship between oral tradition and musical notation. The work contributes to a broader reflection on the safeguarding of intangible musical heritage and the intergenerational transmission of devotional practices.

Keywords: Miserere, popular sacred chant, oral tradition, polyphony, intangible musical heritage.

IL MISERERE POLIVOCALILE DI SESSA AURUNCA: PROSPETTIVE E CAMPI D'INDAGINE¹

FRANCESCO DI CRISTOFARO

Nel vasto mosaico delle diverse forme di canto a più voci presenti in Italia, il *Miserere* di Sessa Aurunca, in provincia di Caserta, propone un interessante esempio di polivocalità legata ai contesti religiosi e rituali della Settimana Santa. Eseguito tradizionalmente a tre voci dai cantori dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso, il *Miserere* rappresenta per la comunità sessana il nucleo centrale delle celebrazioni della Settimana Santa, in modo particolare quella del Venerdì Santo. I cantori, riconosciuti dalla comunità come depositari di un'antica tradizione, sono a loro volta impegnati nel tramandare oralmente alle nuove generazioni le melodie e le esatte tecniche esecutive di questo canto. Accanto al trio ufficiale, vanno formandosi numerosi altri trii di giovanissimi, animati dal desiderio e dall'interesse nel mantenere viva un'antica tradizione secolare e che colloca quest'ultima all'interno di quel grande quadro relativo alle forme di 'polifonie viventi' così definite da Maurizio Agamennone (cfr. 1996).

In una prospettiva di indagine storica ed etnomusicologica, gli studi affrontati sul finire degli anni Settanta ed Ottanta da Roberto De Simone - a cui si deve il merito di aver fatto conoscere per primo questa forma di canto - e successivamente da Sandro Biagiola e Pier Luigi Gallo, ci pongono di fronte a due problematiche: la prima relativa a questioni di carattere estetico/esecutivo e la seconda relativa all'articolato intreccio di rapporti e influenze reciproche fra musica 'colta' e 'popolare'. Ulteriori campi

¹ Il presente contributo è stato già pubblicato nella rivista divulgativa *Il Sileno*,
<https://www.ilsileno.it/rivistailsileno/>.

d'indagine, che fino ad ora sono stati esplorati solo parzialmente, sono quelli riguardanti l'origine, la formazione e la trasformazione che il *Miserere* ha subito nel corso del tempo. Le prospettive di ricerca possono essere quindi interdisciplinari e di diverso tipo: a partire dagli aspetti analitici del canto, con le sue caratteristiche melodico/armoniche e testuali, e da questioni relative all'indagine storica, liturgica e folklorica è possibile individuare diversi percorsi di ricerca che possono condurre, in conclusione, a un unico comune denominatore, fornendo nell'insieme un quadro complessivo più completo possibile su questa antica forma di polivocalità presente in Italia.

1. Contesto esecutivo

A officiare i riti liturgici e paraliturgici del tempo quaresimale e della Settimana Santa, sono presenti a Sessa Aurunca sei confraternite, ognuna con gerarchie e ruoli ben specifici: Arciconfraternita del SS. Crocifisso, Arciconfraternita di San Biagio, Confraternita della Vergine del Rifugio, Confraternita di San Carlo Borromeo, Arciconfraternita dell'Immacolata Concezione, Arciconfraternita della SS. Vergine del Rosario.² L'esecuzione del *Miserere*, che avviene ogni Venerdì di Quaresima, il Mercoledì delle Tenebre e durante la processione del Venerdì Santo è affidata storicamente all'Arciconfraternita del SS. Crocifisso, fondata nel 1575, che la relega all'interno della comunità sessana a un ruolo di particolare rilievo e prestigio.

Oltre ai Venerdì di Quaresima, in cui a turno vengono esposti da parte delle confraternite i vari misteri della passione, il Mercoledì Santo si pone come uno dei momenti cruciali dell'intero 'tempo straordinario', giorno in cui viene svolto l'Ufficio delle Tenebre, meglio conosciuto come '*O Terremoto*'. Il rituale, che si svolge nella cornice della Chiesa dei Frati Minori a San Giovanni a Villa, prende il via non appena

² Sit.1

l'Arciconfraternita del S.Rosario ha terminato la sua processione seguendo una precisa partitura scenica, scandita dopo ogni cantico, dal progressivo spegnimento delle quindici candele poste di fronte all'altare sulla *Saetta*, il grande candelieri triangolare. La struttura del rituale ricalca l'antico canone liturgico dei *Mattutinum Tenebrarum*, composto da tre Notturni, con nove Letture tratte da diversi testi sacri, tra cui le Lamentazioni di Geremia, e sermoni letti e cantati. I membri dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso, vestiti con la loro classica tunica nera con il capo coperto, e seduti in fila e ai lati dell'altare, intonano le *Lamentationes Jeremiae Propheatae*, in forma monodica e con l'ausilio dell'accompagnamento dell'armonium. Quando tutte le candele sono spente tranne una, quella centrale che simboleggia il Cristo crocifisso, quest'ultima viene tolta dalla *Saetta* e tenuta accanto all'altare, mentre viene eseguita l'antifona del *Benedictus*. In questo momento, nel buio totale della chiesa, viene intonato dai tre cantori specializzati il *Miserere*, durante il quale il cerimoniere nasconde dietro l'altare il cero ancora acceso. Il rituale si conclude con un forte fragore, effettuato da tutti i presenti, che simula in maniera simbolica la reazione della natura alla morte di Cristo. 'O *Terremoto* si conclude quando il cero nascosto dietro l'altare riappare, per annunciare attraverso la sua luce che l'Ufficio delle Tenebre è terminato.

Ulteriore momento cruciale in cui ritrovare l'esecuzione del *Miserere* è proprio durante la processione del Venerdì Santo, in cui il trio di cantori sonorizza, tra le antiche strade del paese, l'intero momento rituale del passaggio dei misteri della passione, ponendosi in cerchio negli angoli più angusti dei vicoli e dei porticati. Momento di grande impatto emotivo per l'intera comunità sessana, la pratica del *Miserere* si innesta quindi all'interno di una complessa struttura processionale di rievocazione della passione e morte di Cristo attraverso una precisa messa in scena. Come descritto da Bernardi (cfr. 1991) non si tratta di un'esperienza di tipo cognitivo ed emotivo, fondata sulla distanza e sulla visione, ma di una esperienza rituale di coinvolgimento che interessa l'individuo e la collettività.

2. Aspetti testuali

Per quanto riguarda l'aspetto testuale, il *Miserere* è tratto dal salmo 50 di Davide, presente nel Libro dei Salmi dell'Antico Testamento, in cui Re Davide, a seguito dei suoi peccati, invoca penitente la misericordia di Dio cantandone le lodi e sicuro del suo perdono. L'esecuzione da parte dei cantori presenta tradizionalmente soltanto le dieci strofe dispari, definite in gergo dialettale *botta*, rispetto alle ventuno del salmo originale. In questa modalità il salmo viene intonato a strofe alterne, secondo un'antica consuetudine della salmodia gregoriana, in cui una strofa era cantata in monodia e l'altra in polifonia, oppure ancora secondo la modalità di tradizione liturgica in cui l'insieme dei fedeli rispondeva all'officiante (cfr. Gallo 1986). Eccetto il primo Venerdì di Quaresima, queste dieci strofe non vengono mai eseguite, nelle occasioni seguenti, tutte insieme ma vengono selezionate solo alcune strofe, senza presentare alcun ordine prestabilito e gerarchico.

È possibile quindi individuare un primo campo d'indagine proprio a partire dalla struttura testuale in rapporto alla melodica liturgica medievale. Il testo latino del salmo 50, contenuto nel *Liber Usualis Missae et Officii*, che racchiude le melodie gregoriane per le messe e gli uffici principali dell'anno, assume la forma di lamentazione funebre, assecondando in questo modo una precisa funzione penitenziale contemplata nelle finalità che l'Arciconfraternita del SS.Crocifisso si propone (cfr. Gallo 1986). L'esecuzione del *Miserere* da parte dei tre cantori avviene dilatando e masticando le parole latine che vengono stravolte e inglobate nell'effetto sonoro che fa perdere la leggibilità della parte testuale, indirizzando la massa sonora prodotta dalle voci verso la prima delle quattro cadenze che dividono il versetto. Questa particolare modalità di recitazione si pone letteralmente sui 'generis' se ricondotta alle strutture e alle forme del canto gregoriano. Le incongruenze con il canto gregoriano sono da riscontrare nella formula salmodica. Il *Miserere* di Sessa Aurunca presenta cinque emistichi - nonostante il primo e il terzo siano uguali dal punto di vista musicale - e ognuno dei quali termina in una cadenza seguita da una pausa; mentre la salmodia gregoriana

divide in due il versetto, essendo caratterizzata dalla successione di due emistichi o semiversi. Da questa breve analisi è possibile individuare già due interrogativi: nell'ipotesi di una derivazione dalla salmodia gregoriana, come mai troviamo le strofe divise in cinque emistichi e non in due? Cosa sostituiva i versetti mancanti? Questi due quesiti si pongono all'interno dell'indagine etnomusicologica, che non solo si propone di trovare delle ascendenze ma anche di individuare esiti di negazioni di ascendenze non ipotizzabili.

3. Aspetti vocali ed esecutivi

Dal punto di vista della prassi esecutiva, sussistono dei modelli e delle regole ben codificate delle quali si fa garante il trio ufficiale, il quale ha anche il compito di tramandarne le modalità alle nuove generazioni di cantori (cfr. Arcangeli 1987). Nella formalizzazione del materiale musicale, il *Miserere* di Sessa Aurunca può essere inserito in quella struttura polivocale definita 'ad accordo' in cui una parte solista, che svolge una linea melodica, viene accompagnata da un coro a due o più parti che interviene in diverse modalità cadenzali e realizzative di successioni di accordi completi (cfr. Macchiarella 1995).

In questo caso il canto è formato da tre voci tradizionalmente maschili - alta, media e bassa - che prendono il nome di 'prima voce', 'seconda voce' e 'terza voce', trovando corrispondenza in senso discendente nelle note reali di Re₁, Si e Sol; la sequenza di intervalli di terze viene chiamata dai cantori 'a note alterne'. Caratteristica e peculiarità di questa forma di polivocalità è l'aspetto timbrico: per far sì che le tre voci risultino un'unica voce è necessario un lungo periodo di prove in cui i tre cantori lavorano finemente su tutti i parametri sonori; dall'intonazione alle dinamiche, dalla durata delle note alle cadenze. Questo lungo lavoro di preparazione fa sì che siano sempre le stesse voci ad eseguire il *Miserere* rendendone l'esecuzione strettamente 'professionale'. Il timbro prodotto dall'amalgama delle tre voci è determinato dall'uso

che i cantori fanno, sulla base della nota fondamentale, degli armonici del ‘primo formante’ che contraddistingue questo tipo di canto. I cantori emettono una serie di suoni armonici attraverso la dilatazione o la restrizione del palato e della glottide, muovendo la lingua. L’effetto appena citato trova evidenza nelle chiusure dei semiversi, in cui le vocali vengono contratte fra loro. Le questioni timbriche sono determinanti per la scelta delle strofe da cantare, in quanto ogni voce ha, secondo i cantori, una sua vocale preferita su cui poter effettuare le *girate* (cadenze e semi-cadenze); la prima voce ha come caratteristica la ‘i’, la seconda la ‘e’ e la terza la ‘o’. Da ciò è possibile dedurre che vi siano delle strofe che per la presenza maggiore o minore di certe vocali e di certe consonanti siano più agili da intonare e di maggiore impatto sonoro, così da avere preferenza sulle altre (cfr. Gallo, 1986).

Prendendo in analisi le singole voci è possibile discriminare due aspetti fondamentali: quello ritmico, che ci riporta allo studio della salmodia gregoriana, con la ripetizione degli emistichi e la divisione della strofa in diverse parti e quello verticale armonico, focalizzando l’attenzione solo sulle cellule strutturali e sulle formule melodiche che si sviluppano nelle singole voci e che possono ricondurci a un modello di tipo gregoriano. In questa prospettiva bisogna analizzare le melodie secondo la salmodia gregoriana. La voce bassa, con il suo ruolo prevalente di ‘bordone’, diventa un pedale non modale ma armonico, diventando ora un rivolto di sottodominante, ora il basso per una modulazione o per un attacco sulla dominante. Da quest’analisi emerge un ulteriore problema: è possibile considerare il *Miserere* come un’elaborazione a tre voci fiorita di un canto gregoriano, o viceversa come una riduzione ai minimi termini di un canto polifonico? Da un’analisi parziale del profilo melodico delle tre parti emergono alcuni tratti contrastanti (ES.MUS.1) :

La terza voce (bassa) si configura come un supporto armonico per le due voci superiori.

La seconda voce, presenta alcuni tratti significativi di formula salmodica, anche se le alterazioni che presenta la rendono poco collocabile ad un preciso modo ecclesiastico.

La prima voce (alta) sembra essere il risultato di un'armonizzazione successiva, quantunque presenti note di passaggio ed alterazioni che potrebbero indicare un movimento melodico autonomo.

Qual è quindi il ruolo dell'armonia? Analizzando il *Miserere* in senso verticale è possibile riscontrare una serie di passaggi armonici ben definiti, anche se non del tutto ortodossi secondo i canoni dell'armonia accademica:

Sezione A: avvio sulla tonica con una triade perfetta di Sol maggiore, passaggio sulla sottodominante in quarta e sesta con ritardo della fondamentale nella seconda voce, ritorno alla tonica con ritardo della terza e 'fioritura' nella voce più alta.

Sezione B: triade di sensibile che torna alla tonica con raddoppio della terza, movimento verso il Mi attraverso una instabile triade di sensibile del Mi in primo rivolto e modulazione con cadenza che risolve sul Mi maggiore invece che minore, con ritardi vari nelle altre due voci.

A1: sezione identica alla A

Sezione C: sottodominante in secondo rivolto, fioritura nella voce superiore e ritorno alla tonica con ritardo della terza.

Sezione D: triade perfetta di Sol, passaggio sul quarto grado in secondo rivolto e cadenza finale che abbassa tutte le tre voci di un semitono. Questa cadenza potrebbe essere rappresentata come una ripresa della seconda parte della Sezione B, ma questa volta senza modulare al Mi, formandosi sul Si maggiore.

IL MISERERE POLIVOCALE DI SESSA AURUNCA: PROSPETTIVE E CAMPI D'INDAGINE

Prima voce

mi re re

Seconda voce

mi se re re

Terza voce

miserere

me I de o

e I de o

e I de o

se e - cun - du ma o

se e - cun - du ma o

se e - cun - du ma o

ma gna o

a gna o

a o

60

[Es. Mus. 1 - *Miserere* di Sessa Aurunca; trascrizione di Pier Luigi Gallo]

[divulgazione audiotestuale]

Prendendo in analisi questi diversi movimenti cromatici e tali modulazioni è possibile riscontrare una certa originalità se confrontata e paragonata al semplice alternarsi di I e IV grado nella prima sezione, e sarebbe, sotto quest'aspetto, importante affrontare un ulteriore lavoro comparativo con le strutture armoniche delle composizioni madrigalistiche del Cinquecento, delle villanelle e dell'opera napoletana. Come descritto da De Simone (1979):

Dal punto di vista storico-musicale ed etnomusicologico, questo pone una serie di interrogativi sui rapporti fra musica d'arte e musica popolare. Infatti è qui particolarmente interessante l'uso continuo dei "ritardi" armonici, il che mette in luce una pratica popolare che sembrerebbe senz'altro partita in tal modo dal basso ed aver influenzato l'arte musicale. D'altra parte, le brevi cadenze modulanti sembrerebbero essere di origine colta ed entrate poi nell'uso popolare di tale musica religiosa. Eppure, poi, il tutto, nei movimenti melodici delle voci, viene condotto con uno stile che comprende passaggi con quarti di tono, effetti di suono strisciato, attacchi e conclusioni particolari: e ciò non è sicuramente di derivazione belcantistica né risente della storica scuola musicale. L'armonia, infine, sembrerebbe far capo a semplici strutture di cinquecentesche, sebbene l'uso parallelo di accordi di secondo rivolto (quarta e sesta) non è riscontrabile in nessun documento scritto pervenutoci. A meno che tale pratica non si riferisca al movimento parallelo di accordi in quinte consecutive (sebbene in rivolto), che allo stile della popolareggiante si riferiscono, ma che in tal modo non ci sono.

In questa prospettiva si aprono quindi le diverse ipotesi affrontate da De Simone e da Gallo riguardanti il rapporto tra musica colta e musica popolare, attestando fino a questo momento, l'incompatibilità fra lettura armonica e lettura melodica del *Miserere*, che potrebbe far pensare a una serie di passaggi successivi del canto da uno stile all'altro e viceversa. L'idea di una tessitura polifonica di matrice cinquecentesca, formatasi su una particolare formula liturgica gregoriana è uno dei punti plausibili, anche se fino a questo momento si tratta solo di ipotesi e non di tesi definitive. Su questa scia è quindi possibile considerare il *Miserere* polivocale di Sessa Aurunca un campo d'indagine ancora aperto.

4. Aspetti storici e folklorici

In Italia sono presenti numerosi esempi di *Miserere* polivocali eseguiti con modalità di canto simili a quelle usate a Sessa Aurunca. Alcuni di questi esempi sono riscontrabili nel *Miserere* di Castelsardo, in Sardegna ed in quello di Barcellona Pozzo Di Gotto in Sicilia. La questione geografica e culturale ci pone di fronte ad altri interrogativi e possibili collegamenti. È bene ricordare che sia il Regno di Napoli che quello di Sardegna e di Sicilia furono parte del dominio e del controllo spagnolo esercitato a partire dal 1559, anno della pace di Cateau-Cambrésis che sanciva la pace tra la Francia e gli Asburgo di Spagna e di Austria. Per quanto riguarda gli aspetti folklorici, legati alle questioni confraternali, la complessa struttura processionale del Venerdì Santo di Sessa Aurunca, presenta nelle sue dimostrazioni scenografiche, coreutiche e paraliturgiche, molte similitudini con la stessa processione presente a Siviglia, in Andalusia. Nella stessa Siviglia è presente, con lo stesso ruolo di primaria importanza di Sessa Aurunca, l'Arciconfraternita del SS.Crocifisso di S. Marcello in Roma, denominata *Real, ilustre y ferrosa hermandad de la Sagrada Expiracione de N.S. Jesuchristo y Maria Santissima de las Aguas*. Inoltre, la data di aggregazione della confraternita di Sessa a quella di S. Marcello risale al 1609, periodo in cui era presente la dominazione spagnola nel territorio campano. Dall'idea della diffusione dello stile di canto 'a voce piena' in tutto il bacino del Mediterraneo, è stata ipotizzata un'unica matrice comune di origine arabo-andalusa, diffusa in seguito nei territori occupati dal Regno di Spagna: esempi di questo genere di canto possono essere le *saetas* - canto della processione sivigliana - ed il *jipio*, canto di lamentazione tipico dello stile andaluso (cfr. Gallo 1986). Bisogna tener presente, d'altro canto, che l'aspetto processionale legato alle funzioni liturgiche della Settimana Santa e la diffusione in Italia a macchia d'olio delle confraternite e congregazioni laiche, risalgono al Medioevo e quindi prima della dominazione spagnola; inoltre, il territorio di Sessa Aurunca è stato nel periodo medievale l'ultima stazione postale per il Sud, centro delle varie peregrinazioni di devoti e santi dell'epoca. Va quindi tenuta

altamente in considerazione l'importanza dell'impronta medievale nella radice di questa forma di religiosità popolare, e di conseguenza nel *Miserere* sessano con le sue caratteristiche melodiche ed esecutive.

Ulteriore segno distintivo di questo canto, che lo pone come unicum non solo nel territorio campano, è la completa differenziazione con altre forme e canti presenti nel circondario e nelle altre occasioni religiose o festive della città, come il repertorio di ninne-nanne, tarantelle e quello legato al carnevale. Questa posizione di diversità dal repertorio locale pone il *Miserere* in una nicchia a sé stante, chiuso nella sua specifica tradizione e legato a tratti solo idealmente e stilisticamente a forme simili presenti in Sardegna e Sicilia.

Conclusioni

A oltre quarant'anni dalle ricerche affrontate da Roberto De Simone e Pier Luigi Gallo è possibile ritrovare nel *Miserere* di Sessa Aurunca ancora un campo fertile, esplorato solo parzialmente, meritevole di ulteriori studi e approfondimenti. Le ipotesi sull'origine e lo sviluppo diacronico di questo canto, il rapporto tra musica colta e popolare e le influenze storico/ geografiche tra Sud Italia e Spagna sono alcuni dei punti di partenza per poter affrontare oggi, con una prospettiva sempre più interdisciplinare, un'indagine che possa chiarire alcuni dei processi e degli sviluppi di questa forma di polivocalità così fortemente legata al tessuto identitario e culturale del popolo sessano.



[Fig.1 - Trio di cantori in cerchio durante il Venerdì Santo (foto di Francesco Di Cristofaro, 2017)]



[Fig.2 - Trio di cantori in cerchio durante il passaggio, alle loro spalle, della processione dei Misteri (foto di Francesco Di Cristofaro, 2017)]



[Fig.3 - passaggio dei misteri (foto di Francesco Di Cristofaro, 2017)]



[Fig.4 - Stemma dell'Arciconfraternita del SS.Crocifisso, (foto di Francesco Di Cristofaro, 2017)]



[Fig.5 - Sietta (foto di Francesco Di Cristofaro, 2017)]

*Testo Miserere di Sessa Aurunca*³

Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.

Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.

Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.

Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et peccatum meum contra me est semper.

Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum iudicaris.

Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea.

Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.

Asperges me hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor.

Auribus meis dabis gaudium et letitiam: et exultabunt ossa humiliata.

Averte faciem tuam a peccatis meis: et omnes iniquitates meas dele.

Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.

Ne projicias me a facie tua: et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.

Redde mihi letitiam salutis tuae: et spiritu principali confirma me.

Docabo iniquos vias tuas: et impii ad te convertentur.

Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae: et exultabit lingua mea iustitiam tuam.

Domine, labia mea aperies: et os meum annuntiabit laudem tuam.

Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.

Sacrificium Dei spiritus contribulatus: cor contritum, et humiliatum, Deus, non despicies.

Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: ut aedificentur muri Ierusalem.

Tunc acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes, et holocausta: tunc imponent super altare tuum vitulos.

³ Sit.2

Bibliografia

AGAMENNONE M. (1998) *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione « a più voci »*, Bulzoni, Roma

ARCANGELI P.G., LEYDI R., MORELLI R., SASSU P. (1987) *Canti liturgici di tradizione orale*, Nota, Udine.

BERNARDI C. (1991) *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milano

DE SIMONE R. (1979) *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Lato Side, Roma, 1979

GALLO P.L. (1986) *Il Miserere Polivocale di Sessa Aurunca*, in “La Settimana Santa a Sessa Aurunca”, Gabriele Corbo, Ferrara, pp.80-86

MACCHIARELLA I. (1995), *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, LIM, Lucca

STANZIALE P. (2015) *Materiali d'indagine sulla Settimana Santa a Sessa Aurunca nell'Alto casertano*, Officine Kulturali Aurunke, Ebook

Sitografia

Sit.1 *Settimana Santa Sessa Aurunca*: <https://www.settimanasanta.com/> (data di ultima consultazione 01/05/21)

Sit.2 *testo del Miserere*: <https://www.settimanasanta.com/canti/testomiserere.html> (data di ultima consultazione 01/05/21)

Discografia

Miserere - La musica della Settimana Santa a Sessa Aurunca (Suoni d'Italia Vol. 3), Finisterre, 2003

**NUOVE FRONTIERE MUSICALI E IDENTITARIE:
ADOLESCENTI E PERFORMATIVITÀ DI TIKTOK**

NEW MUSICAL AND IDENTITY FRONTIERS: ADOLESCENTS AND TIKTOK PERFORMATIVITIES

CHIARA GUARINO

Abstract (IT): Roland Barthes, in *L'obvie et l'obtus*, scrive che cantare è godere fantasticamente del corpo unificato. Ma il corpo, elemento fondamentale nel processo di costruzione dell'identità, è spesso escluso dalle performance degli adolescenti. Lo stesso corpo, però, diventa protagonista su TikTok, social all'interno del quale si sta definendo un nuovo tipo di performatività rispetto alla quale gli adolescenti agiscono con naturalezza. L'ipotesi, premessa della ricerca, è che il corpo nella funzione performativa che assume su TikTok, possa amplificare le possibilità tecnico-espressive della voce. La ricerca, di tipo qualitativo, ha l'obiettivo di contribuire allo sviluppo, attraverso nuovi strumenti concettuali e pratici connessi alla performatività di TikTok, di buone pratiche di insegnamento per gli adolescenti di oggi. Per raggiungere questo obiettivo, la ricerca si sviluppa attraverso una serie di domande: quali sono gli aspetti della performatività di TikTok legati all'espressività artistico-musicale? Che rapporto c'è, se c'è, tra l'aspetto gestuale delle performance di TikTok e l'aspetto tecnico-espressivo vocale? Quali sono le implicazioni di questa relazione per la pedagogia musicale in età adolescenziale?

Le implicazioni della ricerca sono legate anche al mondo della pratica artistica e dei performer, mondi che stanno vivendo una continua ridefinizione dato l'impatto dei social media.

Parole chiave: TikTok, voce, gesto vocale, corpo, performatività, immagine positiva di sé.

Abstract (EN): Roland Barthes, in *L'obvie et l'obtus*, writes that singing is to fantastically enjoy the unified body. But the body, a fundamental element during the process of identity construction, is often excluded from adolescents' performances. The same body, however, becomes the protagonist on TikTok, a social within which a new type of performativity is being defined with respect to which adolescents act naturally. The hypothesis, a premise of the research intention, is that the body in the performative function it specifically takes on TikTok, can amplify the technical-expressive possibilities of voice. This qualitative research aims to contribute to the development, through new conceptual and practical tools related to the performativity of TikTok, of good teaching practices for today's adolescents. To achieve this aim, the research is developed through the following questions: what are the aspects of performativity of TikTok related to artistic-musical expressiveness? What is the relationship, if there really were, between the gestural aspect of TikTok performances and the technical-expressive vocal aspect? What are the implications of this relationship for music pedagogy in adolescence?

Research implication is also connected to the world of artistic practice and performers, worlds that are experiencing a continuous redefinition determined precisely by the impact of social media.

Keywords: TikTok, voice, vocal gesture, body, performativity, positive self-identity.

NUOVE FRONTIERE MUSICALI E IDENTITARIE: ADOLESCENTI E PERFORMATIVITÀ DI TIKTOK

CHIARA GUARINO

Il seguente articolo si inserisce nella fase iniziale di un progetto di ricerca, volto a indagare la performatività specifica di TikTok e le sue possibili implicazioni nel campo dell'educazione musicale. Quello presentato, dunque, è uno studio preliminare e, in quanto tale, le domande di ricerca qui presentate non forniscono ancora delle risposte.

Intento di questo lavoro è infatti illustrare la struttura della ricerca (attualmente in corso), costituita dallo stato dell'arte, dalla motivazione che è alla base dello studio, dalle domande di ricerca e dalla metodologia scelta.

0. Premessa

Quante volte le inibizioni e un corpo immobile, non partecipe, hanno connotato negativamente le nostre performance? Quante volte la paura non ha permesso al flow di essere il vero protagonista di un'esecuzione musicale? Quante volte i docenti di canto o di strumento si trovano di fronte alla difficoltà tangibile di un allievo che non riesce a vivere pienamente e con serenità il canto o la pratica strumentale?

Chi agisce nel campo musicale ben comprende di cosa si sta parlando: suonare uno strumento, cantare significa mettersi a nudo e fare i conti con le proprie fragilità.

E ciò avviene soprattutto quando a essere utilizzato è lo strumento voce: essa nasce dentro di noi, si trasforma in suono all'esterno e ritorna come eco di ciò che è stato generato. Quello della voce, dunque, si presenta come una sorta di percorso circolare che parte dal nostro mondo interiore, che ha come tappa fondamentale il raggiungimento del mondo esterno (quel mondo dove il nostro essere incontra l'Altro)

[divulgazione audiotestuale]

per poi ritornare al luogo dell'interiorità. A volte, però, non è facile accedere a tale tappa soprattutto per i preadolescenti e gli adolescenti, in qualche modo intrappolati in quel senso di inadeguatezza nel manifestare, nel e attraverso il momento performativo, il loro essere, le loro capacità espressive¹.

Da insegnante, quel senso di inadeguatezza degli studenti si è trasferito in me, trasformandosi in domande diventate poi motore della mia ricerca. Spesso, infatti, mi sono sentita impotente nell'assistere a quella rigidità, a quella tensione del corpo di alcuni miei allievi e allieve, la quale limita l'espressione della loro voce cantata non permettendo loro di godere² del momento performativo. Dunque, è da una difficoltà personale, da un mio senso di impotenza, che nasce la volontà di fare ricerca, la quale però ha iniziato a prendere forma, quasi due anni fa, grazie a un'osservazione: quello stesso corpo immobile nel momento performativo all'interno del percorso didattico viene poi messo in primo piano, in maniera naturale, su TikTok. In questo caso agli occhi reali degli spettatori si sostituiscono gli occhi degli innumerevoli utenti di questo social media, e all'occhio dell'insegnante si sostituisce la fotocamera interna del cellulare. Ma, nonostante il passaggio e dunque le differenze tra i due spazi di azione, c'è un elemento in comune: la performance, l'esecuzione musicale che, nella connotazione che assume su TikTok, sembra dare agli adolescenti la possibilità di utilizzare quel corpo in maniera funzionale rispetto alla performance facendolo diventare co-protagonista dell'elemento voce.

¹ Con *capacità espressive* intendo quelle capacità di espressione creativa che si evincono tramite, ad esempio, l'interpretazione personale di un brano, uno specifico linguaggio del corpo e la scelta di una tecnica vocale piuttosto che un'altra. Inoltre, quando scrivo dell'espressione di tali capacità faccio anche riferimento a un'interpretazione vocale-emotiva che è il risultato di un vero e proprio excursus narrativo (dato dalla voce cantata e dal corpo co-protagonista del cantare) che permette di appropriarsi in maniera consapevole delle diverse possibilità di risonanza della voce, attribuendole un senso.

² Con l'utilizzo del verbo *godere*, e del sostantivo *godimento*, faccio riferimento a quel *godimento* e a quella *soddisfazione* peculiari della *Flow experience*, descritta dallo psicologo ungherese Mihály Csíkszentmihályi e sinonimo di coinvolgimento totale in un'attività.

Questa osservazione e una serie di riflessioni conseguenti sono dunque il presupposto della mia ricerca che ha come obiettivo quello di contribuire allo sviluppo, attraverso nuovi strumenti concettuali e pratici connessi alla performatività di TikTok, di buone pratiche di insegnamento per gli adolescenti di oggi.

1. Stato dell'arte

I social media stanno influenzando le dinamiche del XXI secolo e – che si tratti di comunicazione, pratiche commerciali o istruzione – svolgono un ruolo centrale nella società contemporanea. Questo è quanto viene affermato da Williams Ryan Thomas nella sua tesi di dottorato incentrata sulla relazione tra social media e pedagogia con una riflessione sull'impatto dei social sull'impegno e sul rendimento degli studenti.

La nostra contemporaneità è intrisa dai social media i quali scandiscono ormai le nostre giornate e ciò è sotto lo sguardo di tutti, proprio come lo schermo del cellulare sul quale il nostro pollice scrolla continuamente passando da un video all'altro. Da qualche anno questo fenomeno è preso in analisi sia dalla comunità dell'educazione musicale che da quella dei musicisti, produttori, cantanti ecc.

Sono infatti numerosi gli studi che connettono TikTok e la musica, osservata da diverse prospettive.

Per quanto riguarda il mondo della pedagogia e dell'educazione musicale, è durante la pandemia che si è iniziato a cogliere le potenzialità pedagogiche dei social media ponendo il focus sul gusto musicale degli adolescenti e sull'inclusione di quest'ultimo all'interno del percorso di apprendimento. Una ricerca svolta in Spagna evidenzia l'importanza di conoscere come si costruiscono le preferenze musicali degli adolescenti perché è essenziale per fornire loro un apprendimento significativo. Le politiche educative della Spagna e di altri Paesi hanno mostrato, infatti, una tendenza all'inclusione della musica popolare nei curricula dell'istruzione secondaria obbligatoria (Faure - Cavallo A., Gustems-Carnicer J., Gaus Termens, E., 2022). E

ancora, uno studio svolto presso Northwestern University analizza la *funzione Duet*, una delle funzioni caratterizzanti di TikTok, sottolineando come tale funzione faciliti un processo creativo che è, in tal caso, collaborativo e sociale. Tale funzione fondamentalmente permette di duettare in maniera analoga a come farebbero due musicisti. In questo modo, dunque, lo spazio virtuale di TikTok offre ai musicisti un ulteriore sbocco creativo all'interno di uno spazio sociale digitale (O' Tool, K., 2023). Altri studi hanno invece analizzato l'impatto di TikTok sull'elemento della fruizione e diffusione delle pratiche musicali. In particolare, uno studio portoghese rivela come le piattaforme digitali attualmente siano i principali mediatori nel processo di accesso alla musica in un fenomeno riconosciuto come *platformisation* (Júnior, F. M. M., 2021).

Infine, per quanto concerne l'aspetto più performativo, uno studio che collega la performatività social e l'espressività artistico-musicale è quello redatto presso l'Università di Hong Kong occupatosi dell'incorporazione di TikTok da parte dei musicisti filippini nelle loro performance. È emerso che ciò favorisce la costruzione di una nuova logica e di un nuovo formato culturale che migliora i contenuti e le narrazioni musicali (Tintiangko J., Y.H. Fung A., Leo-Liu J., 2023). Per me tale studio rappresenta, all'interno dello stato dell'arte, una sorta di punto fermo perché la mia ricerca vuole connettere proprio la performatività social allo sviluppo dell'espressività artistico-musicale, con un focus sugli adolescenti di oggi.

2. TikTok, strumento di pedagogia informale

Analizzare in che modo la performatività social può contribuire allo sviluppo artistico-musicale degli adolescenti per me significa comprendere le implicazioni di tale performatività sul campo di studi della pedagogia attuale. Ma, prima di giungere a ciò, nel mio percorso di ricerca è stato fondamentale comprendere innanzitutto se potesse

esserci un rapporto tra il mondo dei social media e della pedagogia e, una volta appurato ciò, comprendere in che termini tale rapporto si componeva.

Infatti, guardando la dimensione social di TikTok dall'esterno, una delle prime domande che mi sono posta in quanto docente è stata: le caratteristiche di TikTok possono essere osservate da un punto di vista pedagogico e didattico? Se sì, tali caratteristiche possono contribuire in maniera significativa allo sviluppo di un sistema educativo più aderente alla vita dei giovani?

I ragazzi di oggi si appropriano dello specifico funzionamento dei social come parti significative della loro vita sociale quotidiana e la comunità dei docenti non può ignorare questo aspetto.

Neil Selwyn nel suo articolo *I social media nell'educazione formale e informale tra potenzialità e realtà* pone al mondo dell'educazione domande simili. Dal suo contributo emerge che il punto in comune e di forza tra i social media e le forme educative contemporanee è l'approccio socio-culturale di tipo costruttivista che è, infatti, alla base sia del mondo social che di quello offerto dall'apprendimento odierno. Infatti, Selwyn scrive che:

I social media sono considerati capaci di uguagliare molte delle qualità considerate costitutive degli ambienti di apprendimento costruttivisti, incluso il loro essere attivi, manipolativi, costruttivisti, collaborativi, conversativi, complessi e riflessivi. Per molti esperti di tecnologie didattiche, quindi, questi ambienti sono pervasi da una serie di caratteristiche intrinsecamente educative.

Il pensiero costruttivista afferma che la costruzione della conoscenza avviene all'interno del contesto socioculturale in cui l'individuo agisce. E, attualmente, agiamo costantemente all'interno dello spazio dei social media i quali, tra l'altro, rendono l'agire dell'utente attivo e non passivo. L'utente sui social media non è un destinatario passivo di informazioni ma è direttamente coinvolto nella co-creazione di contenuti: è coinvolto direttamente nel momento in cui crea contenuti e indirettamente nel momento in cui esprime le sue preferenze (tramite un *like* o un commento).

Interessante è sottolineare che uno dei concetti principali del costruttivismo asserisce che la conoscenza è il prodotto di una costruzione attiva del soggetto, il quale dunque deve essere consapevole del percorso di apprendimento senza essere mai passivo nei confronti di quest'ultimo.

E sempre il mondo della pedagogia ci insegna l'importanza della *motivazione*, che può essere *intrinseca* o *estrinseca*, con il fine di evitare, per l'appunto, un apprendimento passivo basato sull'ascolto privo di qualsiasi forma di riflessione connessa a esso. E l'elemento della motivazione è iper connesso al mondo social: in questa dimensione i ragazzi costruiscono la relazione con i loro pari, dicono di se stessi e della loro vita attraverso i video che decidono di pubblicare e repostare, commentano e costruiscono la loro immagine. Dunque quello di TikTok è un vero e proprio spazio di espressione personale e comunitario all'interno del quale la comunicazione con l'Altro costituisce un aspetto fondamentale di ciò che entusiasma i giovani alimentando così motivazione e costanza nell'utilizzare il social stesso.

Per quanto concerne la mia ricerca, ciò che ho voluto indagare nello specifico, all'interno del "grande contenitore del costruttivismo", è stata la relazione tra queste caratteristiche e il cosiddetto apprendimento informale. L'apprendimento informale riprende, sviluppandole, le linee di principio del costruttivismo assumendo dunque il modello costruttivistico secondo il quale lo studente è coinvolto nel processo di apprendimento ed è incoraggiato attraverso strategie di automonitoraggio, autocontrollo e autoregolazione. L'apprendimento è personale: coinvolge tutta la persona, non soltanto la dimensione cognitiva, ma anche quella affettiva, emotiva, motivazionale, sociale; la conoscenza non è il fine del percorso, ma lo strumento per giungere allo sviluppo della personalità, all'autorealizzazione e al fiorire dei talenti³. Ed è proprio questo tipo di apprendimento che in realtà è posto alla base delle caratteristiche e del funzionamento di TikTok. Per rendere più esplicito quanto

³ Cfr. Mario Polito, *Il docente riflessivo. Caratteristiche. Risorse. Competenze*
<https://www.mariopolito.it/index.php/libri/188-docente-riflessivo>.

NUOVE FRONTIERE MUSICALI E IDENTITARIE: ADOLESCENTI E PERFORMATIVITÀ DI TIKTOK

affermato, di seguito una tabella, da me realizzata, che ha l'obiettivo di schematizzare la connessione tra alcune peculiarità di TikTok e i principi, le pratiche dell'apprendimento informale.

Caratteristiche di TikTok	Principi e pratiche dell'apprendimento informale
TikTok è specchio della realtà degli individui, rappresenta il contesto socioculturale contemporaneo.	È strettamente connesso ai principi del costruttivismo sociale: la costruzione della conoscenza avviene all'interno del contesto socioculturale in cui agisce l'individuo.
L'utente non è più un semplice destinatario passivo di informazioni bensì soggetto attivo che può creare direttamente dei contenuti, co-creare contenuti con altri utenti e indirizzare la creazione verso alcuni contenuti specifici attraverso i <i>like</i> , commenti e repostando video di altri utenti.	Gli studenti partecipano attivamente allo sviluppo della propria conoscenza e sono coinvolti nella progettazione della lezione, con un'enfasi sulla creatività personale.
Su TikTok gli utenti hanno chiarezza in merito agli obiettivi delle <i>challenge</i> , tipiche dei social: sanno cosa devono fare (come realizzare un determinato contenuto, hanno le idee chiare sulle location o la canzone da scegliere) e su cosa possono puntare affinché il loro contenuto possa diventare <i>virale</i> .	Gli studenti devono essere consapevoli degli obiettivi dell'apprendimento, i quali dunque devono essere chiari per gli studenti stessi.

[Tab. 1 - "Caratteristiche pedagogiche" di TikTok correlate ai principi e alle pratiche dell'apprendimento informale⁴]

⁴ Per le caratteristiche di TikTok si veda: Manca Stefania, *I Social Network nell'apprendimento formale e informale*.

Infine, a mio avviso, tali “caratteristiche pedagogiche” di TikTok e dell’apprendimento informale, poste contestualmente all’interno dello spazio didattico, potrebbero essere premessa degli otto fattori chiave⁵ che, secondo lo psicologo ungherese Mihály Csíkszentmihályi, contribuiscono al cosiddetto *stato di flow*:

Otto fattori fondamentali che contribuiscono allo stato di flow
1. Chiarezza degli obiettivi e feedback immediato
2. Concentrazione intensa e mirata su un’attività specifica
3. Giusto equilibrio tra le competenze e il livello di difficoltà dell’attività
4. Senso di controllo personale e controllo sull’attività
5. Perdita di autocoscienza riflessiva
6. Distorsione o percezione alterata del tempo
7. Immersione totale nell’attività e aumento della consapevolezza
8. Esperienza autotelica (lo Stato di Flow è intrinsecamente gratificante)

[Tab. 2 - Fattori che determinano lo *stato di flow*]

Vedere le caratteristiche di TikTok da questa prospettiva permette di sottolineare, per l’appunto, proprio l’essenza costruttivista dei tratti del mondo social connotandoli con

Per i principi e le pratiche dell’apprendimento informale cfr. Ruth Debot, *A Student-Centered Approach to Middle School Chorus*.

⁵ Fonte: Julia Martins, *Sei suggerimenti per sfruttare il potere dello Stato di Flow al lavoro*, 2021, [https:// asana.com/it/resources/flow-state-work](https://asana.com/it/resources/flow-state-work).

un'accezione positiva poiché intesi come sinonimo di potenzialità all'interno del mondo della pedagogia.

3. Un nuovo palcoscenico: TikTok

È il 2019 l'anno dell'esplosione di TikTok: l'app supera 1 miliardo di download e sorge una community mondiale. TikTok a solo pochi anni dalla sua comparsa, avvenuta nel 2016, diventa una delle app più scaricate dagli adolescenti del mondo intero i quali agiscono in una dimensione performativa. TikTok nasce come luogo performativo. È questo il primo intento dichiarato di questo social che è il segno di quella cultura digitale che è, innanzitutto, performativa.

Questa app, non a caso, rappresenta infatti per i giovani della Generazione Z⁶ un vero e proprio palcoscenico grazie al quale possono presentare sé stessi attraverso brevi coreografie e performance ma anche video in cui raccontano la loro routine e le piccole azioni che la caratterizzano. TikTok è un palcoscenico che permette ai ragazzi e alle ragazze di oggi (tramite i *mi piace*, i commenti e la condivisione di video) di entrare in contatto con i loro coetanei sentendosi così parte di una comunità. E, come la psicologia dello sviluppo ci insegna, la *relazione tra pari* e il *senso di appartenenza* sono, nella fase adolescenziale, indispensabili per la costruzione della propria identità. Questo social media, inoltre, può essere definito come un palcoscenico non solo per i motivi appena esposti ma soprattutto perché uno dei protagonisti importanti di TikTok è la musica.

TikTok si è imposto sulla scena musicale odierna come nuovo mezzo di diffusione musicale ridefinendo e ribaltando, in alcuni casi, le tappe della carriera artistica e le

⁶ La Generazione Z o "Centennials" è composta da persone nate tra la seconda metà degli anni Novanta e il primo decennio del 2000.

regole del mercato discografico: molti sono infatti gli artisti⁷ che hanno mosso i primi passi sul palcoscenico di TikTok per poi giungere a un palcoscenico reale. L'idea iniziale posta alla base di questo social media era infatti creare una piattaforma che unisse video e musica e, più in generale, video e tutte le sfaccettature che offre la creatività connesse a svariati contenuti (beauty, fashion, cucina, sport ecc.). Per quanto riguarda però l'aspetto musicale è interessante sottolineare che, nella breve ma impattante storia di TikTok, una tappa importante è stata l'acquisto della startup Musical.ly⁸, app che consentiva di girare dei brevi video nei quali gli elementi fondamentali erano due e cioè una base musicale e la funzione *lip-syncing* (*sincronismo labiale*) con l'obiettivo di creare performance imitando i propri cantanti preferiti. Alla funzione del *lip-syncing* di Musical.ly si è aggiunta poi, su TikTok, la possibilità di connettersi con altri utenti per duettare insieme.

Tali funzioni, dunque, sono sinonimo di novità rispetto al concetto tradizionale di performance la quale solitamente ha luogo su un palcoscenico reale, fisico, dove anche lo spettatore è reale, presente nella sua fisicità dinanzi a chi si esibisce.

E un nuovo palcoscenico implica un nuovo tipo di performatività. TikTok, infatti, ci obbliga in qualche modo a riconsiderare gli addendi di quell'operazione musicale peculiare del mondo pre-social media dato il suo impatto sulla performance in sé ma anche su tutto ciò che precede la performance stessa.

⁷ In Italia ne è un esempio Matteo Romano che nel 2020 pubblica su TikTok un video con un estratto del suo singolo di esordio, *Concedimi*. Il video diventa virale e così Matteo Romano giunge al successo, arrivando successivamente anche sul prestigioso palco di Sanremo. Altro esempio è quello di Andrea Settembre, un giovane ragazzo nato nel 2001 che, pur partecipando da piccolissimo alla trasmissione televisiva *Io Canto*, proprio su TikTok trova il successo fino a essere, proprio qualche mese fa, il vincitore delle Nuove Proposte di Sanremo 2025. Altro esempio recente, direttamente dall'America, è quello dell'artista Doja Cat. Anche lei ha iniziato a spopolare su TikTok grazie al brano *Paint The Town Red*, pubblicato nell'estate nel 2023.

⁸ Nell'estate del 2018.

4. TikTok e corpi in primo piano

Muscelli nel suo articolo *Tra parola e canto. La voce tra fenomeno e oggetto pulsionale* afferma che il canto è godimento e cioè un'esperienza di profonda soddisfazione perché nella materia corporea della voce tutto il corpo si sente unificato. Concetto molto simile viene espresso da Roland Barthes, in *L'ovvio e l'ottuso*, dove possiamo leggere che cantare è «godere fantasticamente del mio corpo unificato». Tale *godimento* sembra dunque essere raggiungibile nel momento in cui si canta anche con il corpo, coinvolgendo quest'ultimo rendendolo luogo di risonanza e di espressione della voce cantata. Il corpo, inoltre, allontanandoci per un momento dal campo musicale, gioca un ruolo fondamentale anche nel processo di costruzione dell'identità durante l'adolescenza: uno dei primi compiti d'evoluzione di questa fase della vita riguarda infatti il confronto e l'accettazione del nuovo corpo e il linguaggio erotico che esso acquisisce dalla pre-adolescenza in poi (Alfano, R., 2022).

La pedagogia riconosce l'importanza del ruolo del corpo nella didattica. Infatti nel campo dell'educazione negli ultimi anni è sempre più presente l'approccio dell'*embodied cognition* che sottolinea l'importanza nel processo cognitivo dell'utilizzo del corpo e dell'interazione dell'organismo con l'ambiente circostante. Il valore dell'elemento del corpo inizia a essere riconosciuto dal '900 diventando protagonista dell'ideale del sapere artistico e pedagogico. Infatti se Laban (1948) sogna un corpo che, svincolato da codici prestabiliti, sappia rispondere a quell'"impulso interiore" che crea moduli di stile e valori espressivi, Jaques-Dalcroze (1921) sogna un'educazione musicale in cui il corpo sia intermediario fra i suoni e il pensiero (Piras E., Fortuna S., Maffioli M., 2017). Ed è proprio il corpo a essere posto in primo piano sul "palcoscenico digitale" di TikTok, dato anche che il mezzo di comunicazione scelto è il video. Su questa piattaforma, il corpo dei giovani performer diviene co-protagonista insieme all'elemento della voce cantata e non è a essa subordinato, anzi, la selezione di una specifica gestualità concorre a scandire la

performance vocale definendo la narrazione che il performer vuole dare attraverso l'esecuzione stessa.

Sul binomio "TikTok-corpo" in realtà sono diversi gli articoli che evidenziano l'impatto di questo social connotandolo negativamente perché correlato allo sviluppo di disturbi del comportamento alimentare tra gli adolescenti. Digitando infatti la frase "TikTok e adolescenti" nel motore di ricerca Google scholar, la maggior parte degli articoli che appare in prima pagina attribuisce al binomio TikTok-adolescenti una connotazione negativa.

La mia ricerca invece vuole muoversi in una direzione opposta tentando di connotare positivamente quel tempo che i giovani trascorrono dinanzi alla fotocamera interna dei loro smartphone attribuendogli un senso che possa essere costruttivo e costruttivista in una logica di tipo pedagogico.

Come poc'anzi affermato, il corpo è sottoposto a continui cambiamenti durante l'adolescenza e quando si è in questa fase della vita bisogna fare i conti con tale cambiamento.

Il cambiamento è sempre sotto lo sguardo dei ragazzi e delle ragazze che vedono il loro corpo costantemente mentre ripetono più volte la breve performance prima di pubblicarla. E durante tale processo pre-performance "lavorano" con e su quel corpo scegliendo un gesto, una postura specifica che possano essere più funzionali per il video stesso. E, dopo tante prove e qualche video cancellato, alla fine pubblicano il loro contenuto e così la loro persona, fatta di voce e corpo, può essere vista da tutti e tutte. Ed è in questo *caricamento del contenuto* che c'è una forma di accettazione e di legittimazione del proprio essere, in un periodo della vita in cui tale forma sembra essere spesso volte irraggiungibile.

Il docente di canto può aiutare gli allievi adolescenti, comprendendo le caratteristiche di questa performatività social, a dare un senso a quel corpo che cambia conferendogli un significato espressivo che sia aderente alla propria voce, al proprio sentire.

Un percorso didattico pensato in questi termini permetterebbe al docente di lavorare sia sull'aspetto vocale, inteso però non come semplice utilizzo delle diverse tecniche

vocali ma come espressione della totalità della persona, sia su un aspetto più personale connesso al processo di costruzione dell'identità.

5. La motivazione della ricerca

Come si evince dallo stato dell'arte e dalle osservazioni fatte fino a questo punto, è ormai noto come i social network possano contribuire alla costruzione dell'identità dei preadolescenti, ma è altrettanto noto quanto sia difficile riconoscere in questi ambienti un potenziale pedagogico in grado di sviluppare per loro attività pro-salute (Castiglione A., 2024).

Riconoscere tali potenzialità è però fondamentale per i docenti di musica in quanto, ribadisco, TikTok nasce come ambiente performativo. Altro aspetto interessante è che i teenagers non hanno bisogno di spiegazioni per performare sui social: TikTok è il loro habitat naturale del quale conoscono le *affordance* (James Gibson con tale termine fa riferimento alle qualità di un oggetto o di un ambiente di suggerire a un soggetto le azioni per interagire con esso). E, come già detto, è nell'enorme quantità di tempo che trascorrono a provare ed editare i loro video che loro utilizzano il "linguaggio performativo del digitale" con finalità espressive e narrative. La performatività nelle sue dimensioni eterogenee non può permettersi di ignorare le forze e gli effetti delle tecnologie digitali e dei loro legami con i corpi umani (Lecker M., Schipper I., Beyes T., 2016).

Inoltre, nello stato dell'arte sembrano mancare, al meglio delle mie conoscenze attuali, studi che pongano in relazione la performatività social allo sviluppo artistico-musicale degli adolescenti e più nello specifico l'aspetto della corporeità performativa, iper-presente su TikTok, con lo sviluppo vocale tecnico-espressivo degli adolescenti.

6. Le domande di ricerca

La ricerca si sviluppa all'interno dell'ambito della *media education* e attraverso le seguenti domande:

- Quali aspetti della performatività di TikTok sono legati all'espressività artistico-musicale?
- Quali sono le *affordance* di TikTok che permettono agli adolescenti di usare il corpo in modo naturale durante le loro performance su TikTok?
- Qual è la relazione, se esiste, tra i gesti performativi di TikTok e lo sviluppo tecnico-espressivo della voce?
- Quali sono le implicazioni di questa relazione per la pedagogia musicale in età adolescenziale?

7. La metodologia

La metodologia qui presentata è una proposta, soggetta a eventuali cambiamenti lungo il percorso di ricerca, rispetto a ciò che voglio indagare e cioè gli aspetti che caratterizzano la performatività di TikTok, con maggiore attenzione alla relazione tra gesti performativi di TikTok e lo sviluppo vocale tecnico-espressivo.

Ad ogni modo attualmente il design della ricerca, basato su una ricerca qualitativa, prevede tre fasi:

- Fase 1: *Content analysis* di video di performance di TikTok. Tale fase, attualmente in corso, consiste nella selezione del materiale audiovisivo. Nello specifico si tratta di 40 video di performance di ragazzi/e in cui c'è sempre più di un performer; il genere musicale scelto è il pop, mentre le *location* delle performance sono cucine, camere da letto o ampi parcheggi. Questi luoghi sono accessibili e, soprattutto per quanto concerne i primi due, sono sinonimo di *casa* e ciò probabilmente permette ai performer

di sentirsi a proprio agio perché in qualche modo agiscono all'interno di una zona comfort.

In questa fase ciò che sto conducendo è una codifica qualitativa dei video e cioè osservazione e definizione degli elementi che ritornano nei video stessi come, per esempio, gesti vocali, testo che accompagna il video, emoji. Ad esempio, il testo che ritorna nei video è composto da parole quali *vibing*, *also vibing*, *feeling it*. Queste parole si riferiscono ai performer che, nel momento in cui tali parole appaiono sullo schermo, non stanno cantando. La parola *vibing* significa *vibrazione*. Il suono è un fenomeno prodotto dalle vibrazioni di un corpo. Il gesto vocale e il rendere il corpo partecipe della pratica vocale permette di far in qualche modo vibrare il corpo che pur non emettendo un suono riesce, in qualche modo, a cantare ugualmente e dunque a vivere il suono della voce, la pratica vocale. Ed ecco spiegato anche il perché della scritta *feeling it*. Insomma, è come se si potesse vivere la pratica vocale anche senza l'elemento voce attraverso il corpo e questo, forse, potrebbe renderci più consapevoli sull'elemento voce. In quanto performer vivo spesso questo "sentire" e "produrre" la voce pur non cantando, quando ad esempio sono in un posto dove non posso cantare ma con la mia gestualità sento di poterlo fare in qualche modo: il gesto vocale attiva i miei spazi di risonanza permettendomi così di vivere quel senso di soddisfazione legato al momento performativo.

L'individuazione di tali elementi ha lo scopo di giungere a una prima definizione delle caratteristiche e della struttura delle performance su TikTok attraverso un'analisi di etnografia digitale⁹.

Inoltre, tra gli elementi che ritornano, quello per me più importante, al momento, è il tipo di relazione tra la gestualità delle performance e l'aspetto vocale tecnico-espressivo. Ad esempio, ho notato che in diversi video, tra quelli selezionati, il crescendo della voce è accompagnato dalle braccia che si muovono in avanti

⁹ L'etnografia digitale nasce per osservare le community online, il loro linguaggio, il tono della voce, i simboli utilizzati.

disegnando una sorta di curva ascendente che sembra dare una forma al crescendo vocale all'interno dello spazio fisico circostante.

Successivamente, dopo la fase dell'osservazione e dell'individuazione di tali elementi, altra tappa della ricerca potrebbe consistere nell'analisi della relazione tra la gestualità delle performance e l'aspetto vocale tecnico-espressivo. Per compiere tale analisi vorrei utilizzare, per quanto concerne l'aspetto vocale, il software *Praat* mentre i criteri di osservazione di Laban potrebbero essere adoperati per l'analisi della gestualità.

Di seguito i possibili scenari per le fasi successive della ricerca:

- Fase 2: interviste semi-strutturate¹⁰ a un gruppo di adolescenti che usano TikTok per le loro performance, più intervista a un TikToker "famoso". Nello specifico mi piacerebbe intervistare Anthony Gargiula il quale ha iniziato a usufruire delle piattaforme social per le sue performance da quando aveva 17 anni. Attualmente ha 25 anni.
- Fase 2.1: seguire per un anno (una sorta di 365 day challenge, challenge famosa su TikTok) un TikToker e contemporaneamente un adolescente che utilizza TikTok. Osservare e fare analisi (con i parametri definiti nella fase 1) dei video del giorno 1 e del giorno 365 per esaminare in che termini può essere definitivo lo sviluppo dell'aspetto vocale tecnico-espressivo. Altra proposta è una ricerca di tipo autoetnografico: creazione di un profilo TikTok dove pubblico quotidianamente delle mie brevi performance con l'obiettivo di esperire su me stessa ciò che poi dovrò trasmettere in quanto docente.
- Fase 3: ideazione di un percorso didattico basato sull'approccio dell'apprendimento informale che tenga conto dei risultati ottenuti dalle prime due fasi (implicazioni della ricerca).

¹⁰ È stato scelto lo strumento delle interviste semi-strutturate in quanto tale strumento permette di avere una visione più completa della realtà performativa social grazie alla testimonianza dei protagonisti delle performance stesse.

8. Nuovi scenari possibili

L'ipotesi, premessa della volontà di ricerca, è che conoscere il contesto performativo degli adolescenti (TikTok) possa permettere al docente di canto e di educazione musicale di agire all'interno dello spazio pedagogico con strumenti più aderenti al contesto socio-culturale attuale.

Altra ipotesi è che il corpo nella funzione performativa, che specificamente assume su TikTok, possa amplificare le possibilità tecnico-espressive della voce.

Partendo da tali ipotesi e tenendo ben presente la *teoria dell'affordances*, dunque, obiettivo di tale ricerca è innanzitutto individuare e analizzare le caratteristiche della performatività social e in che modo esse possono essere connesse allo sviluppo artistico-musicale degli adolescenti.

Con *performatività social*, in questo studio, si fa riferimento al processo di ideazione, creazione e di sviluppo delle brevi performance canore di TikTok.

Secondo obiettivo è comprendere in che termini si costituisce la relazione tra gesto e tecnica vocale su TikTok. Fare ciò potrebbe poi condurmi a effettuare una sorta di "operazione di trasloco", che per me consiste nel trasportare tali caratteristiche e tale relazione all'interno dello spazio didattico con la volontà di trasformare in opportunità pedagogica ciò che il mondo social offre.

Tutto ciò, di conseguenza, come ho già affermato potrebbe condurre la pedagogia a nuovi scenari possibili per lo sviluppo di buone pratiche di insegnamento per gli adolescenti di oggi.

Bibliografia

ALFANO, R. (2022), *Adolescenti e musica. Come l'esperienza musicale accompagna la crescita emotiva*, Molfetta (BA): Edizioni la Meridiana.

CASTIGLIONE, A. (2024), «#Edusocialsalute: un progetto di prevenzione alla salute su Instagram a favore degli account e dei corpi preadolescenziali» in Anicia Editore, QTimes, “Journal of education Technology and Social Studies”, Anno XVI - n. 1, pp. 737 - 751, 2024.

FAURE - CAVALLO A., GUSTEMS-CARNICER J., GUAUS TERMENS E. (2022) «Music education in the digital age: Challanges associated with sound homogenization in music aimed at adolescents», in International Journal of Music Education, Volume 40, Issue 4 <https://doi.org/10.1177/02557614221084315>

JÚNIOR, F. M. M. (2021) «TikTok e Música pop: relações entre mídia, plataformas e produção de conteúdo no meio digital» in Tropos: comunicação, sociedade e cultura, Vol. 10 n.1, pp. 1-17, <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/4978>

LEEKER M., SCHIPPER I., BEYES T. (2016), *Performing the Digital*, Bielefeld: Transcript Verlag.

O'TOOLE, K. (2023) «Collaborative Creativity in TikTok Music Duets» in CHI '23: Proceedings of the 2023 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems, Article No.: 791, pp. 1-16 <https://dl.acm.org/doi/10.1145/3544548.3581380>

PIRAS E., FORTUNA S., MAFFIOLI M. (2017) «Il corpo, il suono e la mente: un'esperienza di ricerca» in “Musicheria.net rivista di educazione musicale” <https://www.musicheria.net/2017/05/26/il-corpo-il-suono-e-la-mente-unesperienza-di-ricerca/>

POLITO M., *Il docente riflessivo. Caratteristiche. Risorse. Competenze* <https://www.mariopolito.it/index.php/libri/188-docente-riflessivo>

SELWYN, N. (2012) «I social media nell'educazione formale e informale tra potenzialità e realtà» in Italian Journal of Educational Technology, Vol. 20 No. 1, pp. 4-10. <https://ijet.itd.cnr.it/index.php/td/article/view/174/115>

TINTIANGKO J., Y.H. Fung A., Leo-Liu J. (2023) «Compelled TikTok creators? The ambivalent affordances of the short video app for Filipino musicians» in Media, Culture e Society, Vol. 45 Issue 8.

SUONAR DANZANDO: DAL MOVIMENTO DEL BALLERINO AL GESTO DEL MUSICISTA NEI REPERTORI PIANISTICI ISPIRATI ALLE DANZE**DANCING SOUND: FROM THE DANCER'S MOVEMENT TO THE MUSICIAN'S GESTURE IN DANCE-INSPIRED PIANO REPERTOIRES****GIULIA PERSI**

Abstract (IT): Quanto l'approfondimento e l'analisi del movimento corporeo di una danza possono servire per interpretare un repertorio strumentale ispirato a quella tipologia di danza? In questo studio ho esplorato la connessione tra il *movimento*, in particolare quello della danza, e la musica dal punto di vista del *gesto* pianistico, osservando fino a che punto questi due elementi possono fondersi ed influenzarsi tra loro. Dopo aver analizzato una specifica danza folkloristica che era alla base di un repertorio pianistico, ho trasferito al pianoforte determinate caratteristiche dei movimenti della danza osservata. Utilizzando i quattro *Effort* della teoria di Rudolf Laban (*Spazio, Tempo, Peso e Flusso*) come strumento di osservazione e di analisi, il mio obiettivo è stato quello di capire come questo rapporto possa diventare una risorsa per affrontare lo studio di alcuni repertori e come sia in grado di fornirci nuove prospettive per l'interpretazione.

Parole chiave: studio autoetnografico, interdisciplinarietà, Laban Movement Analysis, Embodied Cognition, danze folk, gesto, movimento.

Abstract (EN): How can a detailed analysis of bodily movement in a specific dance contribute to interpreting an instrumental repertoire inspired by that dance genre? In this study, I explored the connection between movement, particularly dance movement, and music from the perspective of pianistic gesture, observing how deeply these two elements can merge and influence each other. After analyzing a specific folk dance that served as the foundation for a pianistic repertoire, I integrated certain movement characteristics observed in the dance into piano performance. Using Rudolf Laban's four Efforts (Space, Time, Weight, and Flow) as tools for observation and analysis, my goal was to understand how this relationship could serve as a resource for approaching the study of select repertoires and provide new perspectives for interpretation.

Keywords: autoethnographic study, interdisciplinarity, Laban Movement Analysis, Embodied Cognition, folk dances, gesture, movement.

SUONAR DANZANDO: DAL MOVIMENTO DEL DANZATORE AL GESTO DEL MUSICISTA NEI REPERTORI PIANISTICI ISPIRATI ALLE DANZE¹

GIULIA PERSI

L'idea di esaminare attentamente i *movimenti* di una danza al fine di incorporare alcune delle sue peculiarità in un repertorio strumentale, trasformandole in questo caso in *gesti* pianistici, è nata e si è poi sviluppata sulla base della mia esperienza personale di interprete. In ambito pianistico, infatti, quando affrontiamo una partitura, una delle fasi più importanti è quella nella quale cerchiamo di comprendere l'intenzione musicale dell'autore per poi tradurla in *gesti* che siano efficaci sia da un punto di vista tecnico sia espressivo. Nel corso della mia attività di interprete ho acquisito consapevolezza del potere che ha l'associazione di un concetto o un'immagine specifica sul *gesto* esecutivo al pianoforte. Si è quindi consolidata in me la convinzione che la tecnica e la musica non siano due cose separate; esse invece si intersecano tra loro, diventando imprescindibili l'uno dall'altra. Nella mia pratica strumentale, infatti, ho notato che, quando il *gesto* tecnico si armonizza con il pensiero (musicale o non),

¹Questo studio è stato avviato durante il Master AReMus in Artistic Research presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, concluso nel marzo 2024. Vorrei quindi esprimere un sentito ringraziamento alla mia tutor, Claudia Calì, per il suo prezioso supporto, la guida e la stimolante collaborazione durante tutto l'anno di Master, che hanno contribuito in modo fondamentale all'avvio e alla progettazione della ricerca. Questo studio pilota rappresenta un punto di partenza che avrò modo di sviluppare e approfondire nel corso del Dottorato in "Discipline Performative: arti, scienze e tecnologie", iniziato a dicembre 2024, presso il Conservatorio L. Marenzio di Brescia e l'Accademia Nazionale di Danza di Roma.

il primo può avvenire in maniera più naturale, rendendo la tecnica un tutt'uno con la musica e rafforzando la mia interpretazione.

Viene spontaneo chiedersi: perché, per questo studio, ho scelto di iniziare proprio dalle danze? Nel 2022 ero alle prese con un repertorio incentrato sulle danze folkloristiche per un recital di pianoforte. Il programma comprendeva: Alberto Ginastera - "Suite de Danzas Criollas", Zoltán Kodály - "Marosszek Dance", Heitor Villa-Lobos - "Ciclo Brasileiro", Fryderyk Chopin - "Mazurka op.6 n.2", Béla Bartók - "Suite op.14" e Franz Liszt - "Rapsodia ungherese n.12". Durante lo studio, ho riflettuto molto sull'interpretazione di ciascun brano e mi sono chiesta se lo studio della danza che era all'origine di ognuno di quei brani potesse fornirmi indicazioni interessanti ai fini della mia interpretazione. Comparando poi le esecuzioni di interpreti affermati e apprezzati dalla critica musicale, ho notato differenze rilevanti proprio in relazione al tempo, al tipo di rubato, agli accenti e al carattere di questi brani. Nella "Mazurka op.6 n.2" di Chopin il pianista russo Vladimir Ashkenazy² esegue il tema (da mis.8) con un tempo rubato, mentre il pianista polacco Arthur Rubinstein³ sceglie un ritmo più regolare; nei finali di frase, invece, Ashkenazy marca sia il primo che il secondo tempo della battuta al contrario di Rubinstein che, sul secondo tempo, preferisce utilizzare un tocco più sfumato. In questa mazurka non ci sono indicazioni per il rubato; nel manoscritto originale, inoltre, Chopin non fornisce indicazioni sul metronomo ma si limita a segnalare "Tempo giusto". Nelle misure 15 e 16, invece, compare l'indicazione "con forza", ma la scelta di marcare o no l'arpeggio finale, come sul battere del primo tempo di mis.16, non è scontata. Sulla base di queste e simili altre osservazioni si è sviluppata in me la curiosità di capire quanto l'analisi e l'*Embodiment* di *movimenti* specifici in alcuni tipi di danze possono fornire connessioni e suggerimenti utili per la nostra pratica strumentale e quindi per la nostra interpretazione. Inoltre, ho notato che, nonostante l'ampia letteratura presente nell'ambito della relazione tra danza e musica,

² Nižnij Novgorod, 1937.

³ Łódź, 1887; Ginevra, 1982.

si riscontra una notevole carenza di studi causa-effetto dove, ad esempio, il movimento corporeo di un danzatore viene confrontato direttamente con il gesto strumentale di un musicista. Per questo motivo, si è rafforzata in me la curiosità di sperimentare in maniera più diretta questa connessione all'interno della mia pratica pianistica. Nello specifico, ho preso in esame la "Mazurka op.6 n.2" di Chopin. Ho osservato e analizzato a fondo la mazurka tradizionale polacca, imparando io stessa i passi principali di questa danza. Sono passata poi all'analisi specifica dei *movimenti* dei danzatori tramite i quattro *Effort* (*fattori di movimento*), della teoria di Rudolf Laban: *Spazio, Tempo, Peso e Flusso*. Successivamente, ho analizzato dove e quali fossero le indicazioni che rimandassero alla danza esaminata osservando la mazurka di Chopin sulla partitura. Una volta individuati questi riferimenti, ho provato a trasferire al pianoforte i quattro *Effort* dei *movimenti* più emblematici della danza nei punti dove ho ritenuto esserci una diretta analogia con la danza studiata. L'obiettivo, quindi, è stato rispondere alle seguenti domande di ricerca:

- 1) La conoscenza e l'analisi di una danza in termini di *movimento* corporeo possono influenzare l'interpretazione di un repertorio strumentale ispirato a quel tipo di danza? Se sì, in che modo?
- 2) I 4 *Effort* della teoria di Laban (*Spazio, Tempo, Peso e Flusso*) sono applicabili nell'analisi del *gesto* pianistico? Se sì, in che modo?
- 3) Come cambia la mia interpretazione di questo repertorio quando applico questo processo di analisi?

Attraverso il processo di analisi è stato possibile monitorare i risultati.

1. STATO DELL'ARTE

Per condurre questo studio, è stato necessario approfondire la letteratura in tre diversi ambiti di ricerca:

1. Rapporto tra danza e musica

2. *Embodied Cognition*

3. Rielaborazione di musiche e danze folkloristiche all'interno del repertorio pianistico

Un aspetto chiave della mia ricerca, infatti, ruota attorno al rapporto tra danza e musica; in diverse ricerche ho rilevato che questo rapporto viene esplorato soprattutto all'interno di culture non europee. Tuttavia, questa connessione è stata esaminata principalmente da esperti nel campo dell'etnomusicologia e della coreologia in un'ottica prettamente culturale⁴. Al contempo, molte di queste ricerche suggeriscono quanto la musica può essere intesa come *movimento spaziale* oltre che *movimento sonoro*. Sia la musica che la danza si evolvono nello spazio e nel tempo, rivelando sé stesse nel *movimento corporeo*. Come afferma Judy Van Zile, ricercatrice ed insegnante certificata di *Labanotation*, il *movimento* è una parte così significativa dell'evento musicale che “*un musicista potrebbe essere considerato un ballerino*”⁵.

Un altro concetto importante è quello dell'*Embodied Cognition*⁶, un approccio che mette in relazione l'apprendimento cognitivo con l'esperienza corporea. L'*Embodied Cognition* è stato fondamentale nell'ambito della mia metodologia di ricerca poiché mi ha permesso, dopo aver acquisito i *movimenti* di una danza, di analizzare questi ultimi con più precisione e maggior consapevolezza corporea.

In ultimo, ho ritenuto doveroso approfondire alcuni autori che, forse più di altri, si sono cimentati in modo straordinario nella rielaborazione di musiche e danze folkloristiche all'interno delle loro opere musicali. In particolare, ho ritenuto di dover approfondire le opere di Chopin, Bartók e Liszt poiché sono tra gli autori che, forse

⁴ "The Interrelations of African Music and Dance", 1965; "The cycle of creativity: a case study of the working relationship between a dance teacher and a dance musician in a ballet class", 2021

⁵ Cit. nell'articolo "The Corporeality of Sound and Movement in Performance" di A. Mashino ed E. Seye, 2020.

⁶ "The Role of Embodiment in the Perception of Music", Marc Leman e Pieter-Jan Maes, 2014; "Teaching Embodied Music making: Pedagogical Perspectives from South Asian Music and Dance" N. Sarrazin e S. Morelli, 2016

più di altri, si sono cimentati nella composizione di brani che si riferissero ad un repertorio di musiche o danze popolari, per di più legate principalmente alla loro cultura di appartenenza. Chopin, ad esempio, è riuscito ad integrare in maniera sublime gli elementi distintivi della mazurka polacca⁷ all'interno della sua omonima serie di composizioni per pianoforte. Egli ha composto oltre cinquanta mazurke e, nonostante la rielaborazione della struttura e del materiale tematico, è riuscito a preservare il carattere vivace e ritmico di questa danza. Attraverso la sua maestria compositiva, è riuscito a trasformare la mazurka tradizionale polacca in una forma artistica sofisticata, in cui la danza popolare si fonde armoniosamente con l'espressione emotiva e la complessità strutturale della sua musica per pianoforte⁸.

2. CORNICE TEORICA DI RIFERIMENTO: LABAN MOVEMENT ANALYSIS (LMA)

Per riuscire ad analizzare e poi comparare i *movimenti* di una danza con il *gesto* tecnico al pianoforte, era necessario trovare un comun denominatore per mettere in relazione questi due elementi apparentemente così distanti. In questo senso, la teoria di Rudolf Laban⁹ (LMA) ha assunto un ruolo chiave all'interno della ricerca, divenendo così la mia cornice teorica di riferimento; questa è riuscita a fornirmi gli strumenti necessari

⁷ “The Polish Folk Mazurka”, Anne Swartz, 1975

⁸ “Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk”, Barbara Milewski, 1999.

⁹ Rudolf Laban (1879-1958) è stato un coreografo, danzatore, teorico del *movimento* e pedagogo ungherese. È considerato una figura di spicco nel campo della danza moderna e del teatro fisico ed ha svolto un ruolo significativo nello sviluppo delle teorie e delle pratiche relative al *movimento* umano, influenzando l'educazione fisica, la danza ed altre discipline. Oltre alla LMA, ha ideato un sistema di notazione chiamato *Labanotation* che ha permesso di registrare coreografie e *movimenti* in modo dettagliato. Questa notazione è divenuta uno strumento prezioso nell'insegnamento e nella documentazione della danza e del teatro.

per analizzare i *gesti* del musicista e i *movimenti* del danzatore in modo coerente e sistematico.

La *Laban Movement Analysis* (LMA) è una teoria che si concentra sull'analisi dettagliata di come il corpo si muove nello spazio e nel tempo¹⁰. All'interno di questa teoria emergono quattro elementi fondamentali chiamati *Effort*; secondo Laban, essi sono dei pilastri essenziali per comprendere e analizzare il *movimento* umano in termini sia fisici che psicologici. Questi quattro *Effort*, o *fattori di movimento*, sono: *Spazio*, *Tempo*, *Peso*, e *Flusso*¹¹. Laban sostiene che ogni *movimento* umano coinvolge i quattro *Effort*, combinati in varie modalità, e la sua indagine si concentra sulla valutazione della qualità del *movimento*. Laban, infatti, collega i quattro *Effort* alla partecipazione interiore della persona, espressa attraverso *attenzione*, *intenzione*, *decisione* e *adattamento*. Questa teoria ha avuto un impatto significativo su diverse discipline, tra cui la danza, la recitazione, la psicologia del movimento e la progettazione coreografica. Il suo lavoro ha contribuito a trasformare il modo in cui il corpo viene compreso ed utilizzato in vari contesti artistici e educativi.

Ecco una tabella che illustra le caratteristiche dei quattro *Effort* della teoria di Laban utilizzati nel corso del mio studio come strumenti di osservazione ed analisi dei *movimenti* di una danza folk.¹²

¹⁰ "Laban per tutti", J. Newlove e J. Dalby, 2004.

¹¹ "Effort", 1947. Nel 1948 con "Modern Educational Dance" e nel 1950 con la seconda edizione di "The Mastery of Movement on the Stage," pubblicata postuma nel 1960, Laban applica le sue ricerche sull'*effort* anche in contesti creativi ed espressivi.

¹² "L'effort di Laban", Il saggio è stato pubblicato in origine con il titolo di "Principi di Rudolf Laban applicati all'analisi coreografica. Un'esperienza didattica", in F. Falcone (a cura di), *La danza tra il pubblico e il privato. Studi in memoria di Nadia Scafidi. Atti della Giornata di Studi AIRDanza, 2009*, Aracne, Roma 2013, pp. 151-174.

EFFORT	TIPOLOGIA
SPAZIO	Diretto o Flessibile
TEMPO	Improvviso o Sostenuto
PESO	Forte o Leggero
FLUSSO	Libero o Controllato

[Tab. 1 - "I 4 Effort"]

3. METODO

Per la conduzione di questo studio pilota, ho optato per un approccio autoetnografico, partendo dall'assunto che tale metodologia mi avrebbe consentito di esplorare e narrare in modo più completo e personale le mie esperienze ed interpretazioni riguardo all'indagine. La scelta di adottare un approccio autoetnografico è stata motivata anche dalla coerenza con il sistema di autovalutazione impiegato nella fase di analisi. Ho ritenuto che questo sistema fosse la scelta più appropriata per delineare uno studio che dirigesse l'attenzione verso l'essenza qualitativa della mia pratica individuale¹³. Per analizzare i materiali, invece, ho scelto il sistema della *Content Analysis*¹⁴; era necessario, infatti, seguire una procedura rigorosa che mi consentisse di analizzare i contenuti dei video e delle partiture con più precisione ed affidabilità. Specifico infine che, nel corso dell'indagine, farò riferimento al termine *movimento* per indicare la motricità globale del corpo utilizzata nella danza, mentre con il termine *gesto* mi riferirò all'abilità fine delle dita, dei polsi e delle braccia, impiegati sia singolarmente che in sinergia, all'interno della tecnica pianistica.

¹³ T. E. Adams, C. Ellis, S. H. Jones, 2017; M. Méndez, 2013; S. Denshire, 2014.

¹⁴ "Content Analysis: An Introduction to Its Methodology", Klaus Krippendorff, 1980.

La procedura metodologica si articola in quattro fasi principali, esemplificati all'interno della tabella sottostante (Tab.2).

Per prima cosa (*Content Analysis, Fase 1a*), ho scelto di orientarmi su un brano pianistico ispirato a una danza folkloristica, poiché ho ritenuto che ci fosse una connessione più profonda tra la danza stessa e la composizione musicale rispetto a un brano che non fosse direttamente influenzato da una forma di danza specifica. Ho pensato infatti di iniziare la mia indagine con le mazurke di Chopin; quindi, ho selezionato il materiale audiovisivo per studiare in modo approfondito i *movimenti* della mazurka tradizionale polacca scegliendo infine la “Mazurka op.6 n.2” come brano di riferimento. Ho preferito di iniziare dalla mazurka, anziché da altre forme di danze popolari, poiché in rete è tra le danze di cui è possibile trovare numerosi video con danzatori che la eseguono in maniera tradizionale. Ciò consente un'osservazione più dettagliata e un'analisi accurata dei *movimenti* distintivi di questo ballo. Sappiamo che Chopin, nelle sue mazurke, rielabora in modo raffinato e originale il materiale di questa danza tradizionale; tuttavia, già ad un primo sguardo, ho osservato che nella “Mazurka op.6 n.2”, come in altre della raccolta, si possono trovare riferimenti più espliciti alle caratteristiche della mazurka polacca. In altre composizioni, invece, Chopin si ispira probabilmente ad altre tipologie di danze, come l'Oberek¹⁵ e la Kujawiak¹⁶, le quali differiscono dalla mazurka “standard” in elementi come la velocità, gli accenti e il carattere.

¹⁵ L'Oberek è una delle cinque danze tradizionali polacche (mazurka, oberek, kujawiak, polonaise e krakowiak). È una danza vivace ed energica in ritmo ternario, con accenti sui tempi deboli delle battute pari.

¹⁶ La Kujawiak è un'altra delle cinque danze tradizionali polacche caratterizzata da movimenti eleganti e fluidi; presenta anch'essa un ritmo ternario ma il tempo è rubato e il carattere lirico ed espressivo.

FASI DELLO STUDIO	PROCEDURA SEGUITA
<i>Fase 1</i>	Content Analysis: a) Selezione del materiale → scelta della tipologia di danza e scelta del repertorio pianistico associato a quella danza; selezione di materiali audiovisivo per analizzare la danza b) Codifica qualitativa → definizione dei <i>movimenti</i> principali e della struttura della danza c) Analisi qualitativa → analisi dei <i>movimenti</i> della danza tramite i 4 <i>Effort</i> di Laban
<i>Fase 2</i>	Embodiment della danza: Pratica e acquisizione dei passi principali della danza
<i>Fase 3</i>	Analisi dello spartito: Studio dello spartito ed analisi della struttura, della melodia, della dinamica, degli accenti e di altre indicazioni segnalate dall'autore in relazione alla danza di riferimento
<i>Fase 4</i>	Applicazione dei 4 Effort di Laban al pianoforte e diario di bordo: Trasferimento e trasformazione dei <i>movimenti</i> della danza al <i>gesto</i> pianistico

[Tab. 2 - "Tavola Riassuntiva Metodo"]



[Fig. 1 - “Mazurka op.6 n.2” F. Chopin, ediz. “G. Henle Verlag” 2003, Monaco]

All'interno dell'edizione “G. Henle Verlag” dell'opera di Chopin, sono presenti due versioni della “Mazurka op.6 n.2”: quella destinata alla stampa e quella manoscritta (indicata con “2a”). Ho deciso di considerare la prima poiché è quella solitamente scelta per le esecuzioni e le registrazioni (Fig.1). Un aspetto importante da considerare per questa edizione è il fatto che il metronomo che indica il valore di 63 per la semiminima è quasi certamente spurio; molto probabilmente la pulsazione è riferita alla minima¹⁷. Questa osservazione è importante proprio alla luce delle differenze di tempo tra la mazurka e le altre due danze polacche di cui sopra.

Successivamente alla selezione del materiale sono passata alla codifica qualitativa dei dati (*Fase 1b*), ovvero all'analisi dei *movimenti* e della struttura di questa danza. Per quanto riguarda i *movimenti* fondamentali della mazurka ho fatto riferimento alla

¹⁷ Vedi note dell'edizione “Henle” delle mazurke di Chopin.

descrizione di Henri Cellarius, insegnante e teorico della danza francese, il quale ne aveva individuati quattro fondamentali:

- Il *Pas glissé devant* (passo scivolato davanti)
- Il *Pas de basque sauté* (passo di basco saltato)
- Il *Pas boiteux* (passo zoppo)
- Il *Coup de talon* (colpo di tallone)¹⁸

Ho selezionato quindi una serie di video dove la mazurka viene eseguita sia da amatori sia da professionisti ed ho osservato i tratti comuni e le differenze tra queste esecuzioni. Da queste osservazioni è derivata la formulazione di una struttura di base della mazurka¹⁹.

L'ultimo passaggio della *Content Analysis* è stata l'analisi qualitativa dei dati (*Fase 1c*), ovvero la descrizione dei *movimenti* principali della danza tramite i 4 *Effort* di Laban. Come descritto in precedenza, Laban individua quattro *fattori di movimento* nella sua teoria: lo *Spazio*, che può essere *Diretto o Flessibile*, il *Tempo*, che può essere *Improvviso o Sostenuto*, il *Peso*, che può essere *Leggero o Forte* e il *Flusso*, che può essere *Libero o Controllato*. Nella sezione dedicata all'analisi, illustrerò come ho attribuito a ciascun *movimento* distintivo della mazurka una valenza specifica in relazione a ciascuno dei quattro *Effort*.

Dopo aver completato la fase della *Content Analysis* sono passata alla pratica dei *movimenti* principali della mazurka (*Fase 2*). Per imparare i passi ho considerato un video tutorial di due danzatori che spiegano in modo chiaro i *movimenti* principali di questa danza. Nel video non vengono esplicitati i nomi dei passi ma si può intuirne la tipologia considerando anche la descrizione di Cellarius. Ho quindi acquisito e memorizzato tutta la sequenza del video e l'ho poi eseguita più volte per alcuni giorni;

¹⁸ Questi *movimenti* verranno analizzati nello specifico nel capitolo sull'analisi.

¹⁹ Vedi capitolo sull'analisi.

nel mentre, mi sono concentrata anche sulle sensazioni corporee evocate da questi *movimenti*.

Dopo il processo di *Embodiment* della mazurka, ho proseguito con l'analisi dello spartito (*Fase 3*). L'obiettivo è stato quello di individuare tutti gli elementi scritti che fossero un chiaro riferimento ai *movimenti* principali della mazurka studiata: ho considerato la struttura delle frasi e della melodia, l'accompagnamento della mano sinistra, gli accenti, le dinamiche e le indicazioni scritte (ad esempio: "con forza", "leggero", ecc.). Ho quindi associato ad ogni passaggio o sezione musicale un *movimento* specifico della mazurka, segnalando anche i corrispettivi *Effort*.

Nell'ultima fase del metodo (*Fase 4*) sono entrata "nel vivo" della questione. Ho applicato infatti gli *Effort* della danza ai *gesti* tecnici utilizzati per eseguire i vari passaggi musicali al pianoforte. Ho ricercato quindi un tocco, una direzione e una *gestualità* precisi per ogni passaggio, proprio in relazione alla tipologia di ogni *Effort*. Questo quarto passaggio è stato coadiuvato da un lavoro di *report*, una sorta di diario di bordo durante il quale ho osservato ed analizzato gli effetti di questo procedimento sulla mia pratica strumentale.

4. ANALISI

Attraverso il processo di analisi delle quattro fasi del metodo mi è stato possibile descrivere nel dettaglio i risultati di questo studio e, conseguentemente, rispondere a ciascuna delle domande di ricerca poste nell'introduzione. Dopo la selezione del materiale necessario per avviare lo studio (*Content Analysis, Fase 1 a*), è stato necessario definire la struttura della mazurka polacca (*Fase 1 b*). Nata in Polonia all'incirca nel XVI secolo come danza popolare, la mazurka è un ballo di coppia in ritmo ternario che si è diffusa in tutta Europa, anche nei ceti medi, a partire dal 1700. Presenta una velocità moderata ed è caratterizzata da accenti sul secondo o terzo tempo della battuta, marcati da un colpo di tacco. All'interno della mazurka sono

presenti dei passi principali, mentre il resto della danza viene improvvisato. Per il mio studio ho riassunto i *movimenti* principali in tre tipologie, anche facendo riferimento a Cellarius: il *Passo saltellato* (che, per caratteristiche di *Effort* simili, ho accumulato al *Passo zoppo*), il *Passo scivolato*, che può essere sia in avanti che in orizzontale, e il *Colpo di tallone*, presente alla fine di ogni frase musicale (in alcuni casi questo viene sostituito da un saltello verticale sul posto). Nei video selezionati, infatti, è presente un'alternanza e una combinazione di questi *movimenti*. In aggiunta ai passi caratteristici, ho racchiuso in due sezioni, *Sezione A* e *Sezione B*, la struttura base di questa danza. La *Sezione A* è costituita principalmente da un'alternanza tra il *Passo saltellato* e il *Colpo di tallone*, il quale cade sul secondo o terzo tempo della battuta finale di una frase; nella *Sezione B*, invece, sono il *Passo scivolato* e il *Colpo di tallone* ad alternarsi e, a volte, ritroviamo nuovamente anche il *Passo saltellato*. Il *Passo saltellato* è un *movimento* orizzontale che avviene solitamente in avanti o lateralmente. Coinvolge principalmente la parte inferiore del corpo, la quale esegue piccoli saltelli con le gambe; il *movimento* è contenuto, con enfasi sul secondo o terzo tempo. Il *Colpo di tallone*, invece, è un *movimento* anch'esso contenuto ma al contempo incisivo, diretto e verticale. Nel *Passo scivolato*, infine, i *movimenti* orizzontali sono liberi e ampi; i danzatori percorrono spazi più estesi e spesso arricchiscono il passo con delle giravolte. Con l'ultima parte della *Content Analysis (Fase 1c)* ho descritto ognuno dei tre passi della mazurka con una delle due tipologie di tutti e quattro gli *Effort*. Il risultato che ne è derivato è illustrato nella Tab. 3.

MOVIMENTO	TIPOLOGIA DI EFFORT
PASSO SALTELLATO	Spazio Diretto
	Tempo Sostenuto
	Peso Leggero
	Flusso Controllato
PASSO SCIVOLATO	Spazio Flessibile

	Tempo Sostenuto
	Peso Leggero
	Flusso Libero
COLPO DI TALLONE	Spazio Diretto
	Tempo Improvviso
	Peso Forte
	Flusso Controllato

[Tab. 3 - “Gli *Effort* dei 3 movimenti principali della mazurka”]

Durante la fase successiva di *Embodiment* (Fase 2), ho osservato e poi interiorizzato le sensazioni corporee che ho avuto durante l'esecuzione dei tre *movimenti* principali della mazurka. Ho percepito l'orizzontalità e il controllo delle gambe nel *Passo saltellato*, la verticalità e la pesantezza dei *movimenti* nel *Colpo di tallone*, e la libertà e la leggerezza di tutto il corpo nell'esecuzione del *Passo scivolato*.

Nell'analisi dello spartito (Fase 3), ho individuato sia le *Sezioni A e B* sia i *movimenti* della mazurka corrispondenti ai passaggi musicali contenuti al loro interno. Ho preso in considerazione le misure dalla numero 8 (dal terzo movimento compreso) alla numero 48 (fino al secondo movimento compreso), e dalla 56 alla 72, poiché in questi punti emergono i temi principali della mazurka. Le misure dalla 1 alla 8 (fino al secondo movimento) e dalla 48 alla 56 (secondo movimento compreso) fungono da introduzione o da transizione; pertanto, per adesso, non le ho inserite all'interno di questa analisi. Ho individuato quindi come *Sezione A* la parte compresa tra mis.8 e mis.16 (fino al secondo movimento). All'interno della *Sezione A* ho segnalato il *Passo saltellato* da mis.8 a mis.12 (primo tempo) e da mis.13 a mis.16 (primo tempo); questa scelta deriva dall'osservazione sia della linea melodica che degli accenti. La melodia, infatti, presenta un ritmo puntato di crome nel primo tempo della battuta con successiva semiminima nel secondo tempo, la quale “attira” un appoggio maggiore da parte della mano; ho notato quindi un richiamo al *Passo saltellato*, compreso di enfasi

sul secondo tempo. Questa struttura ritmico-armonica, insieme all'osservazione del *Passo saltellato* nella danza, mi hanno spinto inoltre a pensare ad un tempo più preciso e non troppo rubato (vedi Rubinstein). La *Sezione B*, invece, anche se priva del *Colpo di tallone*, è compresa tra mis.16 (terzo movimento) e mis.24. Nel secondo tempo di mis.12, invece, l'accento posto sulla mano destra, insieme al fatto che la mano sinistra “perde” il terzo accordo rendendo quindi più incisivo il passaggio, mi ha subito fatto pensare al *Colpo di tallone*. L'indicazione “con forza” di mis.15, unita all'accento sul battere di mis.16, mi hanno suggerito la stessa indicazione, portandomi a pensare, per coerenza di stile, che anche l'arpeggio della mano sinistra sul secondo tempo di mis.16 debba essere eseguito “marcato”, dando quindi “ragione” all'interpretazione di Ashkenazy (Fig.2).

[Fig. 2 - “La Sezione A nella Mazurka op.6 n.2 mis. 8-16”]

Nella parte che va da mis.16 a mis.32, invece, ho individuato come *Sezione B* il passaggio da mis.16 a mis.24, che coincide anche con il *Passo scivolato*, e come *Sezione A* il passaggio da mis.25 a mis.32. In questo caso, l'idea del *Passo scivolato* mi è venuta spontanea osservando la direzione della linea melodica della mano destra, che suggerisce orizzontalità e fluidità; inoltre, è presente anche l'indicazione “leggero”, termine che mi rimanda alla leggerezza del *Passo scivolato* e delle

giravolte. Una suggestione curiosa, infatti, è stata quella di essermi immaginata il *movimento* di una giravolta quando ho osservato la mis.20: le note della mano destra che sembrano girare su loro stesse e il cambio improvviso di tempo dato dall'utilizzo della terzina, hanno contribuito alla creazione di questa immagine (Fig.3).

[Fig. 3 - “Le Sezioni B e A nella Mazurka op.6 n.2 mis. 16-32”]

Nella *Sezione B* che va da mis.32 a mis.48 ho individuato un’alternanza di *Passo scivolato*, *Colpo di tallone* e *Passo saltellato*. L’idea del *Passo saltellato*, da mis.37 a mis.40 e da mis.45 a mis.48, mi è stata suggerita dalla melodia della destra che si appoggia sul secondo tempo e dalla pulsazione ritmica della sinistra insieme a quella della voce inferiore della mano destra. Ho ritrovato invece il *Colpo di tallone* anche nel secondo e terzo tempo di mis.40, per via degli accenti su entrambe le mani, e, anche se in modo meno esplicito, a mis.48. Infine, all’inizio della *Sezione B*, troviamo la parola “gajo”; questo, insieme alla struttura della melodia della mano destra da mis.32 a mis.36 e da mis.41 a mis.44, mi ha subito rimandato alla fluidità, all’attitudine e all’espressività dei danzatori durante l’esecuzione del *Passo scivolato* (Fig. 4).



53

SEZ. A

p PASSO SALTELLATO

59

C. D. T. PASSO SALTELLATO

con forza C. D. T. *p* PASSO SALTELLATO

66

C. D. T. PASSO SALTELLATO

f C. D. T. *con forza* C. D. T.

Mis. 57

Mis. 72

FWM 240

[Fig. 5 - “La Sezione A nella Mazurka op.6 n.2 mis 56-72”]

Attraverso l'ultima fase di questo processo (*Fase 4*) mi è possibile rispondere alla seconda domanda della mia ricerca: i 4 *Effort* della teoria di Laban (*Spazio, Tempo, Peso e Flusso*) sono applicabili nell'analisi del *gesto* pianistico? Se sì, in che modo? Ho riassunto la spiegazione di come questo sia possibile all'interno della Tab.4.

PASSO SALTELLATO		COLPO DI TALLONE		PASSO SCIVOLATO	
EFFORT	GESTO PIANISTICO	EFFORT	GESTO PIANISTICO	EFFORT	GESTO PIANISTICO
SPAZIO DIRETTO	- Attacco dei tasti diretto e nitido -Direzione musicale orizzontale	SPAZIO DIRETTO	- Attacco dei tasti diretto e incisivo -Direzione musicale verticale	SPAZIO FLESSIBILE	- Attacco dei tasti più morbido -Direzione musicale orizzontale
TEMPO SOSTENUTO	- Tempo sostenuto e preciso	TEMPO IMPROVVISO	- Tempo/gesto veloce e sicuro	TEMPO SOSTENUTO	-Tempo sostenuto, libero e poco e rubato
PESO LEGGERO	- Utilizzo misurato del peso di dita e braccia	PESO FORTE	-Utilizzo maggiore del peso di dita e braccia	PESO LEGGERO	-Utilizzo misurato del peso di dita e braccia
FLUSSO CONTROLLATO	-Gestualità generale ridotta	FLUSSO CONTROLLATO	-Gestualità generale ridotta	FLUSSO LIBERO	-Gestualità generale più ampia, anche con le braccia

[Tab. 4 - "Applicazione degli *Effort* al pianoforte"]

Infine, nell'analisi conclusiva di questo studio, mi è stato possibile rispondere anche alle altre due domande di ricerca, ovvero se e in che modo la conoscenza e l'analisi di una danza in termini di *movimento* corporeo possono influenzare l'interpretazione di un repertorio strumentale ispirato a quel tipo di danza e come cambia la mia interpretazione di questo repertorio quando applico questo processo di analisi. La riflessione che ne è seguita ha generato diverse e interessanti osservazioni nel contesto del mio studio pianistico. In primo luogo, ho notato come il brano oggetto di studio,

la “Mazurka op.6 n.2” di Chopin, abbia acquisito una nuova vitalità e si sia arricchito dei momenti distintivi e caratteristici della danza osservata; nel corso di questo processo, il brano ha preso vita con colori e sfumature che prima, molto probabilmente, non avrei saputo immaginare. Per di più, ho osservato come questo metodo di studio e questo sistema di interpretazione nuovi abbiano notevolmente potenziato la mia ispirazione e motivazione intrinseca durante le sessioni di studio. Questo coinvolgimento attivo si è riflesso sia nel processo di apprendimento sia nell’esecuzione finale del brano. Inoltre, dopo aver approfondito il lavoro di *Embodiment* e acquisito i *movimenti* principali della danza, ho osservato una sorprendente immediatezza nel trasferimento degli *Effort* al pianoforte, accompagnata da un aumento della consapevolezza corporea. Questo ha comportato un vantaggio tangibile per me, consentendomi una maggiore consapevolezza e controllo nell’espressione musicale, e contribuendo in modo significativo all’evoluzione del mio approccio interpretativo²⁰.

CONCLUSIONI

Quanto alla rilevanza di questo studio, ritengo assuma un’importanza notevole per gli artisti, poiché apre la possibilità di considerare il musicista come un artista a tutto tondo. L’idea di considerare il musicista come un artista completo sottolinea l’importanza di oltrepassare i confini tradizionali delle discipline artistiche. Questo

²⁰Si segnala, a integrazione della trattazione, un video che mostra due esecuzioni della Mazurka di Chopin da parte dell’autrice, registrate rispettivamente prima e dopo lo studio. Il confronto tra le due interpretazioni mira a evidenziare il processo di *embodiment* sviluppatosi nel corso della ricerca. Nel video è inoltre presente un breve esempio di *embodiment* della danza, volto a chiarire ulteriormente il legame tra gesto musicale e movimento corporeo. Il video è disponibile al seguente link: <https://youtu.be/U-UeNI0kXOY>

approccio olistico permette al musicista di esplorare non solo la tecnica e la teoria musicale, ma anche di immergersi in altre espressioni artistiche, come la danza nel caso specifico del mio studio. Inoltre, l'adozione di modalità di studio interdisciplinari e multimediali non solo arricchisce l'esperienza artistica, ma consente anche una reinterpretazione più dinamica e attuale del repertorio passato. Attraverso questa prospettiva contemporanea, gli artisti possono avvicinarsi alle opere dei maestri del passato in modo innovativo, riscoprendo e rinnovando il significato di tali opere attraverso nuove connessioni e interpretazioni. Questo approccio interdisciplinare, dunque, non solo offre agli artisti nuove prospettive e stimoli creativi, ma contribuisce anche a rompere gli schemi convenzionali, promuovendo una visione più ampia e interconnessa dell'arte e della pratica artistica. Per quanto riguarda i risvolti futuri di questa ricerca, si aprono diverse possibilità. In ambito artistico, ad esempio, coinvolgere ballerini e studiosi di etnomusicologia potrebbe offrire una prospettiva più ampia e approfondita su come le diverse forme artistiche possono interagire e influenzarsi reciprocamente. Questa collaborazione potrebbe, inoltre, generare progetti interdisciplinari innovativi, unendo le arti in modi creativi e unici. Un ulteriore aspetto interessante da integrare in questa ricerca potrebbe essere sicuramente l'utilizzo di interviste. Condurre colloqui con colleghi ed esperti potrebbe portare alla luce osservazioni nuove e stimolanti, arricchendo ulteriormente la prospettiva della ricerca. L'utilizzo di interviste rappresenterebbe un prezioso strumento per esplorare in dettaglio le esperienze e le opinioni degli artisti coinvolti nel processo di integrazione di *movimenti* provenienti da diverse discipline artistiche nella pratica musicale. Nel contesto didattico, invece, si potrebbe considerare l'inclusione del *movimento* creativo come una componente fondamentale nello sviluppo del musicista. Introdurre pratiche che coinvolgano l'esplorazione del *movimento* corporeo potrebbe non solo arricchire l'approccio didattico, ma anche favorire lo sviluppo di una maggiore consapevolezza fisica negli studenti, contribuendo così a una formazione più completa e integrata dell'individuo.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, T. E., HOLMAN JONES, S., & ELLIS, C.** (2015). *Autoethnography: Understanding Qualitative Research*. New York, NY: Oxford University Press.
- BARBACCI, S.** (2002) *Labanotation: a universal movement notation language*, «Journal of Science Communication», 1(1), pp. 87–96.
- BARTÓK, B.** (1977) *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, Torino: Bollati Boringhieri.
- BARTÓK, B.** (1950) *The Influence of Peasant Music on Modern Music*, «Tempo», 14, pp. 19–35.
- DAVIDSON, A. P.** (2021) 'The cycle of creativity': a case study of the working relationship between a dance teacher and a dance musician in a ballet class, «Research in Dance Education», 22(3), pp. 323–341.
- DENSHIRE, S.-A.** (2014) *On auto-ethnography*, «Current Sociology», 62(6), pp. 831–850.
- ELLIS, C., ADAMS, T. E., & BOCHNER, A. P.** (2010) «Autoethnography: An Overview» in *Forum: Qualitative Social Research*, 12(1), pp. 1-18
- FALCONE, F.** (2020) *Tecniche di danza contemporanea. Percorsi di studio tra teorie e pratiche*, Roma: Audino Editore
- FELFÖLDI, L.** (2001) «Connections Between Dance and Dance Music: Summary of Hungarian Research» in *Yearbook for Traditional Music*, n. 33, pp. 159–166.
- GODØY, R. I., & LEMAN, M.** (2010) [a cura di] *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, New York: Routledge.
- HOERBURGER, F.** (1960) «On Relationships between Music and Movement in Folk Dancing» in *Journal of the International Folk Music Council*, n. 12, p. 70.
- HOERBURGER, F.** (1958) «Dance Notation and Folk-Dance Research» in *Journal of the International Folk Music Council*, n. 10, pp. 62–63.

- HOERBURGER, F.** (1965) «Dance and Dance Music of the Sixteenth Century and Their Relations to Folk Dance and Folk Music» in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, n. 7, pp. 79–84.
- JOHNSON, M.** (2015) «Embodied Understanding» in *Frontiers in Psychology*, n. 6, art. 875.
- JOHNSON, M. L.** (1997) «Embodied Musical Meaning» in *Theory and Practice*, n. 22/23, pp. 95–102.
- KNUST, A.** (1959) «An Introduction to Kinetography Laban (Labanotation)» in *Journal of the International Folk Music Council*, n. 11, pp. 73–76.
- KRIPPENDORFF, K.** (2004) *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*, Thousand Oaks: SAGE Publications.
- LEMAN, M. & MAES, P.-J.** (2015) «The Role of Embodiment in the Perception of Music» in *Empirical Musicology Review*, n. 9(3-4), pp. 236–246.
- MARTIN, G.** (1965). «Considérations sur l'analyse des relations entre la danse et la musique de danse populaires» in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, n. 7(1/4), pp. 315.
- MASHINO, A., & SEYE, E.** (2021). «The corporeality of sound and movement in performance» in *World of Music*, n. 9(1), pp. 25–45.
- MÉNDEZ, M. G.** (2013). «Autoethnography as a research method: advantages, limitations and criticisms / La autoetnografía como un método de investigación: ventajas, limitaciones y críticas» in *Colombian Applied Linguistics Journal*, n. 15(2), pp. 279–287.
- MITCHELL, R. W., & GALLAHER, M. C.** (2001). «Embodying Music: matching music and dance in memory» in *Music Perception*, n. 19(1), pp. 65–85.
- NEWLOVE, J., & DALBY, J.** (2018) *Laban per tutti. La teoria del movimento di Rudolf Laban. Un manuale*, Roma: Carocci.
- NKETIA, J. H. K.** (1965). «The interrelations of African music and dance» in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, n. 7(1/4), pp. 91.
- PÁVAI, I.** (2022). «Zoltán Kodály and Hungarian Dance» in *Studia Musicologica*, n.

62(3–4), pp. 309–326.

REYNOLDS, W. C. (1974). «Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance: A Syllabus» in *Yearbook of the International Folk Music Council*, n. 6, pp. 115–135.

SACHS, C. (2015) *Storia della danza*, Milano: Feltrinelli. Sachs, C. (2015).

SARRAZIN, N., & MORELLI, S. (2016). «Teaching Embodied Musickmaking: Pedagogical Perspectives from South Asian Music and Dance» in *College Music Symposium*, n. 56.

SWARTZ, A. (1975). «The Polish Folk Mazurka» in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, n. 17(1/4), pp. 249.

TORP, J. (2013). «Musical movement: towards a common term for music and dance» in *Yearbook for Traditional Music*, n. 45, pp. 231–249.

VARGYAS, L. (1964). «Bartók's melodies in the style of folk songs» in *Journal of the International Folk Music Council*, n. 16, pp. 30–34.

VON LABAN, R., & LAWRENCE, F. C. (1974) *Effort; economy of human movement*, London: MacDonald & Evans.

WEISSMANN, J. S. (1950). «Bartók's Piano Music» in *Tempo*, n. 14, pp. 8–19.

APPROCCI DIFFERENTI: LA VOCALITÀ STRUMENTALE NEL REPERTORIO CONTEMPORANEO

DIFFERENT APPROACHES: INSTRUMENTAL VOCALITY IN CONTEMPORARY REPERTOIRE

FLAVIA SALEMME

Abstract (IT): Tra gli obiettivi della mia ricerca vi sono la formazione e la sperimentazione di nuove metodologie nella prassi dell'interpretazione della musica del Novecento, in particolare della seconda parte del secolo. L'idea per questo progetto è quella di pensare a parametri applicabili a repertori selezionati per osservare dove e come agiscono ed influenzano l'interpretazione e la performance. Nello specifico, ho scelto di indagare in merito alla vocalità strumentale nella musica contemporanea, alla sua applicabilità e a come questo approccio cambia l'espressione e l'interpretazione di un brano contemporaneo. Quando in questo progetto parlerò di vocalità strumentale mi riferirò al riprodurre strumentalmente non solo il canto, ma al suonare emulando ed evidenziando ogni tipo di gesto vocale ed evidenziando la caratteristica vocale del repertorio, conservando in particolar modo la significante e l'espressività. Come la scelta di questo approccio cambia l'interpretazione del repertorio contemporaneo e in quali aspetti? In che modo pensare ad una espressione vocale nella musica contemporanea strumentale, che influenzi l'interpretazione?

Parole chiave: contemporary music interpretation, vocality, instrumental vocality.

Abstract (EN): Among the objectives of my research are the formation and experimentation of new methodologies in the practice of interpretation of twentieth-century music, of the second part of the century. The idea for this project is to think of parameters applicable to selected repertoires to observe where and how they act and influence interpretation and performance. Specifically, I chose to investigate instrumental vocality in contemporary music, its applicability and how this approach changes the expression and interpretation of a contemporary piece. When I speak of instrumental vocality in this project, I will refer to instrumentally reproducing not only singing, but to playing emulating and highlighting every type of vocal gesture and highlighting the vocal characteristic of the repertoire, preserving the significant and expressiveness. How does the choice of this approach change the interpretation of contemporary repertoire and in what aspects? How can we think of a vocal expression in contemporary instrumental music, which influences interpretation?

Keywords: contemporary music interpretation, vocality, instrumental vocality.

**APPROCCI DIFFERENTI:
LA VOCALITÀ STRUMENTALE NEL REPERTORIO CONTEMPORANEO**

FLAVIA SALEMME

Introduzione

Il progetto di ricerca si colloca all'interno del campo dell'interpretazione della musica contemporanea. Nello specifico, riflette in merito alla possibilità di sperimentare nuovi approcci interpretativi nel repertorio strumentale del secondo Novecento. La ricerca propone di utilizzare un parametro interpretativo attraverso l'esplorazione della vocalità riprodotta sullo strumento. Indagherà dunque in merito alla vocalità strumentale nella musica contemporanea.

La ricercatrice Kate Anne Haley, nella sua tesi di dottorato *Imagined vocalities*, afferma che:

Vocality is polysemic: it is constructed according to the social context and action-orientation of the discourse in which it is embedded. [...] What I mean by this is not just that the word has several established meanings, but that vocality has wideranging meaning potential: it can be manipulated and reimagined in an endless variety of ways¹.

La vocalità è una delle caratteristiche più distintive della musica, non solo come tecnica, ma anche come fenomeno espressivo che dialoga con il corpo, la cultura e la comunicazione. Nella musica contemporanea, in particolare nel repertorio del secondo

¹ Healy Katherine Anne, *Imagined vocalities: exploring voice in the practice of instrumental music performance*, PhD Thesis, The University of Huddersfield, Marzo 2018, pag.3.

Novecento, la vocalità assume nuove forme, spesso influenzando non solo la scrittura vocale, ma anche quella strumentale. In questo contesto, l'esplorazione della vocalità strumentale, ossia l'imitazione o l'evocazione del canto attraverso uno strumento non vocale, offre uno spunto interessante per comprendere le modalità con cui un musicista può ampliare le possibilità espressive della propria pratica interpretativa.

Questo studio si concentra sull'impatto che un approccio vocale allo strumento può avere sull'interpretazione del repertorio contemporaneo, con particolare riferimento alla prassi performativa nel secondo Novecento. Nella mia pratica artistica, l'adozione di tecniche vocali nell'esecuzione pianistica ha portato a una riflessione più profonda sulla comunicazione musicale e sull'emozionalità che l'esecuzione può trasmettere. Particolare attenzione è dedicata a come l'imitazione della vocalità, con i suoi specifici aspetti timbrici e dinamici, possa arricchire l'espressività e guidare l'interprete verso una lettura più intensa e sfaccettata del repertorio.

Il lavoro si inserisce all'interno di un più ampio dibattito sulla relazione tra il corpo, il gesto e il suono nella musica contemporanea, con uno sguardo alla storicizzazione del concetto di vocalità e alle modalità di applicazione di tecniche vocali nel contesto strumentale. Con l'intento di aprire un dialogo tra la pratica strumentale e la ricerca teorica, questo progetto esplora, tramite un'indagine metodologica e una riflessione personale, il ruolo della vocalità strumentale nella performance contemporanea.

1. Il Concetto di Vocalità nella Musica Contemporanea

Abbandonando l'articolazione puramente sillabica di un testo, la musica vocale può intervenire sulla totalità delle sue configurazioni, compresa quella fonetica e quella – sempre presente – dei gesti vocali. Può essere utile al compositore ricordare che il suono della voce umana è sempre una citazione, è sempre un gesto. La voce, qualsiasi cosa faccia, anche il più semplice rumore, è inevitabilmente significante: accende associazioni e porta sempre con sé un modello, naturale o

culturale che sia².

Utilizzando il termine di vocalità strumentale, è necessario sia specificare l'accezione del termine vocale, sia ampliare il concetto all'interno del contesto di riferimento. Sin dalle fasi iniziali dell'elaborato, è emersa l'esigenza di individuare un termine capace di descrivere il gesto esecutivo che, attraverso lo strumento – nel mio caso il pianoforte – riproduce la frase musicale restituendone le medesime inflessioni espressive proprie della voce.

Questa è generalmente una pratica strumentale molto usuale:

To play a musical instrument in the way that one would sing is a goal that has been shared and documented by performers of Western classical music for several centuries. It is still common to hear performers in the 21st century encouraging each other to aspire to performance ideals that are linked to aspects of vocality³.

E così Heinz Holliger, parlando del proprio strumento in relazione alla voce: «The oboe, for me, is the instrument that is closest to the human voice – it has that same direct, expressive power of declamation, and the entire spectrum of the oboe's sound resembles that of a soprano»⁴.

Nella sua tesi di dottorato, Healy affronta il discorso in merito alla vocalità strumentale partendo da tre affermazioni. La prima è che:

Vocality is polysemic: it is constructed according to the social context and action-orientation of the discourse in which it is embedded. The second is that vocality is linked

² Luciano Berio: *Un ricordo al futuro: lezioni americane*, Torino 2006.

³ K. A. Healy - G.R. Ribbs, *Voicelikeness as discursive strategy: An instrumental masterclass case study*, in *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*, Vol. 26, Issue 1, Marzo 2022.

⁴ Davis Peter G., « Heinz Holliger refutes thesis that the oboe is an ill wind », *New Yorker*, 10 Aprile 1981. <https://www.nytimes.com/1981/04/10/arts/heinz-holliger-refutes-thesis-that-the-oboe-is-an-ill-wind.html>

to the reproduction and naturalization of normative musical practices. The third is that in musician's talk and texts, the construction of the musical idea is entangled with the construction of identities⁵.

A partire dalle teorie di musicisti e teorici come Theodor W. Adorno e Hans-Georg Gadamer, che hanno discusso della relazione tra musica e significato, la vocalità è diventata un tema di riflessione critica sulla capacità del suono di comunicare significati profondi e complessi. Per Adorno, la musica è espressione di una dialettica tra individuo e società, e la vocalità, con la sua capacità di collegare il soggetto alla propria interiorità, si rivela un potente mezzo di esplorazione della condizione umana. La riflessione sulla vocalità, dunque, diventa centrale non solo per comprendere l'evoluzione della musica contemporanea, ma anche per esplorare i modi in cui gli strumenti possono essere utilizzati per "parlare" un linguaggio che è al contempo universale e profondamente personale.

Nel corso del XX secolo, una crescente attenzione è stata rivolta alla ricerca di un linguaggio che integrasse l'estetica del corpo e del gesto fisico nella musica. In questo senso, la vocalità è divenuta un punto di riferimento centrale per i compositori, che hanno cercato di trasporre la gestualità vocale all'interno della musica strumentale. In particolare, il pianoforte, pur essendo uno strumento per sua natura percussivo, ha sviluppato una nuova forma di interazione con il corpo del pianista, richiedendo una maggiore sensibilità nell'uso del timbro e della dinamica.

Nel contesto della musica strumentale, la vocalità non si limita più alla sola produzione di suoni attraverso la voce, ma viene trasferita e reinterpretata attraverso l'utilizzo degli strumenti. La voce, infatti, non è solo fonte di timbro, ma diventa anche veicolo di espressione corporea, emotiva e comunicativa, implicando una connessione profonda tra l'artista e il gesto musicale.

⁵ Healy, *Imagined vocalities*, op. cit. pag.3.

2. Case study: Eliodoro Sollima, il *melos*, le *Evoluzioni*

Nell'estetica sollimiana, tutto ciò che ho precedentemente approfondito in merito all'espressività con riferimento all'emulazione del gesto vocale, viene riassunto con il termine *melos*. Nella pubblicazione per «Palindromo: pionieri di idee», la musicologa Annamaria Sollima scrive:

Un altro tratto peculiare dello stile di mio padre è quello che definirei il suo gusto per il *melos*, quella dimensione del canto che in lui era spiccatissima e che però non si traduce mai in banale effusione melodica, ma come sottolinea Danilo Dolci – voglio nuovamente citare le sue parole – è

«un canto che non evade, essenziale ma non secco [...] aperto alla ricerca di vita nuova». Questa costante dimensione del canto accomuna tutte le composizioni di mio padre e ne costituisce l'essenza, rendendole sempre accessibili al sentimento anche quando il linguaggio si fa più sperimentale. In lui, infatti, era profondamente radicata la convinzione che la musica non potesse mai esprimersi come negazione di se stessa; il compositore – era solito dire – deve sempre scrivere “musica musicale”, affermazione che evidentemente non va banalizzata né fraintesa, ma deve intendersi nel senso della capacità di riuscire a mantenere sempre il rapporto di comunicazione con l'ascoltatore. Paradigmatici in tal senso sono per esempio la *Sonata* per pianoforte e i *Tre movimenti* per pianoforte, violino e violoncello, ancora oggi fra le composizioni di mio padre più frequentemente eseguite; entrambi i lavori si inquadrano nella seconda metà degli anni Sessanta, decennio decisivo per la maturazione del linguaggio di mio padre, e sono fortemente rappresentativi della sua visione del “nuovo” intesa non nel segno del radicale rifiuto della tradizione –atteggiamento che invece, proprio in quegli anni, si manifestava in tutta la sua virulenza negli indirizzi compositivi della neo-avanguardia – bensì come personalissima sintesi di tradizione e modernità. Pur non rinunciando alla solidità delle forme classiche, infatti, queste pagine rivelano un linguaggio assolutamente moderno, pieno di urti e di durezza ma al tempo stesso anche capace di offrirsi al canto⁶.

⁶ A. Sollima, Eliodoro Sollima: una lezione di rigore e libertà, il Palindromo pionieri d'idee, Agosto 2013 anno III n.10.

L'etimologia della parola “melos” deriva dal greco antico. La parola “melos” (μέλος) significa letteralmente “canto” o “melodia”. Questa radice è alla base di termini come “melody” in inglese, “mélodie” in francese e “melodía” in spagnolo, che conservano tutti il significato originale di una sequenza armonica di suoni o note. In generale, “melos” è associato alla musica, al canto e alla melodia nelle tradizioni greche antiche, in particolare nel contesto della tragedia greca come discusso da Aristotele.

Secondo Aristotele, il concetto di *melos* si riferisce alla componente musicale di una tragedia greca. Nella sua opera “Poetica” si discute riguardo la struttura e gli elementi che compongono la tragedia, tra cui il *melos*, che si riferisce alla componente musicale, al canto e alla melodia. Aristotele considerava il *melos* come uno degli elementi fondamentali della tragedia insieme alla “lexis” (parola) e al “opsis” (spettacolo). Il *melos* era utilizzato per accentuare l'espressione emotiva e il significato delle parole pronunciate dagli attori, contribuendo così alla comprensione e all'impatto della rappresentazione teatrale nel suo complesso.

Nel contesto del case-study dedicato alle Evoluzioni n.6 di Eliodoro Sollima, emerge un elemento di particolare rilievo che contribuisce ad ampliare e articolare ulteriormente il significato del termine *melos*. La collocazione geografica e culturale del compositore – nato e vissuto in Sicilia – risulta determinante in questo senso. L'isola, infatti, è caratterizzata da una tradizione musicale profondamente radicata nei canti popolari, la cui origine può essere ricondotta a pratiche rituali antiche, come gli inni in onore della dea Demetra, testimoni di una continuità espressiva che attraversa i secoli.

L'estetica sollimiana, infatti, si fonde con l'esperienza popolare, dove la musica diventa un linguaggio universale, capace di esprimere le complessità emotive e le sfumature culturali di una comunità. La vocalità popolare siciliana, con i suoi rimandi alle nenie ed alle cantilene popolari, ispira la scrittura musicale di Sollima, creando un contesto che rimanda a un linguaggio che non è solo musicale, ma anche antropologico. Questa connessione tra l'estetica musicale e la tradizione vocale siciliana si riflette nell'interpretazione, dove l'esecutore è chiamato a prendere

coscienza di questi legami, non solo come performer, ma anche come portatore di un linguaggio che va oltre la tecnica, diventando una sorta di “trasmittente” di una cultura musicale condivisa.

Evoluzioni è il nome di dieci composizioni per diversi strumenti che Eliodoro Sollima scrisse tra il 1969 e il 1981 qui riportate in ordine cronologico: n.1 per flauto dolce (1969), n.2 per flauto dolce, archi e percussioni (1969), n.3a per flauto dolce e pianoforte (1972), n.4 per clavicembalo (1973), n.3 per flauto e orchestra (1974), n. 2 bis per flauto dolce e violoncello (1975), n. 5 per violino e pianoforte (1976), n.6 per flauto dolce, clarinetto, violino, violoncello, clavicembalo, pianoforte e percussioni (1976), n.7 per clavicembalo/pianoforte e orchestra (1977), n.5 bis per violoncello e pianoforte (1981).

Rispetto all’intera produzione, il ciclo delle *Evoluzioni* rappresenta un unicum, l’opera più sperimentale, intesa dal compositore come, appunto, *evoluzione* in quanto mutamento e trasformazione del materiale, in questo caso musicale, tramandato nel corso delle generazioni.

Durante l’intervista con Sergio Albertini intitolata *L’autobiografia mai pubblicata*⁷, Sollima espresse chiaramente la sua posizione in merito alle Settimane Internazionali di Nuova Musica a Palermo:

(...) quest’ondata di provocazione e di svecchiamento fu per me benvenuta, perché l’impatto non poté che essere positivo. Ma non fu certo la rivoluzione – ed il tempo ne ha dato conferma - bensì un episodio che doveva servire ad una evoluzione. Non è certo un caso se molte delle mie composizioni, seguite a quegli anni burrascosi, sono titolate “Evoluzioni”, numerate in ordine progressivo. Non la violenza e la rottura, non il gesto gratuito – come molte performances di allora – ma una presa di coscienza che consentisse uno sviluppo⁸.

⁷ Poi pubblicata per «Il Mediterraneo» nel marzo del 2000, a pochi mesi dalla scomparsa del compositore.

⁸ Albertini, *Eliodoro Sollima: l’autobiografia*, op. cit.

Per Sollima, dunque, le Evoluzioni rappresentano la possibilità di includere nella composizione il trasferimento di nuove informazioni e tecniche compositive e la conseguente trasformazione costante di esse, piuttosto che un punto di rottura con il passato.

La volontà di indagare gli orizzonti schiusi dalla Nuova Musica si è ampliata nella tecnica compositiva delle “Evoluzioni” già citate prima che riflette l’esperienza di acquisizioni più recenti con un inevitabile svolgimento semiografico. Nelle Evoluzioni n.6, ad esempio, del 1976, che per certi versi considero fra le mie composizioni tecnicamente e linguisticamente più avanzate, l’impiego di una tecnica fondata su un nucleo seriale - ma sempre trattato liberamente - si estrinseca in una struttura ad incastro, sostenuta da un crescendo ritmico e timbrico⁹.

3. Metodologia e sperimentazione

La presente sperimentazione si inserisce all’interno di un percorso di ricerca volto a indagare le modalità attraverso cui il concetto di *melos* si traduce in gesto strumentale, espressività e prassi esecutiva. L’indagine prende forma a partire da un approccio pratico al brano *Evoluzioni n.6* (1976), parte di un ciclo di dieci composizioni scritte tra il 1969 e il 1981, tutte contraddistinte da un’intenzione dichiarata di rinnovamento linguistico e di trasformazione del materiale musicale, senza però rinunciare alla componente melodica e comunicativa.

La metodologia della sperimentazione è stata concepita con l’obiettivo di verificare in che modo un approccio vocale emerga nei processi interpretativi, analizzare la

⁹ *Ibidem*. A tal proposito è opportuno accennare in merito alle critiche sollevate, nel corso delle Settimane Internazionali di Nuova Musica di Palermo, nei confronti della musica di Eliodoro Sollima, definita come «vecchia, anacronistica».

relazione tra qualità vocale e gesto strumentale all'interno del linguaggio sollimiano, valutare l'incidenza della conoscenza contestuale sulle scelte esecutive.

Per l'attuazione della sperimentazione, l'ensemble selezionato per l'esecuzione di *Evoluzioni* n.6 è stato suddiviso in due sottogruppi (Gruppo A e Gruppo B). L'organico richiesto dalla partitura include: flauto dolce, clarinetto, violino, violoncello, pianoforte, clavicembalo e percussioni.

L'attività è stata strutturata in quattro sessioni di prova, tutte videoregistrate, secondo un protocollo progressivo a doppio livello di consapevolezza interpretativa:

- Nella prima fase (Prova I), il Gruppo A ha ricevuto esclusivamente l'informazione relativa all'anno di composizione del brano (1976), senza alcun riferimento all'identità del compositore o al suo contesto culturale e geografico. L'intento era quello di osservare un approccio esecutivo neutro, non influenzato da fattori extramusicali, così da evidenziare le scelte interpretative generate unicamente dall'analisi interna della partitura.
- Successivamente, nella seconda fase (Prova II), sono stati progressivamente introdotti elementi relativi all'autore, alla sua poetica e alla centralità del concetto di *melos* nel suo linguaggio. Questa fase ha permesso di verificare in che modo tali informazioni contribuiscano a modificare l'approccio esecutivo, influenzando aspetti come fraseggio, dinamica, articolazione e caratterizzazione espressiva.

4. Osservazioni

L'analisi delle videoregistrazioni delle prime due prove ha evidenziato differenze sostanziali nel trattamento del materiale musicale.

Durante la Prova I, l'esecuzione risulta più orientata alla resa strutturale e ritmica del brano, con un approccio interpretativo maggiormente analitico e meno orientato alla continuità del gesto melodico.

Nella Prova II, si rileva una maggiore attenzione alla cantabilità della linea, con un

fraseggio più coerente, un'intensificazione del carattere malinconico, un'enfasi particolare nell' "intonare" intervalli ampi e una gestualità espressiva più misurata. Tali elementi risultano coerenti con la visione sollimiana del "canto che non evade", ovvero di una melodia profondamente comunicativa, anche quando inserita in un contesto sperimentale.

Il metodo applicato si configura come una forma di sperimentazione osservativa, che integra elementi di prassi esecutiva, analisi interpretativa e ricezione estetica. Attraverso un modello comparativo tra esecuzioni condotte in assenza e in presenza di informazioni contestuali, è stato possibile rilevare l'influenza delle variabili extramusicali sull'interpretazione, evidenziare come la dimensione comunicativa della scrittura sollimiana tramite un approccio interpretativo differente.

In questa prospettiva, il ciclo delle *Evoluzioni* – e in particolare *Evoluzioni n.6* – appare rappresentativo di un'estetica in cui la sperimentazione non è intesa come rottura, ma come trasformazione continua e consapevole del linguaggio, in cui la tradizione si innesta nella modernità per generare forme nuove, ma radicate nella dimensione più espressiva e vocale del suono.

Nel caso di questo progetto, i risultati della sperimentazione hanno mostrato come l'approccio alla vocalità strumentale, supportato in questo caso specifico dal concetto di *melos*, possa rivelarsi un potente strumento per arricchire l'espressività dell'esecuzione.

Conclusioni e possibili sviluppi

Il percorso esplorato in questo lavoro ancora in corso, vuole mettere in luce l'importanza della vocalità strumentale nell'interpretazione della musica contemporanea, proponendo un nuovo approccio che consente al performer di ampliare il proprio vocabolario espressivo in un determinato repertorio.

Oltre agli aspetti performativi, il lavoro condotto apre a interessanti prospettive di sviluppo di una ricerca interdisciplinare, coinvolgendo ambiti quali le arti generative, l'intelligenza artificiale e la visualizzazione del suono in tempo reale. In questo contesto, la vocalità non è solo modello per l'imitazione strumentale, ma fonte generativa capace di produrre rappresentazioni visive che amplificano e riformulano l'esperienza sonora.

Sistemi interattivi sviluppati in ambienti come Max/MSP, Pure Data, TouchDesigner e Processing consentono oggi di analizzare parametri vocali (intonazione, timbro, dinamica) e di trasformarli in forme visive dinamiche. Tali strumenti regolati su parametri specifici, spesso integrati con algoritmi di machine learning, generano visualizzazioni che riflettono in tempo reale il suono nella sua complessità e specificità, instaurando un dialogo tra suono e immagine che si sviluppa in chiave performativa.

Il risultato è una possibile concezione di una performance artistica, in cui la vocalità agisce come principio unificante tra gesto, suono e immagine.

Bibliografia

BERIO, L. (2006): *Un ricordo al futuro: lezioni americane*, Einaudi, Torino

DAVIS, P. G. (1981), « Heinz Holliger refutes thesis that the oboe is an ill wind », *New Yorker*, 10 Aprile 1981. [https:// www.nytimes.com/1981/04/10/arts/heinz-holliger-refutes-thesis-that-the-oboe-is-an-ill-wind.html](https://www.nytimes.com/1981/04/10/arts/heinz-holliger-refutes-thesis-that-the-oboe-is-an-ill-wind.html)

HEALY, K. A. (2018) *Imagined vocalities: exploring voice in the practice of instrumental music performance*, PhD Thesis, The University of Huddersfield

HEALY, K. A.; Ribbs, G.R. (2022), *Voicelikeness as discursive strategy: An instrumental masterclass case study*, in *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*, Vol. 26, Issue 1, Marzo 2022.

SOLLIMA, A. (2013), “Eliodoro Sollima: una lezione di rigore e libertà”, *il Palindromo pionieri d'idee*, anno III n.10.

THE EUROVISION SONG CONTEST, A STAGE FOR NATIONAL AND EUROPEAN IDENTITY

ARIANNA SCARNECCHIA

Abstract (IT): Nella sua analisi del corpo di ricerca accademica riguardo l'Eurovision Song Contest, Yair (2019, 1013) dipinge la gara canora come un campo di ricerca fertile e attraente “per uno studio serio della civiltà Europea e dei suoi scontenti”. La storia dell'ESC è sempre stata connotata da “proteste, boicottaggi, politicizzazione, e censura” (Bohlman 2018). Inoltre, come sottolinea Jordan (2013, 49), la gara è “uno strumento comunicativo per la costruzione della nazione e, in anni più recenti, per la promozione della nazione”, poiché l'Eurovision offre un palco per “inscenare la nazione, e prendervi parte costituisce l'affermazione dell'identità europea di quella nazione. Mentre, come nota Jordan (ibid), le nozioni riguardo a cosa significhi essere europei sono in costante mutamento, l'Eurovision offre una prospettiva per esaminare i nazionalismi e le politiche identitarie. Yair (2019, 1014) definisce questa prospettiva come una “singolare lente culturale per vedere questioni politiche complesse che riguardano l'identità europea”. Il ricercatore (ibid), ritiene che l'ESC abbia dato prova di essere uno strumento per calibrare e comprendere le crepe sia culturali che politiche che minacciano la visione politica dell'Unione Europea. Questo articolo esplora come l'Eurovision Song Contest sia stato usato come palco per la costruzione della nazione e per i nazionalismi, e per costruire, al contempo, un senso di appartenenza all'Europa e una cultura comune e condivisa.

Parole chiave: Eurovision Song Contest, costruzione della nazione, identità europea, nazionalismo, politiche identitarie

Abstract (EN): In his study on the Academic body of work on the Eurovision Song Contest, Yair (2019, 1013) depicts the Contest to be an attractive and productive field ‘for the serious study of European civilisation and its discontents’. Indeed, the history of the ESC has always been ‘marked by protest and boycott, politicisation, and national censorship’ (Bohlman 2018). Furthermore, as (Jordan 2013, 49) points out, the contest ‘has been a discursive tool in nation building and, in more recent years, nation branding’, since the Eurovision offers a stage for ‘the performance of the nation and participation is arguably affirmation of a nation’s European credentials’. While, as Jordan (ibid) notes, the notions pertaining to what it means to be European are continuously changing, the Eurovision offers a perspective to examine nationalism and politics of identity. Yair (2019, 1014) defines this perspective as a ‘unique cultural lens to view those larger political issues around European identity’. The scholar (ibid) argues that the ESC has proved to be a tool to calibrate and understand both the cultural and political ruptures that threaten the European Union's political vision. This essay aims to explore how the Eurovision Song Contest has been used as a stage for nation building and nationalism, as well as to construct a common European sense of belonging and shared culture.

Keywords: Eurovision Song Contest, nation building, European identity, nationalism, identity politics.

THE EUROVISION SONG CONTEST, A STAGE FOR NATIONAL AND EUROPEAN IDENTITY

ARIANNA SCARNECCHIA

1. Context: European Broadcasting Union and Eurovision Song Contest History

The history of the European Broadcasting Union, EBU, begins in 1925 in Geneva, where the International Broadcasting Union, IBU, was founded, following the birth of radio broadcasting around Europe (EBU n.d.-aWebsite). Among those who supported the creation of the Union, there was John Reith, the first Managing Director of the British Broadcasting Company, BBC, in the United Kingdom, and he aimed to create a public service for education, information, and entertainment (ibid). According to the official EBU website, cited above, Arthur Burrows, the first Director of Programmes for the BBC and his multi-national colleagues, were not only managing the airwave frequencies, but they also endeavoured to promote the idea that the IBU could foster a better mutual understanding through programme contents and ideas between different nations and therefore engender peace (ibid).

World War II and then the Cold War withheld their project, and Burrows left the IBU in 1941, but 'his ideal lived on in the soon-to-be-formed EBU' (ibid). In 1950 the broadcaster of Western Europe founded the International Radio and Television Network, OIRT, which existed until 1992 before it became the EBU (ibid). The aim of the EBU network was to make programme content of each country available for other broadcasters from the start; it was a technical system of media content interconnections around Europe that allowed for the content to be exchanged (ibid). The Eurovision technical network is now operating as a subsidiary of Eurovision Services to serve companies in the media and event industry (ibid). In the early days

of the EBU institution, three types of programmes were judged the most valuable as being of universal interest: news, sport, and music (ibid).

The News Exchange was established in 1961, and the Music Exchange in 1967, following music exchanges organised previously by the IBU (ibid). The History section of the EBU website underlines how ‘music was, and is, a universal language readily enjoyed across the world’ (ibid). In the mid-1950s, a pan-European version of the Italian Song Festival Sanremo was proposed, which became the Eurovision Song Contest, now viewed by up to 200 million enthusiastic viewers each year, which makes it ‘the most successful entertainment show ever made’ (ibid).

At the present time, the list of the EBU members on its official website counts sixty-nine active members representing 113 organisations from fifty-six countries within the European Broadcasting Area, as defined by the International Telecommunication Union, or that are members of the Council of Europe. (EBU n.d.-bWebsite). Additionally, the Union has thirty-one Associates member from twenty countries, within members countries of the International Telecommunication Union outside the European Broadcasting Area ‘which provide a radio-television service with a major role in national broadcasting and whose membership is deemed useful for the EBU’ (ibid).

For what concerns the Eurovision Song Contest, most of the member countries select a singer from their country to represent it during the competition, the songs are presented in evening-long TV shows, two semi-finals and a final, and the winner gets voted by the people of the member countries through their phones or online (Coupe and Chaban 2019, 889).

In his recent review of two decades of academic research on the Eurovision Song Contest, Gad Yair (2019, 1014) defines the event as being ‘a musical festival accompanied by year-long fandom events and one of Europe’s most central cultural events – if not the most central of all’. Le Guern (as cited in Yair 2019, 1014) illustrates the ESC to be a ‘landmark in the collective memory associated to TV history, and thus part of the social memory’.

Furthermore, as Yair (2019, 1016) notes, the Eurovision Song Contest is ‘one of the main cultural means for promulgating an imagined common heritage with people across countries – notwithstanding cultural, religious and political diversity – sharing a common cultural event’. As Bohlman (2011, 255) notes, the ESC has recently reached 600 million viewers in Europe and beyond, including China and Australia.

As mentioned above, the ESC has broad outreach. However, it was noted how the public consumes the event from different national perspectives, concurrently ‘experiencing Europe in festive unity and in competing national diversity’ (Henrich-Franke 2012, 33). Furthermore, regardless of the ESC label of ‘non-political event’ clearly prescribed in its rules by the EBU, the event cannot be observed outside of its geopolitical context (Piotrowska 2020, 127).

2. Eurovision Song Contest and National Identity

As Bourdon (2016, 275) underlines, National identity, while maybe being historically contingent, has exerted considerable influence over theorists and politicians since the nineteenth century. Based on the experience of the major European countries, modern nations are founded on a ‘high level of cultural integration, with shared values and symbols communicated primarily through a common language’ (ibid). Furthermore, Şıvgın (2015, 195-196) argues that the nation-state form produced by the modern world requires new ways to express social cohesion and identity. Hence, identity is the most crucial tool for constructing a homogeneous nation, and national identity is based on a singular cultural understanding, thus, identity ‘has been included in the field of responsibility of the state’ (ibid).

In light of these visions on national identity, it is possible to interpret its role in the Eurovision Song Contest. While Bolin (2006, 190) argues for the Eurovision Song Contest to be representative of the politics of the nation, drawing upon an analysis of ‘Brand Estonia’ in the context of the ESC hosted in Tallinn in 2002, Jordan suggests

that many participant countries use the event's stage 'to manage the image of the country, on its own terms' (Jordan 2013, 301)

Notably, as Mahla (2022, 188-189) writes, in the case of Israeli participation, many people see it as an act of cultural diplomacy. Citing an article in the Jerusalem Post published in the early 1990s, he points out how the Eurovision Song Contest is generally seen as a moment to stand 'shoulder to shoulder with European brethren', solely a competition between songs, outside of politics and of the Mideast Peace Conference (ibid). Therefore, Mahla (ibid) observes that this aspect is especially significant when Israel is criticised for the military occupation of Palestine and that the participation is additionally used as a way to promote the tourism industry to the European audience.

In 2019 the Contest was hosted in Tel Aviv, and the Icelandic entry, Hatari, showed some Palestinian flag scarves during the voting. The EBU fined RÚV, the Icelandic public broadcast, for their action (Abellan Matamoros, 2019). In the aftermath of Russia's exclusion from the ESC, calls were made to exclude Israel from the competition in 2024, after the Israeli bombing of the Gaza strip (Marshall, Sella. 2024). The EBU did not seem to respond to the claim and Israel competed in 2024 and is scheduled to participate in 2025.

Furthermore, as Lutz and Press-Barnathan (2020, 731) note, the hosting of what they define as 'mega-events' such as the Eurovision Song Contest, can be analysed from the perspective of identity politics and nation-building in light of the how they offer the chance to create, negotiate and boost identity. Thus, they observe that 'hosting a mega-event can be thought of as generating a space for practising and highlighting nationhood—internally and externally—and also for negotiating a complex national identity, which may encompass several components, not all of which are necessarily mutually compatible' (ibid). Mega-events such as the Olympic Games or Expos often proved to be vectors of nation-branding. Hosting and taking part in them offers the chance to construct deeply stratified national identity meaning. In the 1990s the Olympic logo became a commercial brand as the International Olympic Committee

(IOC) began registering trademarks for its properties, helping the process that showcases the hosting city in some sort of ‘international visibility market’(Rasmi, 2024)

Moreover, the display of national identity through flags during the event and through national symbols at all the events preceding the Contest, namely during the constellation of related small concerts known as pre-parties (Escudero and Zwart 2018), appears to be an essential part of fan participation in the Eurovision Song Contest event. Kyriakidou et al. (2017, 609) note that it is performed in a rather ironic manner, that they define as ‘playful nationalism’, in which national symbols are used to communicate with other fans and participants at the international event, and not as an ‘exclusive expression of nationalism and belonging’. Similarly, Björnberg (2007, 23) argues that the ‘neo-ethnic musical constructions of national identity’ presented at the ESC may display what he defines as ‘progressive attenuated nationalism’, a nationalism that may even embrace cultural diversity.

Conversely, according to Coupe and Chaban (2019, 890) the competitive spirit of the ESC might encourage people to support their nation during the Contest, favouring the national identity feeling over the European identity. The scholars underline that people from the countries that are not successful at the competition might feel as if other Europeans were underestimating, underappreciating, and even unrespecting them (ibid). Considering that what constitutes the Eurovision Song Contest is a competition between nation-states, Şıvgın (2015, 199) argues that the framework of what he defines as ‘cultural struggle’ can be used to consider the cultural and political implications of the Contest. In light of the fact that the ESC is not only a television show but a contest in which the rivals are the countries, it involves elements that ‘stimulate national consciousness’. In his words (ibid), ‘the ESC in fact assessed a ground where national identities compete’, and he argues that the event became a ‘cultural struggle’ for Turkey because its national identity has been competing with Western nations since its foundation.

Regarding the relation between nationalism and the Eurovision Song Contest, an interesting vision is offered by the research on the participation of the Eastern Europe countries. In the case of the ESC taking place in Serbia in 2008, after the previous year's win by Marija Šerifović in Finland, Coupe and Chaban (2019, 890) note that the festive European engagement in music-making promoted by the Song Contest conflicted with Serbian national political tensions. The researchers observe that Serbian national election posters and those announcing the 'Legends of Eurovision tour' around the Balkan region were occupying the same space across the streets of the capital as well as the countryside. The national elections were fought between those wanting measures for national reconciliation with Europe and those averse to those measures, fearing that those measures would eventually lead to EU membership (ibid). Thus, as Coupe and Chaban (ibid) note, 'in the history of Europe and the Eurovision Song Contest, nationalism manifested itself via musical as well as cultural politics'.

Another significant aspect is underlined by Bohlman (2018) in his work on the 2018 Eurovision Song Contest in Lisbon. Bohlman notes that 'nationalism has become the dirtiest word in all of European cultural politics', it in fact appears to constitute a danger to Europe's existence. Thus, as he argues, as the competition between nations is the central theme of the ESC, the Contest has persistently responded to nationalists' pressures (ibid). As Bohlman (ibid) underlines, the national acts 'compete in the name of the nation; nation struggles against nation, accompanied by the symbols of national selfness'.

Importantly, Bohlman (ibid) points out that in recent years, what he defines as 'intrinsic nationalism' has increased in the context of the Eurovision Song Contest. The scholar notes that the Eurovision songs competing in the recent editions of the Contest contained references to the 2014 Russian annexation of Crimea, the refugee crisis, and the rise of far-right movements and parties across Europe. As case studies, Bohlman (ibid) cites the commemoration of the hundred years since the Armenian genocide in the 2015 Armenian entry, and the 2016 Ukrainian winning song, titled

1944, which juxtaposed Soviet repression of Crimea under Stalin and contemporary Russian repression in Crimea.

According to Yair (2019, 1023) tensions between Ukraine and Russia were always evident in the Eurovision Song Contest. As Vuletic (2018, 204) points out, Ukraine did not participate in the 2015 contest in Austria because of the Russo-Ukrainian armed conflict in Donbas. However, in 2016 'it waged its biggest ever battle in the ESC with Russia' (ibid). As noted above, the song was interpreted as a statement against Russia's annexation of Crimea, namely because some of the lyrics were in Crimean Tartar (ibid). Before the Contest took place in Kyiv in 2017, following Ukraine's 2016 victory, Russia's act Yulia Samoylova was banned from entering the territory of Ukraine as the Ukrainian authorities judged her to have contravened Ukrainian law by entering Crimea to perform (DW 2017). This led Channel One, the Russian member of the European Broadcasting Union, to intend not to broadcast the Contest for that year, as reported on the ESC official website in 2017. Prior to the Turin Contest of 2022, following the Russian invasion of Ukraine, Russia was excluded from participating to the competition,

Similarly, by way of illustration Paul Jordan (2009, 47-48) notes the implications that the Turkish invasion of Cyprus in 1974 had for the Eurovision Song Contest. When it was announced that Turkey would enter the ESC in 1975, Greece withdrew, and neither country participated at one time until 1978, refusing to share the same stage, which underlines 'the symbolic value of the contest in terms of nationalist politics' (ibid). As discussed above, the Contest has always reflected contemporary European political events. At the 1976 Contest, Greece presented the song Panaghia Mou, Panaghia Mou (My Lady, My Lady). The lyrics were against the 1974 Turkish invasion and contained 'references to napalm ruins and fields of refugees' (ibid). In recent times, when Salvador Sobral, the Portuguese entry of 2017, who then won in Kyiv, wore a jumper stating "SOS Refugees" during official events and press conferences, the EBU asked him to stop wearing the statement jumper as they claimed the message to be political and therefore against the Contest's rules. The Portuguese

singer argued that the message was humanitarian and not political, and that he decided to promote the message in light of the 'European exposure', asking the European Union to create legal and safe pathways to reach the arrival countries (Romanenko, 2017).

Another important example of the 'political significance of the forms of nationalism that constitute the core of the European Song Contest' (Bohlman 2011, 2-3), is the 2005 Ukrainian entry Greenjolly. The competition was held in Kyiv that year; in the aftermath of the Orange Revolution, the civil resistance and protest for democratic voting in the country, led to Viktor Yushchenko's election (ibid). According to Bohlman (ibid), the narrative of the Orange Revolution was stated in the song both through the lyrics and through symbolic gestures during the performances, and as thousands of Ukrainians were gathering to watch the event in symbolic sites of the civil protests, 'figuratively and literally, the Orange Revolution served as a visible stage for the new forms of the old nationalisms forming along the fissures between East and West Europe'. Hence, the 2005 ESC in Ukraine 'witnessed how music, history and nationalism were forming a triangulation of historical teleology' (ibid).

Interestingly, in 2025, two songs crystallising Italian identity will compete for two different countries. 'Espresso macchiato' by Tommy Cash will compete for Estonia, featuring lyrics about spaghetti and mafia, therefore the Italian consumers' association Codacons requested the EBU to disqualify the song for what they defined as 'offensive stereotypes' on Italian culture (ADN, 2025). Gabry Ponte song 'Tutta l'Italia', combining electronic music with elements recalling Italian musical tradition, such as tarantella, and lyrics containing references to Italian popular culture, will compete for San Marino.

3. Eurovision Song Contest and European Identity

According to Coupe and Chaban (2019, 886), many scholars consider the development of a European identity and Europeans' sense of belonging to Europe as 'crucial for the future of the European Union'. The Eurovision Song Contest has been defined as 'an arena for the celebration of Europeanness or pan-European belonging' (Allatson 2007; Sandvoss 2008; as cited in Yair 2019, 1015). In the summary of her 2013 work on the ESC, Dafni Tragaki underlines that the song contest is not only unifying European people through the medium of music but also performing and allegorically representing 'the idea of Europe'. According to Yair (2019, 1016), what makes the ESC a unique and relevant event is the fact that the Contest gives the pan-European audience the chance to 'simultaneously participate in being European and to determine an outcome, collectively, outside of nation-state politics'. Furthermore, despite the existence and the building up of political tensions, the event offers a 'space to belong' (ibid).

In an article published on the Guardian in March 2024 Jeffrey Ingold wrote that when he first moved to England for University, he took a course on the European Union: 'I remember my professor's opening gambit was telling us that if we wanted to know how different countries felt about each other, we had to watch Eurovision' (Ingold 2024). In 2016 Eurovision was awarded the Charlemagne Medal for the European Media, a prize 'awarded to a European personality or institution that contributed to European unity and the development of a European identity in the field of media in a particularly significant way' (Coupe and Chaban 2019, 890). As Coupe and Chaban (ibid) note, the Chairman of the Charlemagne Medal Board of Directors, Jürgen Linden, explained their decision to reward the Eurovision 'on the basis of a common liking of music, millions of people celebrate one idea together, an idea resulting in one song emerging victorious. National interests and differences fade into the background as we celebrate our similarities'. The scholars (ibid) also report that Michael Kayser,

the Chairman of the Médaille Charlemagne Association, defined the Eurovision Song Contest as an ‘opportunity to feel interconnected across borders’.

Furthermore, as Fricker and Gluhovic (2013, 3) underline, the Eurovision Song Contest is a ‘symbolic contact zone between European cultures’ and ‘an arena for the European identification in which both national solidarity and participation in European identity are confirmed’, and also, ‘a site where cultural struggles over meanings, frontiers, and limits of Europe, as well as similarities and differences existing within Europe, are enacted’. Bourdon (2016, 266) argues that watching the Contest might reflect a desire to connect with Europe, although he points out that what he defines as ‘Euro-patriotism’ can be primarily found outside Europe, at its peripheries, namely in Finland, Israel and Turkey or in countries that have only recently joined the European Union. As the scholar states, ‘if Europe is an imagined community at all, it is never better imagined than from the outside’ (ibid).

Moreover, Bourdon (ibid) points out that amongst the countries participating in the European Broadcasting Union, forty-four are Western European countries and from the Mediterranean basin, and eighteen are from Central and Eastern Europe. Thus, the participation of countries like Tunisia, Israel and Russia might be ‘a vague aspiration to be part of “the West”’ rather than the participation in sharing a common European culture (ibid). Therefore, as underlined by Yair (2019, 1015), the ESC fosters a wide and inclusive definition of Europe, which allows the national competitors to choose between that European inclusiveness and ‘emphasising ethnic and national identities’. As discussed above, the Eurovision Song Contest is often a stage for cultural struggle and for expressing political and cultural contrasts and alliances. The recent declaration of Ukraine’s 2004 winner Ruslana reported by Yair (2019, 1024) ‘Russia is our past, Europe must be our future’, might be telling. Similarly, Raykoff (2007, 7) notes that, during the 1993 contest, a Romanian delegate said ‘we have always wanted to belong to Europe, and the Song Contest is the only part of Europe that functions without political union, for this reason, we want to be a part of this world’. The scholar points

out that when Estonia won the 2001 song competition, the prime minister stated, ‘we are no longer knocking at Europe’s door, we are walking through it singing’. Moreover, as Piotrowska (2020, 123-124) underlines, when Austria’s entry Conchita Wurst won the Contest in 2014 with the song Rise Like a Phoenix, the ‘stage appearance of the bearded winner dressed in drag as Conchita’ raised some hostile reactions, particularly within Eastern European countries, namely amongst some Russian politicians ‘who proclaimed the moral end of Europe’. The scholar adds that some former Soviet countries labelled Wurst’s performance as a ‘hotbed of sodomy’. In their analysis of audience involvement in the Eurovision Song Contest Coupe and Chaban (2019, 886) show that there is little evidence that the Contest fosters an improvement of the Europeans’ feeling of belonging to Europe or the European Union, notwithstanding the ‘high level of brand recognition of the contest throughout Europe’.

Conclusions

As discussed above, the Eurovision Song Contest, through the competition between nation-states, offers a stage for nation-building, nation-branding, and nationalism. In fact, what has been defined as the ‘Eurovision phenomenon’ by Lampropoulos (2013, 154) is ‘an idiosyncratic phenomenon’ composed of the annual building up of the competition, the fan involvement analysed by Coupe and Chaban (2019), the political and cultural discussion around the event, the historical and social references often presented in the songs, as well as issues like nationalism and Europeanness, ‘inextricably related to it from its very beginning’ (Lampropoulos 2013, 154).

This essay has attempted to give an overview of the complex cultural, social, and political meanings involved and represented in the popular culture musical event of the Eurovision Song Contest. Furthermore, it discussed how the ESC constitutes a stage for the construction of pan-European identity and nationalisms concomitantly.

The academic body of research on the topic is broad and of remarkable interest, going from analysis of the performances, music, audience engagement and response to the event to the voting alliances and contrasts reflecting cultural and political issues. In 2019, when Yair was working on his review of the research on the ESC, he wrote that the review was ‘relevant and important, particularly at the current moment when the European Union and European identities are heavily debated, with Brexit looming large, growing populist hatred against the EU in other countries, and continued Russia–West conflicts over the Ukraine’.

The current political situation of the European Union, almost six years after Yair’s work, is far from being less complex or less fragmented. The upcoming 2025 contest in Switzerland, which will be taking place during the contemporaneous Russian military invasion of Ukraine and the aftermath of the humanitarian catastrophe in Gaza, will probably provide insight for future research on the political implications involved in the Eurovision Song Contest.

Bibliography

ABELLAN MATAMOROS, C. (2019). EBU fines Iceland for their band's display of Palestinian scarves during Eurovision final. In Euronews.

ADN Kronos (2025). "Eurovision, Codacons: "Espresso Macchiato? Va escluso, viola il regolamento"".

BJÖRNBERG, A. (2007). [Edited by Ivan Raykoff and Robert Deam Tobin] *A Song for Europe, Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot, Burlington: Ashgate Publishing Limited.

BOHLMAN, P. V. (2011). *Focus: Music, Nationalism, and the Making of a New Europe*. 2nd ed. New York: Routledge.

---. (2018) .The ascent of music and the 63rd Eurovision Song Contest. OUPblog (blog), *Oxford University Press*.

- BOLIN, G.** (2006). *Visions of Europe, cultural technologies of nation-states*. In International journal of cultural studies 9 (2): 189-206. <https://doi.org/10.1177/1367877906064030>.
- BOURDON, J.** (2016). *Unhappy Engineers of the European Soul*. In International Communication Gazette 69 (3): 263-280. <https://doi.org/10.1177/1748048507076580>.
- COUPE, T. and N. Chaban.** (2019). *Creating Europe through culture? The impact of the European Song Contest on European identity*. In Empirica 47 (4): 885-908. <https://doi.org/10.1007/s10663-019-09461-6>.
- DW.** 2017. "Ukraine investigates Russia's newly chosen Eurovision candidate." <https://www.dw.com/en/ukraine-investigates-russias-newly-chosen-eurovision-candidate/a-37916396>.
- EBU.** n.d.-a. "Our History." <https://www.ebu.ch/about/history>
- . n.d.-b. "Our Members." <https://www.ebu.ch/about/members>.
- ESCUDERO, V. M., and J. Zwart.** (2018). Over 20 acts to appear at Madrid's ESPreParty this weekend. in Eurovision.tv. <https://eurovision.tv/story/espreparty-madrid-spain-2018>.
- FRICKER, K., and M. GLUHOVIC.** (2013). [edited by K. Fricker and M. Gluhovic]. *Introduction: Eurovision and the 'New' Europe. In Performing the 'New' Europe. Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- HENRICH-FRANKE, C.** (2012). [edited by C. A. F. Johnson. Creating Transnationality through an International Organization? The European Broadcasting Union's (EBU) television programme activities. In Transnational Television History, A Comparative Approach. London: Routledge.
- INGOLD, J.** (2024) «Eurovision mirrors how countries see one another. That's why I can't watch Israel take part». In The Guardian <https://www.theguardian.com/commentisfree/2024/mar/11/eurovision-israel-gaza>

- JORDAN, P. (2009). *Eurovision in Moscow: Re-imagining Russia On The Global Stage*. in eSharp (14): 39-61.
- . (2013). Nation Branding: A Tool for Nationalism? In *Journal of Baltic Studies* 45 (3): 283-303. <https://doi.org/10.1080/01629778.2013.860609>.
- KYRIAKIDOU, M., M. SKEY, J. ULDAM, and P. MCCURDY. (2017). *Media events and cosmopolitan fandom: 'Playful nationalism' in the Eurovision Song Contest*. In *International Journal of Cultural Studies* 21 (6): 603-618. <https://doi.org/10.1177/1367877917720238>.
- LAMPROPOULOS, A. (2013). [edited by Dafni Tragaki]. *Delimiting the Eurobody: Historicity, Politicization, Queerness*. In *Empire of Song, Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. In *Europe: Ethnomusicologies and Modernities* #15. Plymouth: Scarecrow Press.
- LUTZ, N., and G. PRESS-BARNATHAN. (2020). *The multilevel identity politics of the 2019 Eurovision Song Contest*. In *International Affairs* 96 (3): 729-748. <https://doi.org/10.1093/ia/iaa004>.
- MARSHALL, A., and A. SELLA (2024). "Israel Chooses a Eurovision Act as Boycott Campaigns Swirl". In *The New York Times*.
- PIOTROWSKA, A. G. (2020). *The Eurovision Song Contest – A Continent (still) Divided?* in *Journal of Historical Sociology* 33 (3): 371-388. <https://doi.org/10.1111/johs.12285>.
- RAYKOFF, I. (2007). [edited by I. Raykoff and R. D. Tobin] "Camping on the borders of Europe." In *A Song for Europe, Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot, Burlington: Ashgate Publishing Limited.
- RASMI, J. (2024). [created and edited by A. Scarnecchia and L.Vettori] "Giochi Olimpici: Lo spazio sottratto". In *Fuori dai Giochi. Altreconomia* podcast.
- Romanenko, M. (2017) "Eurovision contestants share emotions after qualifying for final" In *Kyiv Post*.
- ŞIVGIN, Z. M. (2015). *Rethinking Eurovision Song Contest As A Clash Of Cultures*. In *Gazi Akademik Bakis Dergisi* 9 (17).

TRAGAKI, D. (2013). *Empire of Song, Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Europea: Ethnomusicologies and Modernities #15. Plymouth: Scarecrow Press.

VULETIC, D. (2018). *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*. London: Bloomsbury Academic.

YAIR, G. (2019). "Douze point: Eurovisions and Euro-Divisions in the Eurovision Song Contest – Review of two decades of research", *European Journal of Cultural Studies* 22 (5-6): 1013-1029. <https://doi.org/10.1177/1367549418776562>.

ARTQUAKE²**VIBR-AZIONI ARTISTICHE, TRA FIGURA E SUONO****ARTQUAKE² ART VIBR-ACTIONS: BETWEEN FIGURE AND SOUND****DOMENICO MICHELE SURACE**

Abstract (IT): Arte e musica condividono una natura vibrante, simile alle onde sismiche che si propagano nello spazio e nel tempo. Questo studio esplora il legame tra terremoti, arti visive e suono, analizzando come questi fenomeni siano stati rappresentati e interpretati nel corso della Storia. Mentre l'arte figurativa ha offerto immagini simboliche e narrative dell'evento drammatico, la musica ha tradotto il movimento tellurico in forme sonore evocative, dalle composizioni sacre rinascimentali fino alla sperimentazione contemporanea. L'articolo individua cinque principali modalità di trasposizione artistica e musicale del terremoto: contemplazione del fenomeno naturale, riflessione allegorica sulla fragilità umana, interpretazione escatologica, commemorazione storica e astrazione metafisica. Inoltre, si analizzano progetti contemporanei che trasformano il trauma sismico in una possibilità di resilienza e ricostruzione, come installazioni sonore basate su dati sismici o performance coreografiche ispirate ai movimenti tellurici. Arte e musica non solo documentano il terremoto, ma diventano strumenti di elaborazione emotiva e sociale, capaci di trasformare la distruzione in creazione, riaffermando il potere della cultura nella ricostruzione dell'identità collettiva dopo una calamità.

Parole chiave: arte, terremoto, rappresentazione simbolica, resilienza, identità collettiva.

Abstract (EN): Art and music share a vibrant nature, akin to seismic waves propagating through space and time. This study explores the connection between earthquakes, visual arts, and sound, analyzing how these phenomena have been represented and interpreted throughout history. While figurative art has provided symbolic and narrative depictions of dramatic events, music has translated seismic movements into evocative sonic forms, from Renaissance sacred compositions to contemporary experimentation. The article identifies five main artistic and musical approaches to earthquakes: contemplation of the natural phenomenon, allegorical reflection on human fragility, eschatological interpretation, historical commemoration, and metaphysical abstraction. Additionally, it examines contemporary projects that transform seismic trauma into opportunities for resilience and reconstruction, such as sound installations based on seismic data or choreographic performances inspired by tectonic movements. Art and music not only document earthquakes but also become tools for emotional and social processing, capable of turning destruction into creation, reaffirming the power of culture in rebuilding collective identity after a catastrophe.

Keywords: art, earthquake, symbolic representation, resilience, collective identity.

ARTQUAKE² VIBR-AZIONI ARTISTICHE, TRA FIGURA E SUONO*

DOMENICO MICHELE SURACE

I terremoti sono il prodotto di scosse, formatesi in un punto della crosta terrestre a causa di fenomeni di natura tettonica, da cui si propagano onde vibranti.

Le opere d'arte sono il prodotto, sulla scorta della competenza, contrassegnato da una molteplicità di funzioni indipendenti dalla praticità (estetica, magica, media), capace di trasferire informazioni ed emozioni decodificabili, che si propagano come onde vibranti.

Le onde d'urto di tutte queste vibrazioni si diffondono per lo spazio e per il tempo: il presente contributo mira, quale sintesi che impone limiti all'eshaustività, a evidenziare i modi salienti, tra figura e suono, del loro intreccio.

1. Vibr-azioni nell'arte

Il disastro sottopone la società colpita a un esame accurato del proprio funzionamento, su diversi livelli; l'opera d'arte sottopone lo spettatore a un pari impegno¹.

A fronte di questa evidente corrispondenza, la calamità naturale ha popolato, quale soggetto, la Storia dell'arte figurativa occidentale solo in una percentuale minuta, se confrontata con altre espressioni di violenza, come la guerra; sono, però, identificabili molteplici esempi. In parallelo, il tema del terremoto è svolto per tramite musicale intercettando, nel tempo, diverse variabili.

¹ Perry, Quarantelli 2005; Dissanayake 2008.

L'arte classica, armonica e simmetrica, è focalizzata sui temi d'idealità per perfezione e potere, e la fenomenologia naturale cui poter ricondurre la calamità è rapportata all'associazione con divinità-personificazioni.

In questo frangente, il terremoto trova uno spazio molto marginale nelle rappresentazioni figurative. Celebri sono, però, i rilievi su fregio marmoreo del larario posto nell'atrio della *domus* pompeiana di Lucius Caecilius Iucundus che mostrano gli effetti della distruzione del 62 d.C., in particolare sul *castellum aquae* e sulla Porta Vesuvio, e sul Tempio di Giove² (tav. 1).

Nel Medioevo, il terremoto è espediente della pittura per l'illustrazione di episodi biblici e, peculiarmente, del sesto sigillo dell'Apocalisse di Giovanni, quale segno distruttivo del contesto umano ad annunciazione del giudizio divino³, nonché manifestazione fenomenica alla morte di Cristo⁴ – più favorevolmente però proposta in una calma prospettiva mistica di preparazione alla Resurrezione⁵, come enunciano, pure, le più antiche liturgie pasquali⁶.

Un primo esempio è l'illustrazione de *La destruction de Babylone* (tav. 2a), miniatura del manoscritto duecentesco *Apocalypse de Cambrai*⁷.

Nel XIV secolo influiscono certamente sulla coscienza degli artisti i sette eventi catastrofici registratisi in Italia centrale, con migliaia di morti⁸. Un caso particolarmente connesso, per scena, ispirazione e vicissitudine di ritrovamento, è il

² Butterworth, Laurence 2005, p. 159; Trinacty 2019.

³ Guidoboni, Ebel 2009, p. 77; Pasotti 2014.

⁴ Matteo, 27, 51.

⁵ Alexander 2016, pp. 212-213.

⁶ della Porta 2010, pp. 11-13, anche per il ruolo positivo del terremoto a liberazione di San Paolo dalla prigione di Filippi.

⁷ XCM227185 Ms 422 fol. 77, Biblioteca Municipale di Cambrai.

⁸ Guidoboni, Comastri 2005.

Crollo di Efeso (tav. 2b), parte di più esteso affresco dedicato alle storie di San Giovanni nella chiesa di Sant'Agostino a Rimini, realizzato da un giottesco cittadino – possibilmente Pietro da Rimini – nella prima metà del secolo: rivelatasi per apertura di squarci nello scialbo comportati dalle scosse del 1916, l'opera mostra la sconfitta del paganesimo nella forma, proprio, del crollo del tempio di Diana a Efeso, città a sua volta vittima di forti terremoti nel 23 e nel 262 d.C., suggerendo, per di più, un richiamo esperienziale diretto dell'artista al terremoto riminese del 1308⁹. Datato al 1313 è l'affresco *La morte del fanciullo di Suessa* (tav. 2c), integrato nel ciclo giottesco della Basilica Inferiore di Assisi quale premessa al miracolo francescano postumo della resurrezione di un bambino morto in un terremoto¹⁰. Nel 1367, con *Il demonio abbatte la casa di Giobbe* (tav. 2d), Bartolo di Fredi evoca visivamente, nella Collegiata di Santa Maria Assunta a San Gimignano, gli spettri del terremoto senese del 1361 a illustrazione della biblica tempesta di vento; in parallelo, Andrea di Cione di Arcangelo richiama a simile catastrofe, quanto alla peste, nella raffigurazione de *Il trionfo della Morte, l'Inferno e il Giudizio universale* (tav. 2e) per il presbiterio di Santa Croce a Firenze¹¹.

L'interpretazione del disastro, nel Rinascimento, oltre che filologica e religiosa – in questa direzione, la *Punizione dei ribelli* (tav. 3a) invocata da Mosè si concretizza quale 'terremoto su misura' nell'opera di Sandro Botticelli del 1480-1482¹² –, si fa persino psicologica: ne *L'adorazione dei Magi* (tav. 3b) per i monaci di San Donato a Scopeto, che, pur mai completata, chiude il periodo fiorentino di Leonardo da Vinci nel 1481-1482, finanche le rovine architettoniche perseguono tale indagine sul senso di scompiglio, simbolo al contempo dell'imponderabile mistero divino e della

⁹ Filippini 1921, pp. 3-7; Guidoboni, Comastri 2005; Koppenleitner 2010, pp. 94-101.

¹⁰ Alexander 2016, p. 213.

¹¹ Koppenleitner 2010, p. 89

¹² Numeri 16, 31-32; Surace 2023b, p. 51.

difficoltosa ricerca di pace propria alla condizione umana¹³. Altrettanto, si attesta la volontà di segnare nel ricordo l'orma della quotidianità spezzata dall'evento nefasto: la *Natività* (tav. 3c) per il duomo di Spoleto di Filippo Lippi, ad esempio, per l'ambientazione in un edificio in parte crollato, è, ancora circa dieci anni dopo, traccia emotiva dei terremoti che hanno devastato l'Italia centro-meridionale nel 1456¹⁴; la *Vergine del terremoto* (tav. 3d) di Francesco di Giorgio Martini per una copertina dei registri della Biccherna, ancora più direttamente, cristallizza il luttuoso stravolgimento urbano al seguito del terremoto che ha colpito Siena nel 1467¹⁵.

Oltre cent'anni dopo, con *San Francesco Solano indica un terremoto accanto ai santi Giovanni Evangelista e Giovanni Battista* (tav. 3e), Giovanni Battista Tinti è testimone della distruzione della città di Cento nel 1570¹⁶. Nel Cinquecento, la calamità recupera un connotato mitico, come nel ciclo di affreschi della *Sala dei Giganti* (tav. 3f), realizzato con 'effetto ironico' nel 1532-1535 da Giulio Romano a Palazzo Te a Mantova, in cui il terremoto è provocato, in realtà, dall'ira di Giove – turbinio propagantesi quale vento dall'alto¹⁷.

La diffusione, nella musica, dei “metrical psalms” dedicati all'evento tragico che colpisce l'Inghilterra il 6 aprile 1540 e il carattere celebrativo dei componimenti liturgici per la Settimana Santa – come la messa *Et ecce terrae motus* di Antoine Brumel a ben dodici voci per quattro sezioni, ciascuna da tre – attestano, inoltre, la persistenza di una certa pulsione commemoratrice di matrice religiosa¹⁸.

¹³ Surace 2023b, p. 80.

¹⁴ Mannini, Fagioli 1997.

¹⁵ Archivio di Stato 2001.

¹⁶ Pasotti 2014.

¹⁷ Surace 2023b, p. 132, con relativa bibliografia.

¹⁸ della Porta 2010, p. 14.

Durante il regno di Luigi XIV, tanto nella *comédie-ballet* che nella *tragedie lyrique*, al terremoto è attribuito un simbolismo propagandistico in chiave politica, come manifestazione del dominio del sovrano sulla Natura, specie in riferimento al sisma del 21 giugno 1660 originato nel sud-ovest della Francia¹⁹: così si orientano le citazioni ne *L'Ercole amante* di Francesco Cavalli del 1660-1661, nel prologo di *Les Amants magnifiques* di Molière del 1670 e nelle opere musicate da Jean-Baptiste Lully *Atys* (1676), *Bellerophon* (1679), *Proserpine* (1680) e *Cadmus et Hermione* (1683)²⁰. Proprio a un collaboratore di Lully, Pascal Colasse, si deve l'introduzione dei tamburi nell'orchestra come strumenti evocativi e non solamente emulativi dei fenomeni naturali per il *Thétis et Pélée* del 1689, che apre così al rafforzamento dei bassi come dialettica poi canonica della rappresentazione musicale del terremoto²¹.

Il simbolismo legato al potere che sconfigge la terra si attesta anche in Italia, con *Epaminonda* di Severo de Luca, nel 1684²².

In riferimento al tema della Passione, invece, il terremoto è citato da Johann Sebastian Bach, con *Johannes-Passion* (1724) e *Matthäus-Passion* (1727), da Georg Friedrich Händel, specie nel *Messiah* (1741) e nell'aria di Irene in *Theodora* (1749), o nella cantata mariana per l'Anniversario della liberazione di Roma dal terremoto nel giorno della Purificazione della beatissima Vergine, e da Franz Joseph Haydn, con *Sinfonia n. 49* (1768) e il criticatissimo in quanto anti-sublime *Terremoto* a conclusione del *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (1787)²³.

Il tema, secondo evocazione esotica, compare nel 1735 in *Les Incas du Peru*, secondo atto de *Les Indes Galantes* di Jean-Philippe Rameau, con largo uso di passaggi

¹⁹ Allusione di stessa valenza è nella rappresentazione del gigante Encelado, che il mito vuole sotterrato in Sicilia a provocarne i sismi e, con i suoi colpi, proprio sinonimo di terremoto in Grecia, schiacciato da macerie nel giardino di Versailles; della Porta 2010, p. 18.

²⁰ de La Gorce 1996.

²¹ della Porta 2010, pp. 24-28.

²² Scherillo 1916, pp. 39-40.

²³ della Porta 2010, pp. 39-43 e 46.

enarmonici sorprendentemente – per gli esecutori del tempo, addirittura, “eccessivamente” – moderni²⁴ e, ancora dello stesso compositore, in *Zoroastre* del 1749 – il cui libretto in italiano è a cura di Giacomo Casanova – e *Abaris, ou Les Boréades* del 1763²⁵.

Benché l’arte figurativa barocca e poi soprattutto romantica, tra XVII e XIX secolo, risulti, nella trattazione della catastrofe, invece dominata dal tema del fuoco²⁶, il terremoto del Val di Noto del 1693, quello – soprattutto – di Lisbona del 1755, le numerosissime scosse in Calabria del 1783 e il terremoto di Casamicciola del 1883 hanno, scortati dalla serie di altri sismi nel periodo, un profondo impatto sulla coscienza e sulla cultura italiana e internazionale.

Il primo evento è ricordato, in particolare, da alcune illustrazioni, tra cui la più celebre è nel volume del 1696 *Specula physico-mathematico-historica notabilium ac mirabilium sciendorum* (tav. 4a) di Johann Zahn, tesa a informare dei danni alla città di Catania, con l’Etna in eruzione in piena coerenza alla teatrale estetica barocca²⁷; pur indiretta, memoria ne è trasmessa dal dipinto devozionale, di ignoto, *Processione di Santa Rosalia* (tav. 4b), probabilmente datato al 1706-1707, unica rappresentazione nota della cerimonia liturgica in onore della Santa tenutasi per la città di Palermo – i cui edifici, dettagliati ma disposti casualmente, sono mostrati ancora integri – nel 1693, quale ringraziamento per lo scampato pericolo della peste e del terremoto²⁸.

Tra le varie rappresentazioni del disastro di Lisbona – innumerevoli sono le incisioni dedicate –, l’*Alegoria ao Terramoto de 1755* (tav. 4c) di João Glama Strobërle

²⁴ Girdlestone 1957, p. 336.

²⁵ della Porta 2010, pp. 29-32.

²⁶ Irresistibili per gli artisti, oltre che per le cronache, risultano, infatti, il Grande Incendio di Londra del 1666, la sequenza eruttiva del Vesuvio avviatasi nel 1631 e destinata ad arrestarsi solo nel 1904 – spettacolo immancabile per la nobiltà napoletana e per i Grandi Turisti d’Europa –, e il recupero tematico oltre che archeologico della Pompei distrutta dall’eruzione.

²⁷ Zahn 1696, vol. 2, *Disquisitio* 1, Capitolo 13, p. 148.

²⁸ Per un approfondimento, www.federicosecondo.org/rosalia-eris-in-pestes-patrona/.

rammenta con finissima lucidità a contemporanei e posteri, con la vicenda, i rischi nel peccato di *hybris* corsi dall'Illuminismo, vero linguaggio dogmatico nella ricostruzione urbanistica imposta da Sebastião José de Carvalho e Melo, marchese di Pombal²⁹.

La catastrofe in Calabria è ben documentata dalle tavole, intrise dello spirito paesaggistico del Settecento italiano, a cura di Pompeo Schiantarelli e Ignazio Stile, per l'Atlante in appendice all'*Istoria de' Fenomeni del Tremoto avvenuto nelle Calabrie e nel Valdemone nell'anno 1783* di Michele Sarcone del 1784: la *tavola acquarellata numero LVII* (tav. 4d), ad esempio, mostra con determinata particolarità le ferite sul volto di Reggio Calabria³⁰. L'evento è raccontato, nel 1783-1788, con *The Devastation of the Earthquake at Messina, Sicily: The Palazzata* (tav. 4e), qual voce d'Oltremanica, da Henry Tresham, con uno sguardo all'Oltrestretto, memore del coinvolgimento nel dramma anche del territorio messinese³¹. Ancora nel 1806, Jean-Pierre Saint-Ours – artista neoclassico dedito al tema già da un ventennio con diverse versioni capaci di restituire differenti prospettive, in linea con l'evoluzione di personali riflessioni e vicissitudini biografiche – si ispira a questa catastrofe per l'opera *Le tremblement de terre* (tav. 4f), con cui, evidenziando il sentimento di insicurezza e isolamento, tanto nella morte che fronteggiando il dramma, evoca una sensazione nuova rispetto alla violenza dei dipinti precedenti, destabilizzante ma familiare in un'epoca tanto segnata da continue rivoluzioni³².

²⁹ Dynes 2000; Shrady 2009. Ispirati al terremoto di Lisbona sono, nella musica, anche la *Donner-Ode* di Georg Philipp Telemann del 1756, ad esaltazione del giudizio divino, e il poema sinfonico *O Terramoto de Lisboa* del 1961 di Armando José Fernandes.

³⁰ Pasotti 2014; Guidoboni 2021, pp. 267-268.

³¹ La tavola è conservata alla Tate Britain (www.tate.org.uk/art/artworks/tresham-the-devastation-of-the-earthquake-at-messina-sicily-the-palazzata-t08265).

³² Wuhrmann 1994, pp. 330-334; de Herdt 1995. Alla versione realizzata dall'artista nel 1802 *Le Tremblement de terre dit «romantique»*, *esquisse* (de Herdt 1995, p. 60), conservata al Musée d'art et d'histoire di Ginevra (n. cat. 1802-F; de Herdt 2019, pp. 276-277) si richiama direttamente l'opera

Tra le molteplici opere ispirate al terremoto ischitano, dipinto nel 1884 durante una fase di stanza a Capri da Sophie Gengembre Anderson, *After the earthquake* (tav. 4g) mostra un sorprendente approccio realista e fotografico al dramma della perdita oltre la distruzione, che priva di ogni slancio la fantasia e si palesa per cruda veridicità³³.

A ben vedere, sulla scorta dei diversi generi sviluppatasi nel secolo, le prospettive dell'Ottocento forniscono una visione altalenante sul tema del terremoto: quella romantica, apocalittica e carica di intenti moralistici, osservabile nell'opera di John Martin del 1853 *The Great Day of His Wrath* (tav. 4h), in cui lo spaccarsi della terra, con ogni altra catastrofe, è ripresa del tema del *Dies irae*, o nel ricordo di Ernst Stükelberg dell'evento sismologico più significativo mai registrato in Europa centrale con l'opera *Das Erdbeben von Basel im Jahre 1356* (tav. 4i), elaborata dal 1875 al 1885, con cui l'artista mira, per mezzo di una rappresentazione storica, a sondare il dramma dell'animo umano; quella mistica, ad esempio ne *Le tremblement de terre* (tav. 4l), tra le illustrazioni del suo racconto per immagini de *La Vie de Notre Seigneur Jésus Christ* del 1896-1897, con cui James Tissot associa la morte di Cristo all'esito della personale esperienza volta a una conversione anche tematica; ancora, quella narrativa, per spunto naturalista intriso di realismo sociale, tra gli altri, con il *Terremoto a Torre del Greco* (tav. 4m) di Michele Cammarano, opera e testimonianza del contemporaneo evento del 1861³⁴.

Nell'arte del XX secolo quest'ultima tendenza, volta al racconto visivo, è surclassata dalla riflessione astratta e metafisica, pertanto il riferimento tematico al terremoto è piuttosto raro.

ricordata in Doufour, Raymond 1992, Pasotti 2014 e Guidoboni 2021, p. 262, dagli autori ritenuta di anonimo, da collezione privata ed esito "barocco" o "manierista" ispirato, invece, dal terremoto del Val di Noto del 1693.

³³ Samarasinghe 2023, pp. 160-162, con bibliografia.

³⁴ Wood 1999, pp. 19-20; Baccanelli 2015; Baykurt 2023, p. 147, con bibliografia.

Certamente, a due soli anni dal sisma di San Francisco – a cui Edwin Deakin dedica diverse rappresentazioni, tra cui *Despair* (tav. 5a), dal titolo di per sé emblematico –, l'incredibile catastrofe all'alba del 28 dicembre 1908, il terremoto della Calabria meridionale e Messina, invoca all'eccezione. Già nel 1909, con *Szene aus der Zerstörung von Messina* (tav. 5b), Max Beckmann fornisce un resoconto della lotta che segue al disastro, col caos che sovrasta il fermo ma improbabile tentativo di ripristino dell'ordine personificato da un poliziotto armato di pistola; ma l'attenzione dell'artista è, ora, rinnovata: più indipendente dal ricordo, estetica e meno etica, occasione per sondare nell'orribile evento le possibilità di una bellezza colorata³⁵.

A grande richiamo d'attenzione per l'arte figurativa, il terremoto del Belice del 1968 è protagonista dell'opera (e dei relativi studi) *La notte di Gibellina* (tav. 5c) di Renato Guttuso, dipinto realizzato in occasione del secondo anniversario del terribile evento nel 1970 e carico degli effetti propri all'espressionismo (più) sociale, ed è diretta ispirazione del *Ciclo della natura* di Mario Schifano, dieci tele – tra cui *Il campo di pane* (tav. 5d) – realizzate sul posto dall'artista nel 1984 e dedicate a cielo, terra e acqua, quali risorse primitive e vitali della natura siciliana³⁶.

Sul finire del secolo, il terremoto è soggetto di vari dipinti di Fernando Botero, tra cui *Terremoto a Popayán* (tav. 5e) del 1999, a ricordo dell'evento catastrofico del 1983, in cui il disastro è reso quasi nella forma di una parodia, come, in genere, le scene di violenza citate dall'artista³⁷.

Nel nuovo millennio, le varie tendenze registrate nell'arte si sommano, focalizzandosi sulla funzione sociale³⁸.

³⁵ A detta dello stesso artista: “una nuova, ancora più ricca variazione di rosso violaceo e giallo oro pallido” (www.slam.org/collection/objects/13424/).

³⁶ Il ‘caso di Gibellina’ è più ampiamente trattato al paragrafo 2; tra gli altri, Belardi, Menchetelli 2017.

³⁷ Alexander 2016, p. 20.

³⁸ Brown, Mackie 2015.

Come per la serie *Natural Disasters* di Stephanie Peters, raccolta di dodici dipinti astratti ispirati al rapido aumento di fenomeni catastrofici nell'ultimo decennio, tra cui *Earthquake* (tav. 6a) del 2013, a memoria del terremoto di Haiti del 2010: le varie opere, una volta composte, sono dall'artista distrutte e ricucite, quale simbolo della possibilità di ricostruzione comunitaria e ambientale nonché di rigenerazione psicologica a seguito di un evento tragico e nefasto³⁹.

Alcuni altri, diversi sguardi: in chiave surrealist(ic)a, Peter Potter evoca i fantasmi contemporanei della catastrofe con una veduta sismica della città, in *San Francisco Earthquake* (tav. 6b) del 2011; il dinamismo colorato è linguaggio dello sconvolgimento dell'ordine cosmico durante e dopo l'evento disastroso, con *Earthquake* (tav. 6c) di John Lautermilch del 2014 e *After the Earthquake* (tav. 6d) di Miki De Goodaboom del 2011; la violenza distruttiva urbana è vibrante eco del terremoto di Los Angeles del 1906 in *Eartquake* (tav. 6e) di Stephen Wiltshire.

Nella musica, *Ventiquattro secondi* di Carlo Crivelli, testimone diretto dell'evento tragico de L'Aquila del 2009, è composizione in ventiquattro partiture, una per secondo ma della durata di oltre tre minuti poiché atta a sviluppare il concetto bergsoniano della percezione di tempo secondo durata mentale e psicologica, differente da quello cronologico: così, per chi coinvolto, è il tempo durante un terremoto⁴⁰.

Alla luce di questa panoramica, gli elementi opportuni alla traduzione operata dall'arte del fenomeno sismico sono elencabili: simboli di potenza, spaccature nella terra, crolli, crepe, nubi di polvere, fuoco e calore, personaggi biblici, personaggi in fuga, in preghiera, dediti al pianto, alla violenza o al soccorso⁴¹. Al pari, è possibile individuare

³⁹ Weesjes 2015.

⁴⁰ della Porta 2010, pp. 65-66.

⁴¹ Coşkun 2008, p. 960; Baykurt 2023.

specifiche linee di trattazione del tema, già ben delineate da David E. Alexander nel 2016⁴²:

- 1 - *contemplazione/analisi dello spettacolo*, osservato da piccole figure impotenti o analizzato con curiosità artistico-scientifica quale fenomeno fisico;
- 2 - *riflessione intorno all'allegoria*, percepita quale memoria dell'umana fragilità e caducità;
- 3 - *strumento votivo escatologico*, volto all'espiazione per il peccato riconosciuto quale causa dell'evento;
- 4 - *commemorazione storica*, intesa quale testimonianza storiografica o narrazione della catastrofe;
- 5 - *astrazione metafisica*, nella forma di soggetto artistico separato dalla drammatizzazione di tipo narrativo o emozionale.

2. Vibr-azioni con l'arte

Benché la materia d'edificazione in zone soggette a eventi sismici sia stata riaggiornata, in Italia, con una normativa d'ambito, alla luce del terremoto del 1908 di Messina e Reggio Calabria, a partire dal Regio Decreto dell'anno seguente, gli sforzi non si sono rivelati del tutto soddisfacenti e le gravi calamità continuano a segnare profondamente territori e memorie.

Oggigiorno, a fianco delle funzioni tradizionali, l'arte ha, così, assunto una responsabilità resiliente, ispirata dalla tecnica *kintsugi*, per cui la distruzione è affrontata secondo l'opportunità di ricomposizione migliorativa, e destinata non soltanto alla ricostruzione materiale, ma anche identitaria e comunitaria⁴³.

⁴² Alexander 2016, in cui si riconosce per il punto 1 della suddivisione proposta una spartizione in due categorie differenti, qui non condivisa.

⁴³ Belardi, Menchetelli 2017, p. 52; Lorenzetti 2023.

In ambito internazionale sono diversi gli esempi in cui l'evento catastrofico è stato modulato dal linguaggio dell'arte in una prospettiva di riscatto.

Trigger. The Loma Prieta Pony di Natalie Jeremijenko, del 1995, consiste in un cavalluccio che dondola secondo l'onda sismica del terremoto della baia di San Francisco del 1989 e si configura come uno strumento educativo, oltre che simbolo dell'atavica connessione tra rischio ed eccitazione⁴⁴.

Inner Earth (tav. 7a) del 1999, opera di Wolfgang Loos e Frank Scherbaum, traduce in musica i movimenti terrestri registrati dai sismografi, trasformando il dramma in sinfonia⁴⁵.

PIEQF (Parkfield Interventional EQ Fieldwork) (tav. 7b), opera di Land Art di D.V. Rogers, è un'installazione temporanea, formata da barre d'acciaio poste in verticale su una tavola, oscillante e risonante al vibrare del suolo, collocata presso Parkfield, piccolo centro collocato sulla faglia di San Andreas, e capace di restituire la natura dinamica del paesaggio⁴⁶.

I progetti di Internet Art di Ken Goldberg *Memento Mori* del 1997 e *Mori* (tav. 7c) del 1999 esplorano, secondo dinamica immersiva, il legame tra dati sismici e percezione umana, trasformando i primi, in presa diretta, in segnali digitali diffusi lungo un

⁴⁴ Per una descrizione, sciartsci.wordpress.com/2010/08/08/earthquake-art/.

⁴⁵ Si veda www.kookoon.de/innerearthpresstext_E.html.

Poiché un essere umano è capace di captare suoni di frequenza tra i 20 e i 20000 Hz, quelli dei terremoti, tra 0,01 e 10 Hz, non vengono naturalmente percepiti; per renderli udibili, già dagli anni Cinquanta del Novecento si utilizza il processo di "sonificazione", ovvero codificazione sonica, velocizzando i sismogrammi per aumentare le frequenze e poterli riprodurre con un sistema audio (Michael 2011). La musica prodotta da Loos e Scherbaum

(www.seismo.ethz.ch/static/100j/snapshot04/touchscreen/sn04t_musik_IT.html) è il risultato della sovrapposizione di un sismogramma a un pentagramma, quindi, di fatto, non è fedele ai suoni ascoltati ma risulta riproducibile dai sintetizzatori (Rocca *et al.* 2020, p. 74).

⁴⁶ Per un approfondimento, pieqf.allshookup.org.

itinerario a spirale concluso innanzi a un monitor riportante un sismogramma, quale memoria della fragilità dell'esistenza⁴⁷. Ispirata da questi progetti, per la performance *BalletMori: a ballet conducted by the Earth* (tav. 7d), la ballerina Muriel Maffre improvvisa una danza di otto minuti al ritmo dei dati sismici della faglia Hayward, trasformati in suoni naturali e atmosferici da Randall Packer nel 2006, a commemorazione del centenario del terremoto di San Francisco⁴⁸.

Fault Lines (tav. 7e), spettacolo di danza presentato per la prima volta nel 2012 dalla Leshan Song & Dance Troupe, quale forma di esorcizzazione della catastrofe, ha visto il coinvolgimento di un'intera *crew* di sopravvissuti ai terremoti del Sichuan del 2008, coordinata da Sara Brodie, a sua volta testimone del terremoto di Christchurch del 2011⁴⁹.

Il progetto *Seismographic recording* (tav. 7f), attivo dal 2010, consta di registrazioni sismografiche operate da Irene Weingartner, inventrice di un sistema capace di trasferire in tracce di pennello e inchiostro i segnali ambientali ricevuti dal corpo umano, che riattribuiscono centralità all'uomo, spesso inerme di fronte al pericolo⁵⁰.

From India to Patagonia. An Atlas of Earthquake (tav. 7g), progetto di tesi di laurea del 2013 di Ramona Tschuppert, è finalizzato a ricondurre a soggetto fotografico la vibrazione sismica dei terremoti storici grazie a un dispositivo composto da una griglia sommersa e un simulatore, favorendo, con l'esperienza estetica, anche la memoria visiva storica⁵¹.

⁴⁷ I progetti sono descritti alla pagina goldberg.berkeley.edu/art/mori.

⁴⁸ Per la performance, www.youtube.com/watch?v=qCugTCAphq8. Mudie 2010. Rocca *et al.* 2020, pp. 76-77.

⁴⁹ L'evento è stato, al tempo, reclamizzato dall'informazione pubblica (www.smh.com.au/entertainment/dance/leshan-song-and-dance-troupes-fault-lines-debuts-in-sydney-at-roslyn-packer-theatre-20150609-ghjn0r.html).

⁵⁰ Weingartner, Büntgen 2010; Katzenstein 2022.

⁵¹ Tschuppert 2013.

Infine, il programma interattivo *Seismic Waves and Sound Waves: From Earthquakes to Music* (tav. 7h), a partire dallo stesso anno, si pone l'obiettivo di ammorbidire l'esegesi della divulgazione scientifica usando la musica – su tutte le arti, forma comunicativa profonda non verbale – quale linguaggio informativo sui terremoti, facendo leva sulla stessa natura di onde sismiche P e onde sonore quali meccaniche longitudinali⁵².

Sul territorio italiano, il caso più emblematico è quello, già indirettamente citato, di Gibellina, in relazione al terremoto del Belice del 1968, con un nuovo insediamento urbano concepito quale museo di sculture a cielo aperto, grazie all'intervento condiviso di vari e celebri artisti, e, soprattutto, con la riaffermazione della città storica quale sudario di cemento bianco nel *Grande Cretto* (tav. 8a) di Alberto Burri, opera ambientale del 1984-2015, a perpetua memoria, come traccia ed evidenza al contempo positive e negative⁵³.

Tra gli altri importanti riferimenti, la collezione *F.R.I.A.M.* conta centotredici opere di artisti contemporanei americani donate a ricordo del terremoto del Friuli del 1976⁵⁴; l'iniziativa *Terrae Motus*, curata da Lucio Spicca Amelio, si configura come una raccolta di settantadue opere a commemorazione del terremoto dell'Irpinia del 1980⁵⁵; l'evento *L'Aquila Forever* del 2014, ideato da Alessandro Piccinini e curato da

⁵² Hunstad *et al.* 2013. Nell'ambito delle attività del programma, il pubblico è sfidato a riconoscere le onde sonore monocromatiche prodotte dal generatore *Wave Lab* a diverse frequenze, così evidenziando le variazioni di sensibilità individuale e anagrafica. Un'altra fase riguarda il confronto tra vibrazioni naturali terrestri e il canto di un coro polifonico composto da soprano, contralto, tenore, baritono e basso, al fine di ricollegare per analogia l'evento tellurico alla quotidianità e all'espressione artistica. L'esperienza si conclude con un concerto di un'ora in cui la musica è resa strumento di espressione e comprensione emotiva del funzionamento del Pianeta.

⁵³ Aprile 2009, con bibliografia; Surace 2024, p. 160.

⁵⁴ Belloni 2006.

⁵⁵ Masoero 2015, con bibliografia.

Archivi del Presenteismo e Laura Turco Liveri, ha visto l'azione di novantanove artisti in soccorso per la catastrofe del 2009⁵⁶; vari sono stati i progetti di supporto a seguito del terremoto in Emilia Romagna del 2012, volti alla raccolta di fondi e alla riqualificazione e diffusione culturale, ad esempio *Terreferme. Emilia 2012: il patrimonio culturale oltre il sisma*, a cura della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia-Romagna, in collaborazione con la Fondazione Telecom Italia⁵⁷; ancora, numerosi sono stati gli interventi artistici per la sequenza di terremoti in Centro Italia dal 2015⁵⁸.

Un approccio peculiare è offerto dal lavoro multidisciplinare *Music from the Rubble* di Mario Savini, presentato all'Ascoli Piceno Festival nel 2021, consistente in un'installazione sonora attivata dai movimenti di protisti, microrganismi unicellulari trovati in campioni d'acqua provenienti dalle zone dell'Italia centrale colpite dal terremoto del 2016 e registrati per mezzo di un microscopio collegato a una webcam, acquisiti da uno script e trasformati, interagendo con *Scan Sequencer Javascript* (esperimento dell'artista JeongHo Park) (tav. 8b), in tempo reale in una musica che si fonde con quella di un sassofono, producendo composizioni sempre nuove in combinazione a itinerari artistici colorati⁵⁹.

Nel corso dell'evento di sensibilizzazione *Experiri*, sempre del 2021, ideato da Marco Nereo Rotelli, infine, grazie al lavoro di Paolo Dell'Aversana e a innovative tecniche di codificazione algoritmica delle componenti di frequenza recepite dai sismogrammi in note digitali in formato MIDI (tav. 8c) e al conseguente intreccio con immagini e video suggestivi, la Terra ha *cantato* di una voce rivelatasi ad alto tasso musicale e, per esteso, artistico, sulla scorta della sorprendente geometria delle ondulazioni

⁵⁶ Santi 2015; Belmonte *et alii* 2019.

⁵⁷ Per una descrizione dell'iniziativa, www.terreferme.beniculturali.it

⁵⁸ Toscano, Marignoli 2016.

⁵⁹ Savini 2022.

sonore⁶⁰ – una voce, così, a cui è più facile dare ascolto e che è ancora più difficile da ignorare.

Oltre che in una prospettiva creativa, trasformando le componenti costitutive del terremoto in elementi o strumenti estetici originali, la risposta all'evento terribile da parte del mondo dell'arte può concretizzarsi nel sociale secondo modalità di coinvolgimento differenti.

La paura, il dolore, la preoccupazione e l'ansia, la tristezza, la sensazione di impotenza e lo stato di sovraeccitazione che il terremoto e i derivati effetti causano negli individui colpiti possono comportare, in base alla personale predisposizione nevrotica, stress acuto e conseguenze traumatiche come una forte depressione⁶¹: a seguito del soddisfacimento dei bisogni primari volti alla sopravvivenza, è, pertanto, opportuno provvedere alla reintegrazione dei livelli di serotonina, l'“ormone della felicità”⁶². Il potere terapeutico dell'arte è noto fin dai tempi antichi e, soprattutto dalla Seconda guerra mondiale, i protocolli di intervento atti a ridurre gli effetti a cascata degli eventi drammatici prevedono la pratica dei linguaggi artistici quale strumento per veicolare le emozioni e le sensazioni: l'arteterapia può rappresentare un approccio efficace nella cura del reduce, mirando a migliorarne il benessere psico-fisico⁶³.

Il disastro, in definitiva, è parte della condizione umana ma le *vibrazioni artistiche* possono contribuire, secondo varia emanazione, ad affrontarlo.

⁶⁰ Dell'Aversana 2021, con bibliografia. Un esempio di opera multimediale derivata dalla sonificazione di elementi connessi al terremoto: www.youtube.com/watch?v=q10ozZdzJ2Q&t=1s

⁶¹ Sígales 2006, p. 12.

⁶² Baykurt 2023.

⁶³ Roje 1995; Murphy 2014.



Rilievi del larario di Lucius Caecilius Iucundus, calchi in gesso, I sec. d.C., Museo della Civiltà Romana, Roma

[Tav. 1 - Il terremoto nell'arte antica]



a) La destruction de Babylone, miniatura contenuta nel manoscritto Apocalypse de Cambrai, XIII sec., Bibliothèque municipale, Cambrai



b) Pietro da Rimini (?), Crollo di Efeso, prima metà XIV sec., Chiesa di Sant'Agostino, Rimini



c) Giotto, La morte del fanciullo di Suessa, 1313, Basilica inferiore, Assisi



d) Bartolo di Fredi, Il demonio abbatte la casa di Giobbe, 1367, Collegiata di Santa Maria Assunta, San Gimignano



e) Andrea di Cione di Arcangelo, Il trionfo della Morte, l'Inferno e il Giudizio universale, 1367, Basilica di Santa Croce, Firenze

[Tav. 2 - Il terremoto nell'arte medievale]



- a) Sandro Botticelli, Punizione dei ribelli, 1480-1482, Cappella Sistina, Città del Vaticano
 b) Leonardo da Vinci, L'adorazione dei Magi, 1481-1482, Galleria degli Uffizi, Firenze
 c) Filippo Lippi, Natività, 1466-1469, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Spoleto



- d) Francesco di Giorgio Martini, Vergine del terremoto, 1467, tavoletta di Biccherna, Siena
 e) Giovanni Battista Tinti, San Francesco Solano indica un terremoto accanto ai santi Giovanni Evangelista e Giovanni Battista, 1570, Pinacoteca comunale, Cento
 f) Giulio Romano, Sala dei Giganti, 1532-1535, Palazzo Te, Mantova

[Tav. 3 - Il terremoto nell'arte rinascimentale]

ARTQUAKE? VIBR-AZIONI ARTISTICHE, TRA FIGURA E SUONO*



a) Illustrazione del volume *Specula physico-mathematico-historica notabilium ac mirabilium sciendorum* di Johann Zahn, 1696

b) Processione di Santa Rosalia, 1706-1707 (?), Palacio de las Duenas, Siviglia

c) João Glama Strobërle, Alegoria ao Terramoto de 1755, 1755, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona



d) Pompeo Schiantarelli e Ignazio Stile, Tavola numero LVII dell'Atlante in appendice al volume *Istoria de' Fenomeni del Tremoto avvenuto nelle Calabrie e nel Valdemone nell'anno 1783* di Michele Sarcone, 1784

e) Henry Tresham, *The Devastation of the Earthquake at Messina, Sicily: The Palazzata*, 1783-1788, Tate Modern, Londra

f) Jean-Pierre Saint-Ours, *Le tremblement de terre*, 1806, Musée cantonal des Beaux-Arts, Losanna



g) Sophie Gengembre Anderson, *After the earthquake*, 1884, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland

h) John Martin, *The Great Day of His Wrath*, 1853, Tate Britain, Londra

i) Ernst Stückelberg, *Das Erdbeben von Basel im Jahre 1356*, 1875-1885, Kunstmuseum, Basilea



l) James Tissot, *Le tremblement de terre*, illustrazione del volume *La Vie de Notre Seigneur Jésus Christ*, 1896-1897

m) Michele Cammarano, *Terremoto a Torre del Greco*, 1861, Museo nazionale di San Martino, Napoli

[Tav. 4 - Il terremoto nell'arte, dal Barocco al Romanticismo]

[divulgazione audiotestuale]



a) Edwin Deakin, Despair, 1906,
Oakland Museum of California, Oakland



b) Max Beckmann, Szene aus der Zerstörung
von Messina, 1909,
Saint Louis Art Museum, Saint Louis



c) Renato Guttuso, La notte di Gibellina,
1970, Museo Civico, Gibellina



d) Mario Schifano, Il campo di pane, 1984, Museo
d'Arte Contemporanea "Ludovico Corrao", Gibellina



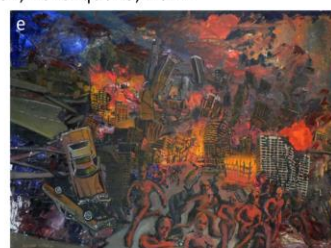
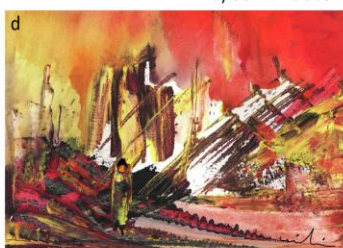
e) Fernando Botero, Terremoto en Popayán,
1999, Museo Botero, Bogotá

[Tav. 5 - Il terremoto nell'arte del Novecento]

[divulgazione audiotestuale]



a) Stephanie Peters, Earthquake, 2013
b) Peter Potter, San Francisco Earthquake, 2011
c) John Lautermilch, Earthquake, 2014



d) Miki De Goodaboom, After the Earthquake, 2011
e) Stephen Wiltshire, Earthquake

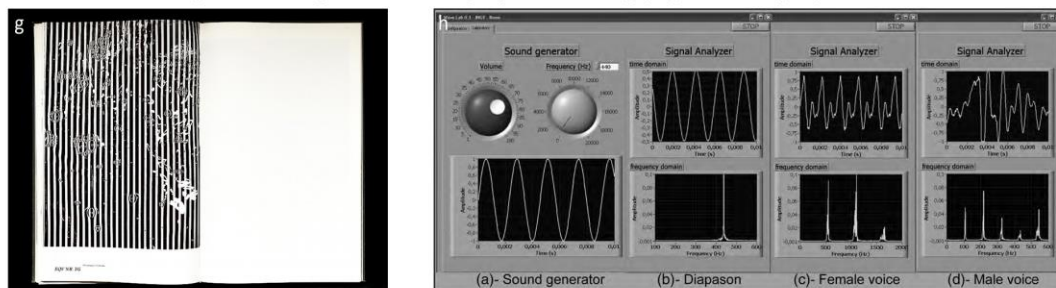
[Tav. 6 - Il terremoto nell'arte del Duemila]

ARTQUAKE² VIBR-AZIONI ARTISTICHE, TRA FIGURA E SUONO*

a) Wolfgang Loos/Kookoon. Frank Scherbaum, Copertina di Inner Earth, Traumton CD, 1999
 b) D.V. Rogers, PIEQF (Parkfield Interventional EQ Fieldwork), 2008, Parkfield
 c) Ken Goldberg, Mori (interno installazione) (foto di Takashi Otaka), 1999



d) Muriel Maffre, BalletMori: a ballet conducted by the Earth, 4 aprile 2006, San Francisco Opera House, San Francisco
 e) Sara Brodie, Leshan Song & Dance Troupe, Fault Lines, 11 giugno 2015, Roslyn Packer Theatre, Sydney
 f) Irene Weingartner, Seismographic recording (Signals No. U_04), 2010



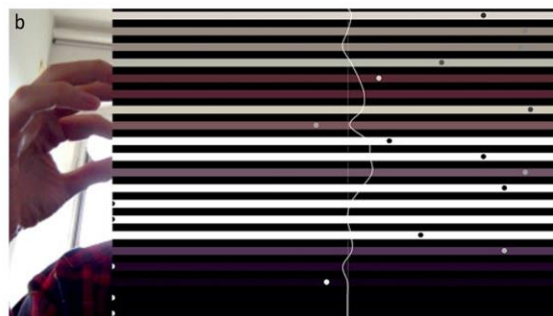
g) Ramona Tschuppert, From India to Patagonia. An Atlas of Earthquake (EQV NR. 3G), 2013
 h) Wave Lab utilizzato nell'ambito del programma Seismic Waves and Sound Waves:
 From Earthquakes to Music (da Hunstad et al. 2013, p. 533, fig. 1)

[Tav. 7 - La resilienza dell'arte in ambito internazionale]

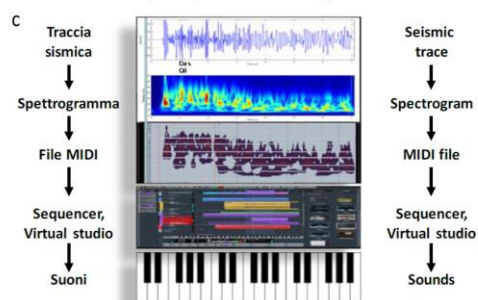
[divulgazione audiotestuale]



a) Alberto Burri, Grande Cretto, 1984-1989 (completato 2015), Gibellina



b) JeongHo Park, Scan Sequencer Javascript, 2017, utilizzato in Music from the Rubble di Mario Savini, 2021



c) Trasformazione dei segnali naturali della Terra in musica digitale e file multimediale in riproduzione con colonna sonora della sonificazione di un terremoto (da Dell'Aversana 2021, p. 2, fig. 1 e p. 6, fig. 6)

[Tav. 8 - La resilienza dell'arte in ambito italiano]

Bibliografia e sitografia

ALEXANDER, D.E. (2016) «The Portrayal of Disaster in Western Fine Art», in *Environmental Hazards*, n. 15(3), pp. 209-226.

APRILE, M. (2009) «Il terremoto del Belice o del fraintendimento», in **CAMPIONE, G.** (2009) [a cura di] *La furia di Poseidon. Messina 1908 e dintorni*, Milano: Silvana, pp. 221-234.

ARCHIVIO DI STATO (2001) *Museo delle Bicchernerne*, Siena.

BACCANELLI, F. (2015) «James Tissot, “La vita di Cristo” è una sorpresa continua», in *Il Sussidiario*, 3 marzo 2015.

BAYKURT, A.E. (2023) «Earthquake Psychology and its Pictural Extensions in the Visual Cortex», in **BİLGİLİ, A.** (2023) [a cura di] *ACADEMY. 1st International Conference on Earthquake Studies* (May 21, 2023), Istanbul: Academy Global Publishing House, pp. 139-160.

BELARDI, P., MENCHETELLI, V. (2017) «Artquake. Il ruolo dell'intervento artistico nel post-sisma», in *Passaggi. L'Umbria nel futuro*, n. 1, pp. 51-55.

BELLONI, F. (2006) «Friuli 1976: La collezione d'arte americana FRIAM», in **BELLONI, F., DEL PUPPO, A.** (2006) [a cura di] *Palinsesti: Sismologie, Repertorio, Intra/Extra Moenia*, Milano: Skira, pp. 22-39.

BELMONTE, C., SCIROCCO, E., WOLF, G. (2019) [a cura di] *Storia dell'arte e catastrofi. Spazio, tempi, società*, Venezia: Marsilio.

BROWN, A., MACKIE, V. (2015) «Introduction: art and activism in post-disaster Japan», in *Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, n. 13(6), pp. 1-6.

BUTTERWORTH, A., LAURENCE, R. (2005) *Pompeii: The Living City*, Londra: St. Martin's Press.

COŞKUN, İ. (2008) «Deprem Nedir ve Nasıl Korunuluruz», in *Journal of Yasar University*, n. 3(9), pp. 959-983.

DE HERDT, A. (1995) «Jean-Pierre Saint-Ours entre catastrophes et catastases», in *Revue suisse d'Art et d'Archéologie*, n. 1(52), pp. 59-62.

DE HERDT, A. (2019) Jean-Pierre Saint-Ours 1752-1809. Catalogue de l'oeuvre peint et des sujets dessinés mythologiques, historiques et religieux, Ginevra: Musée d'art et d'histoire de la Ville de Genève.

DE LA GORCE (1996) «Tempêtes et tremblements de terre dans l'opéra français sous le règne de Louis XIV», in LACOMBE, H. (1996) [a cura di] Le mouvement en musique à l'époque baroque, pp. 171-188.

DELLA PORTA, D. (2010) Potere, sublimità e devozione. Le vicende dei terremoti in musica, Lucca: Libreria Musicale Italiana.

DELL'AVERSANA, P. (2021) «The song of the Earth. Introduction: sustainable development, awareness and identification», in Conference: Experiri - Evento multidisciplinare.

DISSANAYAKE, E. (2008) «The arts after Darwin: does art have an origin and adaptive function?», in ZIJLMANS, K., VAN DAMME, W. (2008) [a cura di] World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches, Amsterdam: Valiz, pp. 241-263.

DOUFOUR, L., RAYMOND, H. (1992) 1693, Val di Noto. La rinascita dopo il disastro, Catania: Sanfilippo.

DYNES, R.R. (2020) «The Lisbon earthquake in 1755: contested meanings in the first modern disaster», in TsuInfo Alert, n. 2(4), pp. 10-18.

FILIPPINI, F. (1921) «Gli affreschi nell'abside della chiesa di S. Agostino in Rimini e un ritratto di Dante», in Bollettino d'arte, n. 15, pp. 3-21.

GIRDLESTONE, C. (1957) Jean-Philippe Rameau, His Life and Works, Londra: Cassell and Company LTD.

GUIDOBONI, E. (2021) «Sull'iconografia dei terremoti dal medioevo al Settecento», in Mem. Descr. Carta Geol. d'It., n. 108, pp. 259-270.

GUIDOBONI, E., COMASTRI, A. (2005) Catalogue of Earthquakes and Tsunamis in the Mediterranean Area from the 11th to the 15th Centuries, Roma-Bologna: INGV e SGA Storia Geofisica Ambiente.

GUIDOBONI, E., EBEL, J. (2009) Earthquakes and Tsunamis in the past. A guide to techniques in Historical Seismology, Cambridge: University Press.

- HUNSTAD, I., MARSILI, A., CASALE, P., VALLOCCHIA, M., BURRATO, P.** (2013) «Seismic Waves and Sound Waves: From Earthquakes to Music», in *Seismological Research Letters*, N. 84(3), pp. 532-535.
- KATZENSTEIN, G.** (2022) «Die seismographischen Netze der Spider-Woman», in *IRENE WEINGARTNER*, Zurigo: Sam Scherrer Contemporary.
- KOPPENLEITNER, V.F.** (2010) «L'arte di sconvolgere: sulla rappresentazione di terremoto e rovina nella pittura murale del Trecento. L'esempio degli affreschi di Sant'Agostino a Rimini», in *MATHEUS, M., PICCINNI, G., PINTO, G., VARANINI G.M.* (2010) [a cura di] *Le calamità ambientali nel tardo Medioevo europeo: realtà, percezioni*, Firenze: Firenze University Press, pp. 87-110.
- LORENZETTI, C.** (2023) *Kintsugi, l'arte di riparare con l'oro - Manuale Tecnico*, Autopubblicato.
- MANNINI, M.P., FAGIOLI, M.** (1997) *Filippo Lippi. Catalogo completo*, Firenze: Octavo.
- MASOERO, A.** (2015) «L'avventura di Lucio Amelio», in *Il Sole 24 Ore*, 4 gennaio 2015.
- MUDIE, E.** (2010), «The Spectacle of Seismicity: Making Art from Earthquakes», in *Leonardo*, n. 43(2), pp. 133-139.
- MURPHY, C.F.** (2014) «Post-Disaster Group Art Therapy Treatment for Children», in *LMU/LLS Theses and Dissertations*, n. 55.
- PASOTTI, J.** (2014) «Terremoti, la memoria nella Storia dell'arte», in *National Geographic*, 1 ottobre 2014.
- PERRY, R.W., QUARANTELLI, E.L.** (1998) [a cura di] *What is a Disaster? New Answers to Old Questions*, Philadelphia: Xlibris.
- ROCCA, L., MAGRIN, M., RONZONI, E.** (2020) «Hai sentito il terremoto?», in *TONONI, M., BONATI, S.* (2020) [a cura di] *Cambiamento climatico e rischio. Proposte per una didattica geografica*, Milano: FrancoAngeli, pp. 68-83.

ROJE, J. (1995) «LA 94 earthquake in the eyes of children: Art therapy with elementary school children who were victims of disaster», in *Art Therapy*, n. 12(4), pp. 237-243.

SAMARASINGHE, A. (2023) *A Taste for Britain: The History and Significance of Victorian Paintings in Aotearoa New Zealand's Public Collections*, Tesi di laurea, University of Auckland.

SANTI, V. (2015) [a cura di] *Arte in costruzione. A public art project for L'Aquila*, Roma: Uao.

SAVINI, M. (2022) «Music from the Rubble: Creativity as a Tool for the Promotion and Enhancement of Earthquake-Hit Areas», in *ATINER's Conference Presentation Series*, n. HUM2022-0231.

SCHERILLO, M. (1916) *L'opera buffa napoletana durante il Settecento: storia letteraria*, Palermo: Remo Sandron Editore.

SHRADY, N. (2009) *The Last Day: Wrath, Ruin, and Reason in the Great Lisbon Earthquake of 1755*, Harmondsworth: Viking Adult.

SIGALES, S. (2006) «Catástrofe, víctimas y trastornos: Hacia una definición en psicología», in *Anales de Psicología*, n. 22(1), pp. 11-21.

SURACE, D.M. (2023a) «ARTQUAKE. Vibr-azioni artistiche», in **FRANCOLINI, M., MALICE, R.** (2023) [a cura di] *Millenovecentootto. Oggetti ritrovati, memorie dal terremoto dello Stretto*, Salerno: Gutenberg.

SURACE, D.M. (2023b) *ArtBites. Un contributo allo studio della Storia dell'arte dal XV al XVIII secolo*, Reggio Calabria: Kaleidon.

SURACE, D.M. (2024) *ArtBites. Storie di contemporaneità nell'arte dal XIX al XXI secolo*, Reggio Calabria: Kaleidon.

TOSCANO, B., MARIGNOLI, D. (2016) «Il terremoto e la tutela dei centri minori», in **DE SIMONE, G., PELLEGRINI, E.** (2016) [a cura di] *Il patrimonio artistico in Italia centrale dopo il sisma del 2016*, Pisa: ETS, pp. 29-34.

TRINACTY, C. (2019) «Fear and Healing: Seneca, Caecilius Iucuntus, and the Campanian Earthquake of 62/63 CE», in *Greece & Rome*, n. 66(1), pp. 93-112.

TSCHUPPERT, R. (2013) From India to Patagonia. An Atlas of Earthquake, Tesi di laurea, Zürcher Hochschule der Künste, 2013.

WEESJES, E. (2015) «Stephanie Peters. Healing after Disaster», in Art and Disaster, Natural Hazards Observer, n. 39(6), pp. 11-13.

WEINGARTNER, I., BÜNTGEN, C. (2010) Systeme, Mögliche Systeme zu den Seismographischen Aufzeichnungen, Zurigo: Schau Ort/Christiane Büntgen.

WOOD, C. (1999) Victorian Painting, Londra: W&N.

WUHRMANN, S. (1994) «Le tremblement de terre entre peinture de genre et peinture d'histoire. De Jean-Pierre Saint-Ours à Léopold Robert», in Art + Architecture en Suisse, n. 4, pp. 330-339.

ZAHN, J. (1696) Specula physico-mathematico-historica notabilium ac mirabilium sciendorum, Norimberga: Johann Christoph Lochner.

Sitografia

goldberg.berkeley.edu/art/mori

pieqf.allshookup.org

sciartsci.wordpress.com

www.federicosecondo.org

www.kookoon.de

www.seismo.ethz.ch

www.slam.org

www.smh.com.au

www.tate.org.uk

www.terreferme.beniculturali.it

IL RITMO DEL MU.STRU.MU L'IMPORTANZA DEL SOUND DESIGN NEL VIDEOGIOCO

THE RHYTHM OF MU.STRU.MU - THE IMPORTANCE OF SOUND DESIGN IN THE VIDEO GAME

PAOLO ZAMPAGLIONE

Abstract (IT): Il presente articolo analizza il progetto videoludico *Il Ritmo del Mu.Stru.Mu.*, sviluppato nell'ambito di *Musicittà*, iniziativa volta a valorizzare il Museo dello Strumento Musicale di Reggio Calabria. Il videogioco, classificabile come "rhythm game", fonde elementi educativi e interattivi, permettendo ai giocatori di esplorare virtualmente il patrimonio musicale del museo attraverso sfide ritmiche ispirate agli strumenti esposti. Particolare attenzione è rivolta al sound design, inteso non solo come accompagnamento, ma come elemento narrativo e immersivo capace di orientare, coinvolgere e influenzare l'esperienza ludica. L'articolo approfondisce il ruolo del suono nella percezione spaziale, nella costruzione dell'atmosfera e nella risposta emotiva del giocatore, analizzando anche le fasi di testing e sviluppo della colonna sonora. *Il Ritmo del Mu.Stru.Mu.* si presenta così come un esempio innovativo di gamification del patrimonio culturale, in cui musica e suono diventano strumenti fondamentali per stimolare la memoria collettiva e favorire l'interazione tra passato e futuro.

Parole chiave: videogioco, musica, sound design, patrimonio culturale, gamification.

Abstract (EN): This article analyzes the video game project *Il Ritmo del Mu.Stru.Mu.*, developed as part of *Musicittà*, an initiative aimed at enhancing the Museo dello Strumento Musicale in Reggio Calabria. The video game, classified as a "rhythm game," combines educational and interactive elements, allowing players to virtually explore the museum's musical heritage through rhythmic challenges inspired by the exhibited instruments. Special attention is given to sound design, understood not only as accompaniment but as a narrative and immersive element capable of guiding, engaging, and influencing the gaming experience. The article explores the role of sound in spatial perception, atmosphere construction, and the player's emotional response, also analyzing the phases of testing and development of the soundtrack. *Il Ritmo del Mu.Stru.Mu.* thus presents itself as an innovative example of the gamification of cultural heritage, where music and sound become essential tools for stimulating collective memory and fostering interaction between the past and the future.

Keywords: video game, music, sound design, cultural heritage, gamification.

IL RITMO DEL MU.STRU.MU

L'IMPORTANZA DEL SOUND DESIGN NEL VIDEOGIOCO

PAOLO ZAMPAGLIONE

1.1 Introduzione

Il Ritmo del Mu.Stru.Mu. è un videogioco presentato all'interno di Musicittà¹, progetto volto alla ricerca, catalogazione e valorizzazione del Museo dello Strumento Musicale di Reggio Calabria, il Mu.Stru.Mu. Musicittà è nato dalla collaborazione tra studenti del corso di Comunicazione e Didattica dell'Arte, con la partecipazione dei corsi di Pittura, Nuove Tecnologie e del Conservatorio Francesco Cilea. L'obiettivo principale di Musicittà era quello di riaccendere l'attenzione su un patrimonio culturale inaccessibile al pubblico.

Il museo, fondato da Demetrio Spagna e situato nell'ex stazione ferroviaria "Reggio - Lido", a pochi metri dal lungomare Falcomatà, ospitava una collezione di circa 800 strumenti musicali provenienti da tutto il mondo, raggruppati in cinque famiglie: cordofoni, aerofoni, idiofoni, membranofoni e strumenti meccanico-elettrici. Oltre agli strumenti, il museo possedeva una biblioteca con testi e spartiti musicali antichi e di valore.

Il 22 Giugno 2024 un evento ha riaperto simbolicamente il Mu.Stru.Mu. Musicittà è stato concepito per mantenere viva la memoria del Mu.Stru.Mu. e sensibilizzare la comunità sull'importanza della conservazione del patrimonio culturale. Attraverso

¹ Bachecca dell'evento [<https://www.abarc.it/eventi/musicitta/>]

l'uso di tecnologie digitali e multimediali ha invitato la cittadinanza a partecipare e a scoprire il museo attraverso tre apparati:

- Il Sogno del Mu.Stru.Mu²: un allestimento virtuale sulla piattaforma Artsteps che ricrea una versione digitale del museo;
- Il Ritmo del Mu.Stru.Mu³, il progetto videoludico oggetto di questa analisi;
- La Voce degli Strumenti⁴, un podcast in sei episodi pubblicato sulla piattaforma Spreaker a cura di Demetrio Spagna e Dario Zema, fondatore del museo.

Il Ritmo del Mu.Stru.Mu., in particolare, rappresenta un esempio di come i videogiochi possano essere utilizzati come strumenti educativi e di sensibilizzazione. Sviluppato da Giuliano Gambacorta e Paolo Zampaglione, con il contributo grafico di Maria Forgione e Marica Giustra e il comparto audio è stato realizzato da Gabriele Gambacorta e Paolo Zampaglione, completa un'esperienza interattiva che combina intrattenimento e apprendimento.

² Museo Virtuale [<https://www.artsteps.com/view/664217db21abfef2c6f0696b>]

³ Pagina di presentazione del gioco [<https://sites.google.com/abarc.it/ilritmodelmustrumu/home-page?authuser=2>]

⁴ Podcast [<https://www.spreaker.com/podcast/la-voce-degli-strumenti--6204832>]



musìcittà
Reggio Calabria

22 GIUGNO 2024

ITINERARIO - ore 10.30: dinanzi alla Chiesa di San Giorgio al Corso (Corso Giuseppe Garibaldi, 303) - ore 11.30: all'ingresso/sulle scale del teatro F. Cilea (Corso Garibaldi) - ore 12.30: nei pressi del Mu.Stru.Mu. (Pineta Zerbi) - ore 18.00: riapertura virtuale del Mu.Stru.Mu. (tra voci, allestimenti e giochi) e jam session di chiusura	HYLE SAXOPHONE QUARTET Vincenzo Martorello, Martina Marafioti, Antonio Gentile, Orlando Russo TELAEINSPALLA Mary Guarnera, Adriana Cosenza, Ferdinando Paviglianiti, Francesca Azzarà, Davide Scagliola, Asia Schipilliti, Federica Mazzeo, Giada Modafferri, Cris Skyler Arnese, Miryam Pepe, Andrea Albanese, Demetrio Spagna, Claudia Muscolino, Lilli Romano, Martina Bruzzese, Giorgia Foti	IL RITMO DEL MU.STRU.MU. Videogioco a cura di Maria Concetta Forgione, Marica Giustra, Paolo Zampaglione IL SOGNO DEL MU.STRU.MU. Allestimento espositivo a cura di Noemi Di Maio, Laura Liconti, Shadi Taheri LA VOCE DEGLI STRUMENTI Un podcast sulla collezione a cura di Dario Zema, con la partecipazione di Demetrio Spagna
--	--	---





[Fig. 1 – Locandina dell'evento]

1.2 Il Ritmo del Mu.Stru.Mu.

Il Ritmo del Mu.Stru.Mu. è un “rhythm game”, un videogioco il cui funzionamento si basa sul ritmo musicale e coordinazione, coinvolgendo il giocatore in sfide che richiamano le sonorità e le atmosfere degli strumenti un tempo custoditi nel museo.

Il giocatore deve schivare ostacoli che appaiono a ritmo di musica, muovendosi all'interno di un'area di gioco che richiama visivamente un pentagramma musicale, schivando ostacoli che sopraggiungono a ritmo di musica alla ricerca di tre note musicali con le quali terminare la sfida. Completando i livelli, il giocatore può conquistare le “card” dedicate a ciascuno di questi strumenti: vere e proprie schede premio, attraverso le quali è possibile leggere e scoprire curiosità, storia e caratteristiche tecniche di ogni strumento.

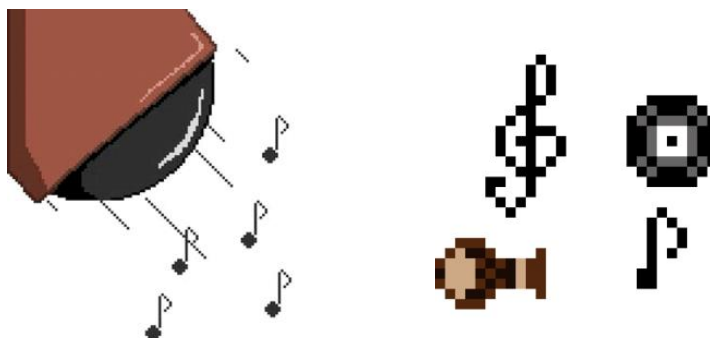
Questa scelta di genere non è casuale: il ritmo è un linguaggio universale, un elemento che attraversa culture e barriere linguistiche, rendendo il gioco un potente strumento sospeso fra memoria e futuro; in effetti, proprio a partire dal non dimenticare l'incendio doloso del 2013 a opera di ignoti, ancora oggi, mai identificati, il gioco invita a partecipare attivamente alla valorizzazione e alla riscoperta di un patrimonio collettivo, offrendo l'opportunità di recuperare ciò che il rogo ha sottratto, andando ad ambientare la *schermata di selezione del livello all'interno di una ricostruzione virtuale del museo*.

Presentato come “rhythm game”, *Il Ritmo del Mu.Stru.Mu.* si distacca dalla struttura classica del genere, avvicinandosi piuttosto alle dinamiche di gameplay di titoli come *Undertale*⁵, soprattutto nelle sue celebri sequenze di schivata durante i combattimenti. Infatti, una volta avviato il livello, le abilità del giocatore vengono messe alla prova: muovendosi con le frecce direzionali, i tasti WASD o tramite i pulsanti a schermo

⁵ *Undertale* è un videogioco indipendente sviluppato da Toby Fox e pubblicato nel 2015. Celebre per il suo stile grafico retro in pixel art e per le sue innovative meccaniche di combattimento “bullet hell”

(ideati per consentire una fruizione sia tramite pc che cellulare), il giocatore dovrà schivare ostacoli che compaiono a ritmo di musica dai lati dello schermo. La velocità e la frequenza degli ostacoli variano in base alla complessità e al tempo della traccia musicale in corso, trasformando l'esperienza in qualcosa di simile a un “bullet hell” sullo stile di giochi cult come The Binding of Isaac⁶ e Cup Head⁷.

Dal punto di vista tecnico e creativo, Il Ritmo del Mu.Stru.Mu. è stato realizzato con GameMaker⁸, software gratuito e intuitivo che utilizza il linguaggio di programmazione GML (GameMaker Language), simile a C e C++ e ampiamente utilizzato per la creazione di videogiochi 2D. GameMaker offre anche la possibilità di programmare tramite nodi visivi, rendendo più accessibile la creazione di giochi anche a chi ha meno esperienza con la programmazione tradizionale.

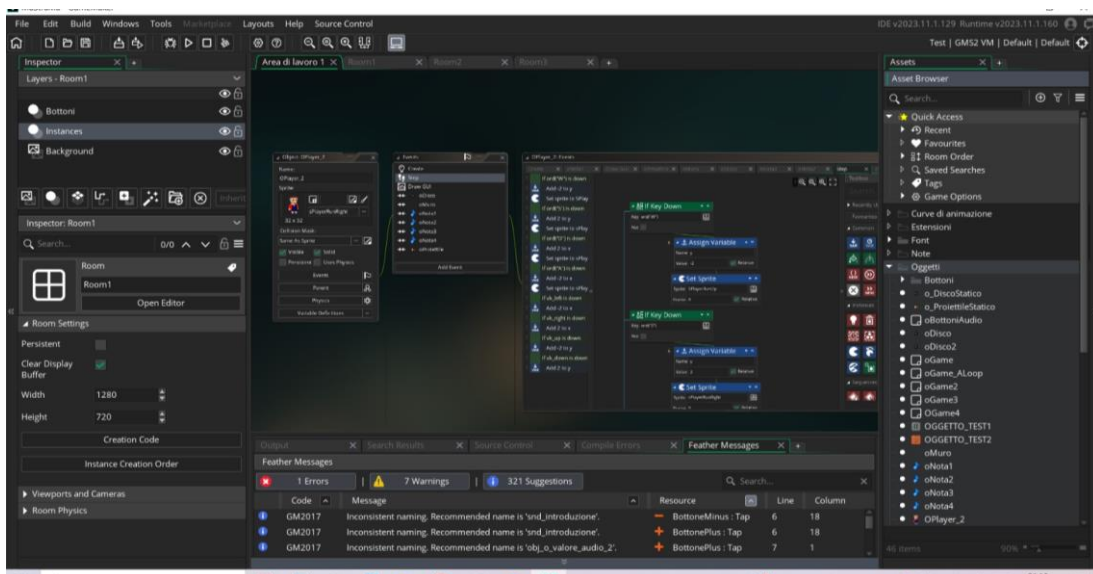


[Fig. 2 – Icona del videogioco “Il Ritmo del Mu.Stru.Mu.”; Fig. 3 – Alcuni asset del videogioco]

⁶ The Binding of Isaac è un dungeon Crawler del 2011 dello sviluppatore Edmund McMillen. Il gioco è noto per il suo **livello di rigiocabilità** elevato grazie alla generazione procedurale di stanze, nemici e oggetti.

⁷ Cup Head è un videogioco sviluppato dallo Studio MDHR e pubblicato nel 2017, caratterizzato dal suo stile artistico ispirato ai cartoni animati degli anni '30.

⁸ Sito web di Game Maker; <https://gamemaker.io/en>



[Fig. 4 – Schermata del videogioco su Game Maker]

1.3 Test con Audio

Durante la fase finale dello sviluppo della demo, il team ha deciso di avviare una serie di test, permettendo a diversi utenti di provare il gioco in anteprima per raccogliere feedback preziosi. Inizialmente, il gioco presentava un'impostazione volutamente essenziale: l'esperienza iniziava immediatamente dopo l'accesso della schermata iniziale, dove era presente il titolo e l'icona del player, senza alcuna guida testuale o pratica sui comandi e sugli obiettivi.

L'assenza di istruzioni ha generato confusione tra i *tester*, i quali hanno manifestato incertezza su come affrontare la sfida. Interessante è stato notare come il senso di smarrimento emergesse già dalla schermata del titolo, nonostante l'uso di colori vivaci e l'assenza di elementi in movimento. Inoltre, molti tester hanno segnalato difficoltà

nel distinguere tra oggetti dannosi (un tamburo e un vinile) e positivi (una nota musicale blu), malgrado le differenze cromatiche e comportamentali.

Per migliorare l'esperienza, nella versione successiva è stata introdotta una semplice traccia musicale in loop nella schermata iniziale, nella speranza proprio di ridurre la paura del primo approccio. Questa scelta si è rivelata efficace: la musica, forse grazie anche alla sua semplicità e ripetitività, ha modificato l'approccio dei giocatori, suscitando curiosità anche al di fuori della cerchia dei tester selezionati.

Il campione iniziale di 15 studenti fra i 20 e 25 anni si è rapidamente espanso, raggiungendo una quota di 30 individui fra studenti (20-25 anni) e professori (30-50 anni). Tali test hanno permesso anche di riflettere in modo più consapevole sul pubblico a cui si rivolge il progetto, collocando il target in una fascia di utenza compresa tra la giovane età e l'adulto culturalmente attivo.

In questa nuova *build* del gioco inoltre, sono stati inseriti tre effetti sonori distinti: uno per le azioni positive, uno per le azioni negative e uno per celebrare la vittoria. *Ciascuno di questi suoni è stato accompagnato* da effetti visivi per enfatizzare le reazioni del gioco agli input dei giocatori. La risposta dei tester a queste modifiche è stata molto positiva: l'interazione con il gioco è risultata più chiara e intuitiva, migliorando significativamente l'esperienza complessiva. In particolare, quando il giocatore subiva danni, l'attenzione si spostava immediatamente sul numero di vite rimanenti, mentre la raccolta della nota musicale era accompagnata da un *jingle* di successo che enfatizzava il momento di celebrazione.

1.4 Creazione della Intro

Il jingle "Introduzione", concepito per trasformare e alimentare l'interesse del pubblico verso il gioco, è stato elaborato con un approccio sorprendentemente semplice e accessibile. Dopo un'esplorazione di diverse piattaforme online dedicate

alla creazione musicale, si è scelto di approfondire lo studio di BeepBox⁹. Prima di intraprendere la costruzione della traccia, ho condotto una ricerca meticolosa e approfondita. Esaminando non solo innumerevoli brani 8bit che hanno segnato la storia della musica videoludica, ma anche vari manuali e video tutorial che offrono preziosi consigli su come dare vita a una composizione coinvolgente e accattivante. In questo contesto, si è scelto quindi di adottare uno stile *chiptune*¹⁰, ispirato ai suoni dei videogiochi a 8 e 16 bit, capace di evocare un immaginario ludico immediatamente riconoscibile, e prestando particolare attenzione alle opere dell'artista italiano *Fabio Bortolotti*. La scelta non è stata casuale ma frutto di una riflessione sulle diverse tipologie di musica applicabili nel contesto videoludico.

- Musica lineare, ovvero composta da un brano intero che si ripete o cambia solo in base a sequenze predefinite. Esempio di questo tipo è la musica dei combattimenti, "Let the Battles Begin!" "(闘う者達, "Tatakau Monotachi")¹¹ di Final Fantasy VII.
- Musica modulare, formata da sezioni riarrangiate dinamicamente a seconda del contesto di gioco, esempio sono le tracce di No Man's Sky¹² dove la musica cambia in modo fluido, combinando strati e moduli musicali in risposta alle scelte e agli ambienti del giocatore.
- Musica adattiva, che si modifica in tempo reale in base alle azioni del giocatore o allo stato del gioco, rendendo l'esperienza più immersiva. Esempio di questo

⁹ Link a Beepbox: <https://www.beepbox.com/>

¹⁰ Con chiptune (o anche chip music) si indica un tipo di musica informatica scritta per formati sonori in cui tutti i suoni sono sintetizzati in tempo reale dal chip sonoro di un computer o una console.

¹¹ Anche nota come "Those Who Fight", è il tema di battaglia principale di *Final Fantasy VII*. La traccia è stata composta e arrangiata da Nobuo Uematsu.

¹² La band 65daysofstatic è la principale responsabile per la composizione della musica del gioco.

tipo di musica è quella di Silent Hill 2¹³, capace di sottolineare l'inquietudine anche nei momenti tranquilli e il panico, di protagonista e giocatore, nei momenti di tensione.

- Musica di commento, simile a quella cinematografica, usata per accompagnare e enfatizzare l'azione. Famoso esempio è The Last of Us¹⁴ proprio per l'atmosfera generata dall'incrocio fra musica e ambiente.
- Musica trigger, formata da parti musicali o effetti sonori attivati da eventi precisi durante il gameplay. La musica e gli effetti di Undertale¹⁵ rientrano all'interno di questa categoria, dove persino i dialoghi sono legati a effetti sonori e tracce musicali.

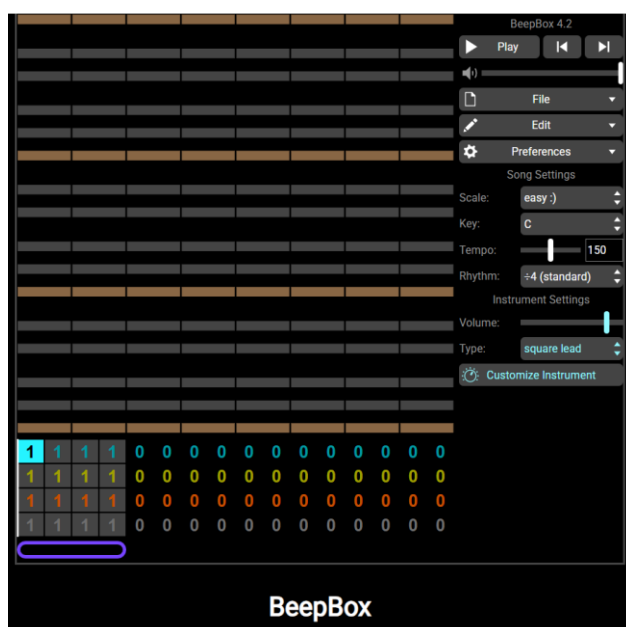
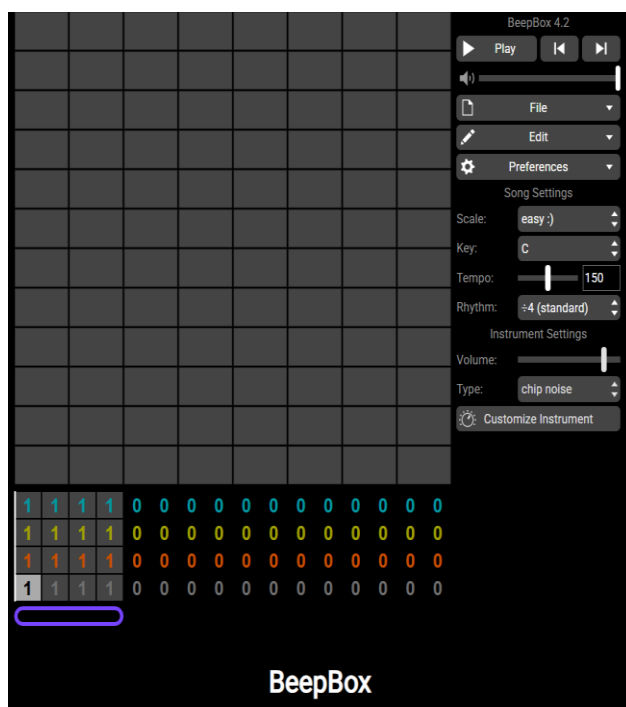
“Introduzione” è quindi una musica lineare, vivace e caratterizzata da una cadenza regolare e da una struttura in loop già evidente a partire dal secondo ciclo di riproduzione. Il prodotto finale ha una durata di 1 minuto e 27 secondi ed è contraddistinto da una sorprendente armonia derivante dal mix delle note acute di un ottone e quelle gravi di un oboe come principali strumenti per accompagnare il tamburo che ha creato il ritmo iniziale.

Grazie alla sua semplicità strutturale e al ritmo incalzante che lo contraddistingue, suscita nello spettatore il desiderio irresistibile di seguire le note con i propri passi o addirittura con la propria voce, trasformando così l'ascolto in un'esperienza a sé stante che arricchisce ancor di più il gioco.

¹³ Le musiche di Silent Hill 2 sono state composte da Akira Yamaoka. Yamaoka è conosciuto per il suo stile unico che fonde musica elettronica, rock, e suoni ambientali per creare un'atmosfera inquietante e psicologica.

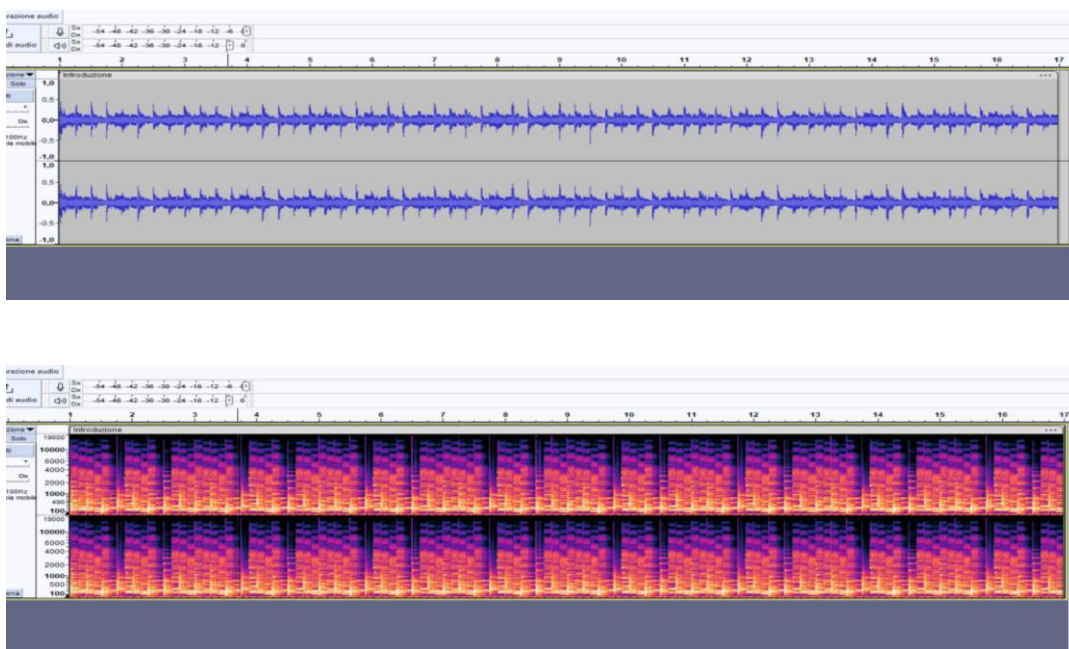
¹⁴ Le musiche di The Last of Us sono state composte da Gustavo Santaolalla, noto per il suo approccio minimalista e l'uso di strumenti tradizionali.

¹⁵ Le musiche di Undertale sono state realizzate da Toby Fox, autore stesso del gioco.



[Fig. 5 – Schermata principale di Beebox]

[Fig. 6 – Schermata di Beebox]



[Fig. 7 – Forma d’onda della traccia “Introduzione”, visualizzato in Audacity]

[Fig. 8 – Spettrogramma della traccia “Introduzione”, visualizzato in Audacity]

2.1 Il Ruolo del Suono nella Percezione del Gioco

L’esperienza con Il Ritmo del Mu.Stru.Mu. ha evidenziato un aspetto fondamentale del sound design: la capacità di fornire un feedback immediato¹⁶ e significativo alle azioni del giocatore. Suoni specifici associati a eventi particolari, come la raccolta di un oggetto o l’avvicinarsi di un pericolo, permettono al giocatore di comprendere rapidamente le conseguenze delle proprie scelte e modificare il suo corso d’azione.

¹⁶ Nel linguaggio tecnico e scientifico, processo per cui il risultato dall'azione di un sistema (apparecchio, dispositivo, o meccanismo) si riflette sul sistema stesso per correggerne o modificarne il comportamento.

Questo tipo di feedback sonoro, spesso accompagnato da effetti visivi, non solo rende il gioco più intuitivo ma rafforza anche il senso di controllo e l'immersione del giocatore.

Il sound design gioca un ruolo essenziale nella costruzione dell'atmosfera e nella narrazione implicita - esempio evidente il diverso comportamento dei tester privi di musica iniziale rispetto a quelli che hanno ascoltato il jingle: due approcci comportamentali nettamente distinti, che hanno prodotto risultati altrettanto diversi.

Questo involontario esperimento conferma quindi tutte le teorie sul sound design e sulla percezione, sottolineando l'importanza di un design sonoro ben curato nell'esperienza di gioco. Il sound design non è soltanto questione di accompagnamento musicale; si tratta di creare un ecosistema sonoro che interagisce in modo sinergico con le meccaniche di gioco e le emozioni del giocatore.

*** sono stati formulati modelli come lo SCI (Ermie Mäyrä 2007) basato su tre aspetti essenziali per l'immersione del giocatore: Sensory immersion, Challenge based immersion e Imaginative immersion (successivamente sono nati altri modelli e parametri, ma in questo caso è sufficiente citare questo).

2.2 Il Suono come Estensione dello Spazio di Gioco

Nel contesto de Il Ritmo del Mu.Stru.Mu., il suono ha assunto un ruolo fondamentale non solo per accompagnare le azioni del giocatore. In mondi di gioco più ampi e con sistemi più complessi il suono si sviluppa in modalità più ricche e sofisticate, diventando un elemento narrativo e un mezzo espressivo fondamentale. La spazializzazione sonora, insieme all'uso di "cue" audio direzionali, ha permesso di creare una relazione profonda tra il giocatore e l'ambiente virtuale.

La percezione della distanza, della profondità e della direzione dei suoni è diventata un elemento chiave per orientare il giocatore, suggerendo l'esistenza di luoghi e

percorsi al di fuori dello schermo visibile. In un mondo tridimensionale, il suono non è più un elemento di accompagnamento, ma si trasforma in una guida invisibile importantissima, che stimola la curiosità e l'esplorazione, ampliando la portata dell'interazione e differenziando gli ambienti.

Ad esempio, l'utilizzo di diversi livelli di riverbero per le tracce musicali, in relazione alle zone di gioco, contribuisce a differenziare gli ambienti in modo organico. Ogni spazio ha una sua impronta sonora unica: ambienti chiusi, come corridoi stretti o stanze sotterranee, presentano un suono più “dry” e diretto, con minore riverbero, mentre gli spazi aperti, come piazze o aree naturali, si caratterizzano per un effetto più “wet”, con code di riverbero più ampie e diffuse. Queste variazioni influenzano la percezione spaziale e contribuiscono a rendere ogni luogo riconoscibile anche solo attraverso l'ascolto.

Altro elemento significativo è la posizione del suono, cioè l'impiego di suoni che provengono da elementi non visibili sullo schermo, suggerendo la presenza di oggetti o pericoli imminenti. L'effetto di “fade-in” progressivo di determinati suoni e la loro presenza effettiva in uno spazio fisico intorno al quale ci si può spostare svolge una duplice funzione: orientare le azioni del giocatore e costruire una mappa mentale dello spazio circostante.

2.3 Il Sound Design

Il *sound design* rappresenta l'arte e la pratica di creare tracce sonore destinate a soddisfare molteplici esigenze artistiche e comunicative. Sotto l'ampia espressione di sound design, infatti, è possibile inserire tutto ciò che uno spettatore percepisce attraverso l'udito, che si tratti di musica, voci umane, rumori ambientali o persino silenzi significativi. Ogni elemento sonoro contribuisce a costruire un'atmosfera unica e a veicolare emozioni specifiche, arricchendo così l'esperienza complessiva.

La prima volta che il termine “sound designer” è stato formalmente utilizzato nei titoli di coda di un film risale al lavoro pionieristico di Walter Murch nel celebre film *Apocalypse Now* (1979)¹⁷. Questo evento segna una pietra miliare nel riconoscimento della disciplina del sound design come professione distinta e fondamentale nell’ambito del cinema contemporaneo. L’opera di Murch ha aperto la strada a future generazioni di professionisti del suono, sottolineando l’importanza cruciale della progettazione sonora nel narrare storie visive in modo coinvolgente ed efficace.

Nei primi videogiochi, le capacità sonore erano limitate a semplici toni generati da chip. Spesso, i programmatori si occupavano sia della scrittura del codice del gioco che della creazione degli effetti sonori. Con l’avvento di hardware più avanzato, come il chip sonoro AY-3-8910, la qualità e la complessità dell’audio nei videogiochi aumentarono significativamente. L’introduzione di console come il *Super Nintendo*¹⁸ e il *Sega Genesis*¹⁹ portò a un notevole miglioramento della qualità audio, richiedendo competenze specifiche per la creazione di effetti sonori e musiche. In questo contesto storico, il ruolo del sound designer iniziò a essere riconosciuto come una professione distinta all’interno dei team di sviluppo, anche nella produzione di videogames.

Con l’aumento delle aspettative dei giocatori e l’evoluzione delle tecnologie, tale ruolo si è ulteriormente specializzato. La collaborazione tra sound designer, compositori e

¹⁷ Walter Murch stesso a coniare il termine “*sound designer*” per definire descrivere il suo approccio alla costruzione del paesaggio sonoro del film, come raccontato nel volume “The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film” di Michael Ondaatje.

¹⁸ Il Super Nintendo Entertainment System (SNES), comunemente abbreviato in Super NES o Super Nintendo, è una console per videogiochi a 16 bit sviluppata dalla giapponese Nintendo e commercializzata nel 1990 in Giappone e Corea del Sud, nel 1991 in America del Nord, nel 1992 in Europa e Oceania e nel 1993 in America del Sud.

¹⁹ La Genesi Sega, nota come Mega Drive al di fuori del Nord America, è una console per videogiochi casalinghi di quarta generazione a 16 bit sviluppata e venduta da Sega. Commercializzata nel 1988 in Giappone come Mega Drive e nel 1989 e in Nord America come Genesis, nel 1990, è stato distribuito come Mega Drive da Virgin Mastertronic in Europa, Ozisoft in Australasia e Tecty in Brasile.

ingegneri del suono è divenuta essenziale per creare esperienze immersive di alta qualità.

2.4 Il Ruolo della Musica nella Narrazione Ludica

Oltre al sound design, la musica gioca un ruolo cruciale nell'esperienza di gioco. La colonna sonora non è solo un accompagnamento musicale, ma una vera estensione della narrazione, che genera aspettativa nel giocatore ampliando le emozioni che prova. La composizione musicale intitolata "Introduzione" è stata concepita utilizzando esclusivamente tre note; l'intento non era creare un'opera sensazionale, piuttosto un riempitivo che stimolasse curiosità, rivelandosi una scelta vincente. Questo dimostra che non è necessariamente la complessità di un brano a determinarne l'efficacia, ma piuttosto il suo impiego e come si inserisce nell'intera esperienza di gioco. È fondamentale considerare che un brano semplice, ma ben contestualizzato, può suscitare emozioni e coinvolgimento pari, se non superiori, a quelli di una composizione più elaborata.

La chiave risiede nel rapporto tra il contenuto musicale e le dinamiche del gioco stesso; infatti, la musica deve accompagnare e amplificare le azioni del giocatore piuttosto che sovrastarle o sovrastimarle. La musica deve evolversi in sintonia con gli eventi di gioco; ad esempio, un crescendo potrebbe coincidere con un momento di tensione o una vittoria imminente. In conclusione, la musica non è solo un accompagnamento accessorio ma rappresenta una componente essenziale nella narrazione interattiva. Essa non solo amplifica le emozioni vissute dal giocatore ma contribuisce anche a definire l'identità stessa del gioco. Pertanto, è cruciale investire tempo e risorse nella creazione di colonne sonore che siano memorabili ed evocative.

Nel progettare la traccia "Introduzione", è stato essenziale tenere in considerazione non solo l'aspetto estetico del suono, ma anche il tipo di esperienza che avrebbe suscitato nell'utente. In questo contesto, è possibile reinterpretare l'apertura del gioco

attraverso il modello di Pine e Gilmore, che classificano le esperienze lungo due assi principali: il grado di partecipazione (da passiva ad attiva) e il livello di connessione (da assorbimento a immersione). La combinazione di questi assi genera quattro “regni dell’esperienza”: *entertainment*, *educational*, *esthetic* e *escapist*.

Inizialmente concepita come un accompagnamento sonoro minimale, la traccia “Introduzione” era pensata per colmare un vuoto percettivo, offrendo un sottofondo capace di assorbire l’attenzione in modo passivo. Tuttavia, con l’evolversi della produzione, la traccia ha assunto una funzione più distintiva: da semplice elemento di sfondo si è trasformata in jingle tematico, riconoscibile, stimolante e potenzialmente in grado di attivare la memoria musicale. Questa trasformazione ha spostato l’esperienza verso una forma *aesthetic*, il suono agisce da veicolo per la transizione verso un’esperienza ludica e mentale.

Questo è particolarmente evidente se si considera il modello SCI di Ermi e Mäyrä, che individua tre forme di immersione nel contesto videoludico: la Sensorial Immersion, che si riferisce alla qualità audiovisiva e alla capacità di stimolare i sensi; la Challenge-based Immersion, che attiva l’attenzione e l’impegno del giocatore; e la Imaginative Immersion, legata all’immedesimazione e alla narrazione. Nella fase introduttiva del gioco, è soprattutto la sensorialità del suono, il ritmo, i timbri e l’atmosfera musicale, a costituire il primo accesso all’immersione: già in questa fase si pongono le basi per un coinvolgimento più profondo: il giocatore si sente progressivamente trasportato in un altro mondo.

3 Conclusioni

Il sound design e la musica sono elementi essenziali per creare un’esperienza di gioco immersiva e coinvolgente. L’armonizzazione di questi aspetti con la narrativa e le meccaniche di gioco non solo arricchisce il contesto, ma plasma anche la percezione del giocatore di fronte alla storia e alle sfide che affronta.

Un design sonoro ben studiato ci invita a esplorare gli spazi virtuali con curiosità e cautela, mentre una colonna sonora evocativa ci accompagna emotivamente, facendo sì che ogni azione, ogni tappa e ogni vittoria si sentano vive e significative. Ogni suono e nota sono strumenti strategici per mantenere l'attenzione e la motivazione del giocatore, contribuendo a costruire un mondo di gioco che si vive non solo attraverso gli occhi, ma anche attraverso le orecchie e, in ultima analisi, il cuore.

Bibliografia

BARBAGLI, L. (2024) *Guitar and Video Games: Tracce di progressive rock nel post-emo*. Milano: OndaRock Edizioni.

CAMILLERI, L. (2014) *Il peso del suono. Forme d'uso del sonoro ai fini comunicativi*, Mist: Filattiera (MS);

CHION, M. (1990) *L'audio-vision. Son et image au cinema*, Parigi; Editions Nathan; trad. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino: Lindau, 2017.

MANNES, E. (2011) *The Power of Music: Pioneering Discoveries in the New Science of Song*. New York: Walker & Company.

MCALPINE, K. (2018) *Bits and Pieces: A History of Chiptunes*. Oxford: Oxford University Press.

ONDAATJE, M. (2002) *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*, New York: Alfred A. Knopf; trad. it. *L'arte del montaggio. Conversazioni con Walter Murch*, Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2004.

SACKS, O. (2007) *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. New York: Alfred A. Knopf.

VONA, G. (2018) *Nuove tendenze del sound design nel cinema contemporaneo*; tesi di laurea triennale, Università degli Studi di Milano.

Articoli Online:

HACL MUSIC THEORY (2021). Rhythm Rule for Better Melodies. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=WTj-b6oD-Ks&t=239s>

MONTANDON, G. (1936). *Strumenti musicali*. In Enciclopedia Italiana

[https://www.treccani.it/enciclopedia/strumenti-musicali_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/strumenti-musicali_(Enciclopedia-Italiana)/)

SORRENTI, M. (2024) “The Role of Sound and Music in Creating the Atmosphere

of Games”, <https://www.linkedin.com/pulse/role-sound-music-creating-atmosphere-games-mike-a-sorrenti-pidyc/>

VALENTINI, P. (2006) Il suono nel cinema, Drammaturgia,

<https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=2931>