

Creatività e creazione artistica nella musica e nelle arti

Atti del convegno di studi (Udine, 9-10 giugno 2023)

a cura di Marco Bizzarini ed Enrico Careri

Federico II University Press



fedOA Press



Università degli Studi di Napoli Federico II

Chiavi musicali

3

Creatività e creazione artistica nella musica e nelle arti

Atti del convegno di studi (Udine, 9-10 giugno 2023)

a cura di Marco Bizzarini ed Enrico Careri

Federico II University Press



fedOA Press

Creatività e creazione artistica nella musica e nelle arti : atti del convegno di studi (Udine, 9-10 giugno 2023) / a cura di Marco Bizzarini ed Enrico Careri. – Napoli : FedOAPress, 2024. – 225 p. ; 24 cm. – (Chiavi musicali ; 3)

Accesso alla versione elettronica: <http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-260-1

DOI: 10.6093/978-88-6887-260-1

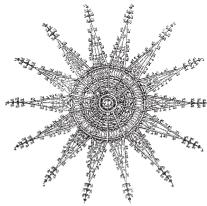
Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Fondo ricerca dipartimentale 50% 2024.



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE**

hic sunt futura

DIPARTIMENTO DI LINGUE
E LETTERATURE, COMUNICAZIONE,
FORMAZIONE E SOCIETÀ



Associazione culturale
«Il Saggiatore musicale»



CHIAVI MUSICALI - 3

Comitato scientifico

Marco Bizzarini (Università di Napoli Federico II), Enrico Careri (Università di Napoli Federico II), Simona Frasca (Università di Napoli Federico II), Guido Olivieri (University of Texas at Austin), Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Istituto d'Arte dell'Accademia Polacca delle Scienze di Varsavia), Giorgio Ruberti (Università di Napoli Federico II), Elisabetta Selmi (Università di Padova).

Comitato editoriale

Marco Bizzarini, Enrico Careri, Simona Frasca, Giorgio Ruberti.

© 2024 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

Indice

Roberto Calabretto, <i>Premessa</i>	7
Marco Bizzarini, <i>Introduzione</i>	9
Parte prima. <i>Idea, opera, significato</i>	
Enrico Careri, <i>L'arte si fa facendola</i>	15
Giorgio Ruberti, <i>La creazione artistica e la musicale in una prospettiva psico-analitica</i>	29
Leonardo V. Distaso, <i>Oltre la creatività. Sulla posizione sociale dell'opera d'arte</i>	51
Gianni Dessì, <i>Fare, disfare</i>	63
Simona Frasca, <i>La forma da dare alle idee tra originalità e alterazione, qualche riflessione</i>	67
David Careri, <i>Sulla genesi in architettura, una breve riflessione</i>	81
Parte seconda. <i>Implicazioni pedagogiche della creatività</i>	
Giuseppina La Face, <i>I tanti volti della creatività: un'introduzione</i>	91
Berta Martini, <i>Capacità di pensiero e creatività. Considerazioni didattiche</i>	97
Fabio Rossi, <i>I paradossi della creatività linguistica e dell'insegnamento delle lingue, con qualche considerazione sull'Intelligenza Artificiale</i>	121
Giovanni Emanuele Corazza, <i>Memoria poetica: la sorgente del potenziale creativo</i>	135
Paolo Somigli, <i>Il processo compositivo di Salvatore Sciarrino: un esempio di logica creativa e di composizione "pedagogica"</i>	147
Parte terza. <i>Interazioni creative</i>	
Roberto Calabretto, <i>La bottega della musica per film</i>	161
Luca Cossettini, <i>Per chi suona l'algoritmo? Formalizzazione del pensiero compositivo e interazioni con il mezzo elettronico nel Novecento. Alcuni casi rappresentativi</i>	177
Susanna Pasticci, <i>Improvvisazione e creatività nella performance della musica classica</i>	197
Indice dei nomi	219

Premessa

Il 9 e 10 giugno 2023, l'Università di Udine ha ospitato un convegno dedicato ai molteplici aspetti della creatività e della creazione artistica nella musica e nelle arti. Questa bellissima iniziativa è nata in sinergia con l'Università di Napoli Federico II, l'Associazione Il Saggiatore musicale e l'Accademia Chigiana di Siena. Si è trattato di una collaborazione molto importante che ha permesso di conseguire ottimi risultati all'interno delle tre sessioni in cui le giornate convegnistiche erano state organizzate. Da parte mia, auspico che questo sia il primo passo di altre future collaborazioni fra questi atenei e queste prestigiose associazioni affinché i tanti stimoli emersi nel corso del convegno possano essere ripresi e sviluppati.

Udine, 10 giugno 2024
Roberto Calabretto

Introduzione

I termini creatività e creazione, a rigore, appartengono all'ambito teologico e non dovrebbero rientrare in quello antropologico. Non è infatti una prerogativa umana quella di poter creare *ex nihilo*. Da questo punto di vista l'etimologia della parola "autore" si rivela illuminante. Gli autori, ossia coloro a cui si riconosce la facoltà della cosiddetta creazione artistica, sono così chiamati dal latino *augere* che significa "far crescere", nel senso di aggiungere qualcosa di nuovo a ciò che è già stato fatto dai predecessori. Si opera dunque partendo da una tradizione – anche nei casi in cui la si vorrebbe contrastare, ignorare o perfino negare – e non certo dal "nulla". Ma per poter aggiungere qualcosa, l'autore deve pur sempre avvalersi di quella misteriosa facoltà che è la "creatività", termine che per metafora rimanda alla dimensione del divino. E il divino implica a sua volta un superamento della razionalità e anche della consapevolezza. Secondo Platone, il *furor* poetico non è razionale: è una forma di follia e si richiama al concetto greco di entusiasmo, che significa per l'appunto divina ispirazione.

E qui tocchiamo un punto centrale: la dialettica tra arte e ispirazione. La prima implica, etimologicamente, un sapere di natura tecnica (la greca *tecné* equivale all'*ars* latina), mentre la seconda rinvia a una dimensione tipicamente inconsapevole. Come ha ricordato Enrico Careri nel suo recente libro sulla genesi della creazione artistica, «una volta fecero a Pirandello delle domande sui suoi personaggi, sulle scene, sulle sue commedie, e lui rispose: "E io che ne so? Sono l'autore"». Al di là della spiritosa battuta, è chiaro che il significato dell'opera trascende il senso delle parole e spesso può sfuggire all'autore stesso che, al modo di Socrate, sa di non sapere.

Non necessariamente l'ispirazione ha una fonte metafisica: si può trarre ispirazione, come ricordato poc'anzi, dall'opera dei predecessori, ma anche dal mondo reale, dalla natura e certamente da un mondo immaginario. L'aritmetica insegna che

esistono vari insiemi di numeri, tutti infiniti ma – paradossalmente – di grandezze crescenti: gli interi, i razionali, gli irrazionali e infine gli immaginari. In matematica si dimostra che perfino i numeri immaginari, benché non “reali”, sono comunque necessari e possono dar vita a funzioni complesse mediante le quali è possibile descrivere la stessa realtà fisica. Ecco allora che l’universo dei numeri si può riflettere nel mondo dell’arte, in cui convivono una componente razionale, sicuramente una irrazionale e inconsapevole, e magari pure una ‘immaginaria’. Spetterà poi allo storico o al critico, purché ne abbia davvero le capacità, di indagare per quanto possibile su ciò di cui l’autore non ha coscienza, e che può dipendere da ‘linee di forza’ originate dall’inconscio, o da condizionamenti storico-sociali, o da ulteriori elementi.

A sostegno di tutto questo, si può richiamare una fulminea riflessione di Gustav Mahler confidata all’amica Natalie Bauer-Lechner. Osservava Mahler: «Ich sehe immer mehr, man komponiert nicht, man wird komponiert». Ossia: «Mi accorgo sempre più spesso che non si compone, ma si viene composti». In altri termini, l’atto creativo può essere inteso, almeno in parte, come una passività.

Non tutti gli artisti, però, sarebbero disposti a riconoscersi nell’inconsapevolezza pirandelliana o mahleriana. Pensiamo, in ambito musicale, all’orgogliosa affermazione di Claudio Monteverdi: «Io non faccio le mie cose a caso». Sulla stessa lunghezza d’onda si pone la nota frase di Martin Lutero su Josquin Desprez: «Josquin è il maestro delle note, perché fa fare alle note ciò che vuole, mentre gli altri compositori devono fare ciò che le note vogliono».

La bellissima frase di Lutero dischiude un altro argomento fondamentale: la lotta dell’artista con la materia e con i suoi vincoli. Come lo scrittore lotta con le parole della propria lingua, così il musicista lotta con le note e con l’universo dei suoni fisicamente udibili. La materia impone i suoi vincoli. Non solo la materia, ma anche la logica organizzativa. Alla mossa numero 1 segue una mossa numero 2 che, pur in un ampio margine di libertà, non può prescindere dalla precedente mossa numero 1. Ecco perché – come ribadisce Enrico Careri nel titolo del saggio d’apertura di questo libro – “l’arte si fa facendola”. Ed ecco perché il progetto ideologico iniziale può subire impensabili e imprevedibili torsioni durante la complicata messa in opera.

Sarà anche pacifico che “l’arte si fa facendola”, ma su questa asserzione così limpida non converge ai nostri giorni un consenso unanime. Particolarmente istruttivo è un caso giudiziario francese su cui si è molto discusso negli ultimi tempi: quello che ha contrapposto in tribunale lo scultore transalpino Daniel Druet all’artista concettuale italiano Maurizio Cattelan. La vicenda è ben riassunta nell’incipit di un articolo di Marilena Pirrelli, agevolmente reperibile in rete:

Introduzione

Sei milioni di euro di risarcimento richiesti alla galleria Perrotin dallo scultore francese Daniel Druet, ma per i giudici francesi ha solo eseguito i lavori commissionati da Maurizio Cattelan, unico ideatore e autore dell'opera. Così l'8 luglio i tre giudici della III Camera del tribunale di Parigi hanno respinto la richiesta dell'artigiano Druet (abile scultore in cera) di essere riconosciuto come il creatore di otto sculture in cera, resina poliesterica e fibra di vetro – tra cui *La Nona Ora* e *Hitler* – realizzate tra il 1999 e il 2006 su incarico dell'artista italiano. La sentenza va a sciogliere un contenzioso senza precedenti nel campo dell'arte contemporanea: chi è stato l'autore di otto opere immaginate da un artista concettuale, ma plasmate da uno scultore di cera?

Volendo parafrasare la sentenza dei giudici del tribunale di Parigi, verrebbe da concludere che l'arte non si fa *facendola*, bensì soltanto *pensandola*. Ma è davvero così? Chi nutrisse dubbi potrà leggere con profitto il contributo di Enrico Careri che sta alla base anche di molte delle riflessioni qui raccolte, a opera di studiosi di varia formazione, oltre che di artisti militanti. Ne deriva un quadro molto articolato che arriva a trattare pure un tema di bruciante attualità come quello dell'intelligenza artificiale.

Il convegno svoltosi il 9 e 10 giugno 2023 nella Sala Gusmani di Palazzo Antonini, sede dell'Università degli Studi di Udine, si è sviluppato in tre distinte sessioni: la prima, coordinata da Enrico Careri, sul tema *Idea opera significato*; la seconda, a cura di Giuseppina La Face, sulle *Implicazioni pedagogiche della creatività*, infine la terza, ideata da Susanna Pasticci e Roberto Calabretto, sulle *Interazioni creative*, con particolare riferimento agli ambiti della musica per film e dell'interpretazione musicale. La medesima tripartizione è stata mantenuta nel presente volume che di quelle giornate raccoglie gli atti.

Si ricorda che al convegno hanno partecipato anche Lorenzo Bianconi (*Tra poeta e operista: una partita sghemba*), Daniela Piana (con Isotta Bonvino, Federica Forte, Mario Filippo Gaeta, Aldo Sorrentino, *La legalità e i suoi linguaggi: danza, musica, fotografia, teatro. Performatività al servizio della cultura civica diffusa*), e Nicola Sani (*Comporre per il suono*). A tutti i relatori, e agli enti che hanno consentito l'organizzazione delle due giornate con la pubblicazione dei relativi atti, giunga l'espressione di un sentito ringraziamento. Buona lettura.

Napoli, 10 luglio 2024
Marco Bizzarini

PARTE PRIMA

Idea, opera, significato

Enrico Careri
L'arte si fa facendola

«L'artista non ha altra legge che la regola individuale dell'opera che va facendo, né altra guida che il presagio della sua riuscita, sì che nell'arte l'opera è insieme legge e risultato d'un processo di formazione: solo così si può intendere come nell'arte tentativo e organizzazione non solo si accordino, ma addirittura si richiamino e s'alleano, ché l'opera agisce come formante prima ancora di esistere come formata»

[Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*,
Bologna, Zanichelli 1960, p. VII]

«Virtù creativa, capacità di creare con l'intelletto, con la fantasia», così il vocabolario Treccani alla voce *creatività*. Dunque una particolare attitudine a creare qualcosa che prima non c'era utilizzando l'intelletto e/o la fantasia. Ma cos'è l'intelletto? Cos'è la fantasia? La fantasia è intelletto? L'intelletto è fantasia? Il vocabolario fornisce solo i sinonimi: estro, estrosità, fecondità, inventiva, vena, genialità. Col termine *creazione* è più generoso o meno pavido: «L'atto di creare, di far nascere dal nulla; in particolare nella filosofia e religione cristiana l'atto con cui Dio dà origine a qualche cosa distinta da sé traendola dal nulla, non derivandola né dalla sostanza propria né da alcuna materia preesistente», e ancora «ideazione, invenzione ed esecuzione materiale di un'opera: *la creazione di un poema, di una sinfonia, di un quadro, di un monumento*». L'accento è sul fare, sull'atto materiale, ma riferita alle arti la creazione comprende tre momenti distinti, l'ideazione, l'invenzione e l'esecuzione materiale, del resto è proprio questa l'idea che abbiamo tutti sulla creazione artistica: lo scrittore o compositore o regista ha un'idea, la elabora in un progetto (non importa in quale forma, se nella mente o in un abbozzo) e poi la realizza.

I vocabolari offrono sempre un punto di vista utilissimo, forniscono l'accezione comune, chiunque riconosce nelle voci *creatività* e *creazione* una larga porzione di vero: l'opera d'arte è qualcosa che prima non c'era realizzata da una persona dotata di fantasia che per prima cosa la intuisce sotto forma di idea, poi la elabora tra sé o su un abbozzo, quindi finalmente la costruisce. Manca, è vero, la *conditio sine qua non*, ossia l'abilità tecnica di realizzare l'opera (altrimenti ci sarebbero milioni d'artisti, tutti però potenziali), ma è questo ciò che s'immagina accada. Eppure, come ho dimostrato nel libro *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale* (Lim, 2019), non è ciò che pensano gli artisti.

Il tema della creatività è tra i più difficili e affascinanti. Può essere affrontato da diverse prospettive, psicologica, antropologica, sociologica, filosofica, storico-artistica, medica etc. sempre col risultato di lasciarci più perplessi di prima. Troppi sono gli elementi in gioco, troppe le competenze richieste. Anche seguire una sola prospettiva, quella a noi più familiare, ci appare riduttivo e allo stesso troppo complicato: rendere conto di quanto è stato pensato e scritto su un tema così importante richiederebbe decenni di studi e porterebbe a risultati comunque insoddisfacenti. Perché alcuni sentono il bisogno di dipingere o comporre e altri no? Ci sono evidentissime spiegazioni storico-culturali, altrettanto intuibili ragioni psicologiche e antropologiche, ciò che appare difficile è costruire un discorso coerente che le contenga tutte, impresa forse impossibile.

Il tema della creazione artistica è più facile, anzi meno difficile, perché si può partire dall'esperienza concreta mettendo da parte – per lo meno in una fase iniziale – teorie e pensieri altrui. È la prospettiva che ho adottato nel libro sopra citato, dedicato – è bene precisarlo subito – alle arti del '900, non ai secoli precedenti perché ciò avrebbe complicato ulteriormente le cose. Nella sua semplicità questa prospettiva che definirei *pragmatica* mi ha permesso di guardare in modo laico e privo di pregiudizi – resistentissimi, perché siamo ancora tutti profondamente legati a un modo di concepire l'arte che ha radici antiche – l'atto del concepimento e della creazione dell'opera d'arte. Il metodo è semplice, lasciar parlare gli artisti. La loro preziosa testimonianza ci consente di capire che la tripartizione del vocabolario Treccani – ideazione, invenzione, esecuzione materiale – non corrisponde all'esperienza quotidiana di chi scrive, compone e dipinge. Piuttosto, ciò che emerge dagli scritti di Italo Calvino, Pablo Picasso, Federico Fellini, Ernest Hemingway, Henri Matisse, Igor Stravinsky e molti altri protagonisti delle arti del '900 è che l'arte si fa facendola, il significato viene dopo e non si può tradurre in parole.

Scrivo ad esempio Italo Calvino:

Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche non mi ponevo ancora problemi teorici; l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale. Per esempio, una di queste immagini è stata un uomo tagliato in due metà che continuano a vivere indipendentemente; un altro esempio poteva essere il ragazzo che s'arrampica su un albero e poi passa da un albero all'altro senza più scendere in terra; un'altra ancora un'armatura vuota che si muove e parla come se ci fosse dentro qualcuno. Dunque nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni. Nell'organizzazione di questo materiale che non è più solo visivo ma anche concettuale, interviene a questo punto anche una mia intenzione nell'ordinare e dare un senso allo sviluppo della storia – o piuttosto quello che io faccio è cercare di stabilire quali significati possono essere compatibili e quali no, col disegno generale che vorrei dare alla storia, sempre lasciando un certo margine di alternative possibili. Nello stesso tempo la scrittura, la resa verbale, assume sempre più importanza; direi che al momento in cui comincio a mettere nero su bianco è la parola scritta che conta: prima come ricerca d'un equivalente dell'immagine visiva, poi come sviluppo coerente dell'impostazione stilistica iniziale, e a poco a poco resta padrona del campo. Sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l'espressione verbale scorre più felicemente, e all'immaginazione visuale non resta che tenerle dietro.¹

Ogni immagine ne genera altre secondo un principio di generazione spontanea che ha origine dalla parola scritta e ricorda i procedimenti di *continuous expansion* che caratterizzano molta musica strumentale del '700 in cui l'antecedente è seguito da un conseguente che a sua volta diventa antecedente del successivo. «A few forms [...] – scrive Joan Mirò – call for other forms elsewhere to balance them, these in turn demand others».² La parola scritta *a poco a poco resta*

¹ ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti 1988, pp. 88-89.

² JAMES JOHNSON, *Joan Mirò: Comment and Interview* (1948), in JOAN MIRÒ, *Selected Writings and Interviews*, New York, Da Capo Press 1992, p. 210.

padrona del campo, è lei a indirizzare le scelte successive così come un accordo o un colore orienta la scelta di quelli che seguono. «Rather than setting out to paint something – continua Mirò – I begin painting and as I paint the picture begin to assert itself».³

Così Ernest Hemingway:

Una volta che hai iniziato il gioco è quasi fatto, le parole arriveranno.⁴

Per chi suona la campana ha preso forma giorno dopo giorno. Sapevo come cominciare, ma il resto l'ho inventato via via che scrivevo.⁵

Alcune volte la storia è chiara fin dal principio. Altre si sviluppa man mano che ci lavoro e quindi all'inizio non ho idea di quel che ne verrà fuori; andando avanti tutto cambia. È grazie a queste modifiche che si può proseguire nella storia e fare ulteriori modifiche. Talvolta procedo così lentamente che mi sembra di non procedere affatto, ma la verità è che le modifiche ci sono eccome e la storia sta andando avanti.⁶

Sugli stessi toni Henri Matisse:

Io lavoro senza teorie. Ho soltanto coscienza delle forze che adopero: vado avanti, spinto da un'idea che conosco veramente solo man mano che si sviluppa, mentre il quadro procede.⁷

Quando eseguo i miei disegni *Variations*, il cammino della matita sul foglio di carta ha in parte qualcosa di analogo al gesto di un uomo che cercasse, a tentoni, la sua strada nella oscurità. Voglio dire che il mio tracciato non ha nulla di previsto, sono guidato, non sono io a guidare. Vado da un punto dell'oggetto che è il mio modello a un altro punto che vedo sempre unico e solo, indipendentemente dagli altri verso cui poi si dirigerà la penna. Forse sono soltanto diretto da uno slancio interiore che traduco man mano mentre si forma, piuttosto che dall'esterno. I miei occhi fissano l'esterno, ma per me in quel preciso momento non ha più importanza di un debole lucore nella notte verso cui devo inizialmente dirigermi, e poi, una volta raggiuntolo, percepisco un'altra luce

³ Ivi, p. 211.

⁴ *The Paris Review. Interviste*, vol. 1, Roma, Fandango 2009, p. 53.

⁵ Ivi, p. 65.

⁶ Ivi, p. 65.

⁷ HENRI MATISSE, *Scritti e pensieri sull'arte* (1972), Milano, Abscondita 2003, p. 131.

verso cui mi incamminerò, inventando sempre la mia strada per arrivarci. Cammino interessantissimo, non è forse questo il momento più interessante dell'azione?⁸

Ogni opera è un insieme di segni inventati durante l'esecuzione e secondo la necessità di quel momento.⁹

E Pablo Picasso:

Un quadro non è mai pensato e deciso anticipatamente, mentre vien composto segue il mutamento del pensiero, quand'è finito continua a cambiare secondo il sentimento di chi lo guarda. Un quadro vive una propria vita come una persona, subisce i mutamenti cui la vita quotidiana ci sottopone. E questo è naturale, perché un quadro vive soltanto attraverso l'uomo che lo guarda.¹⁰

Infine ancora Mirò in un'intervista radiofonica del critico francese Georges Charbonnier (1951):

Georges Charbonnier: «You are in front of your canvas. How do you work? Do you begin with a blank canvas?»

Joan Mirò: «No, never. I never use the kind of blank canvas that you buy in an art supply store. I provoke accidents, a form, a spot of color. Any accident is good. In the beginning, it's a direct thing. It's the material that decides. I prepare the ground by cleaning my brushes on the canvas, for example. Spilling a little turpentine can also work quite well. If it's a question of drawing, I crumple the paper. I wet it. The water traces a form».

GC: «Are we to understand that how a work begins for you is unimportant? Would an arbitrary mark, a mark made by anyone be just as good?»

JM: «Yes. This mark determines what happens next. If you begin by painting, I will continue in paint. It's the medium that directs everything. I am against all intellectual research, anything that is preconceived and dead. The painter works like the poet: the word comes before the thought. You don't decide to write about the happiness of men! If you do, you're sunk!»¹¹

⁸ Ivi, p. 131.

⁹ Ivi, p. 207.

¹⁰ *Scritti di Picasso*, a cura di Mario De Micheli, Milano, Feltrinelli 1964, p. 20.

¹¹ *Interview with Georges Charbonnier (1951)*, in JOHNSON, *Joan Mirò* cit, p. 219.

L'opera d'arte – una composizione, un romanzo, un dipinto, una scultura, un film – è il risultato di un atto intellettuale consapevole – dunque di un'idea – dove tuttavia entra prepotentemente in gioco l'azione concreta, materiale del fare artistico, che inevitabilmente pervade e condiziona l'opera fin dal momento in cui essa inizia a prendere forma sul pentagramma, sulle righe, sulla tela, sulla pellicola. L'immagine iniziale può mantenere inalterata la sua forza oppure trasformarsi nel corso del lavoro, ma il più delle volte serve soprattutto da stimolo, perché a poco a poco la materia resta padrona del campo.

Idea opera significato. Il problema è dove cade l'accento. La critica e la storiografia han sempre dato più importanza ai due estremi, ma l'idea offre solo un punto d'inizio (è «un sospetto, un'ipotesi di racconto, ombre di idee, sentimenti sfumati», scrive magnificamente Fellini)¹² perché a poco a poco la materia prende il sopravvento e offre il suo prezioso, indispensabile alimento all'immaginazione. È solo mentre si scrive o dipinge che la fantasia dona i suoi frutti, in astratto la materia è ancora troppo lontana per suggerire combinazioni, accostamenti, soluzioni, scoperte.

Alcuni, è vero, sostengono di avere le idee chiare fin dall'inizio, quasi tutti però – dunque anche questi ultimi – ammettono che l'opera può cambiare in fase di realizzazione e non pochi si stupiscono alla fine dei risultati. Alcuni registi, ad esempio Woody Allen, sottolineano con particolare enfasi il carattere improvvisato delle loro regie:

È tutto molto casuale, contingente. Nella realizzazione di un film molto di quello che si è pianificato prende una piega diversa; in sala di montaggio si scoprono in continuazione cose nuove. Se non ti concedi questa possibilità, diventi uno di quei registi calligrafici che prendono in mano una sceneggiatura e la girano pari pari. Non dico che io improvviso e basta, ma l'esperienza di realizzare un film si verifica quando lo *fa*i, non quando lo *scrivi*, a differenza di una pièce teatrale che è per il novantacinque per cento scrittura.¹³

In realtà io scrivo il film man mano che lo giro [...]. Il film non è mai scritto in anticipo. Ne metto nero su bianco solo un'idea generale ma abbastanza chiara da ottenere un calcolo approssimativo del budget.¹⁴

¹² FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi 1980, p. 159.

¹³ WOODY ALLEN, *Conversazioni su di me e tutto il resto* (2007), Milano, Bompiani 2008, p. 115.

¹⁴ Ivi, p. 158.

Il copione è solo un canovaccio per il lavoro a venire.¹⁵

Quando lavori a un film del genere [*Un'altra donna*], che si trascina per sei mesi o un anno, coinvolge un sacco di soggetti, richiede grande coordinamento tra recitazione, costumi, scrittura, regia, fotografia e tutto il resto, in qualche modo – a meno che fili tutto alla perfezione, capiti un imprevisto fortunato o tu sia un genio assoluto, eventualità difficilmente immaginabili tutte insieme – il progetto comincia ad assumere una vita propria, emergono aspetti e circostanze che non avevi previsto. Se, come può succedere, il film assume una vita che non ti piace, lo sopprimi e passi ad altro, oppure lo modifichi. A volte invece, assume una vita interessante, più piena di quella che avevi immaginato al principio, e allora vai avanti con quella.¹⁶

Io non pianifico mai niente. Non obbligo gli attori a provare le scene, non ricorro al post-sync. Non faccio molte coperture. Questo metodo viene spesso addebitato al mio stile, ma in realtà è lo stile dei pigri.¹⁷

Nella maggior parte dei casi, man mano che il film procede si discosta sempre più dall'originale.¹⁸

Film magnifici come *La rosa purpurea del Cairo* (1985) o *Midnight in Paris* (2011) non paiono in realtà affatto improvvisati, ma ciò che conta è la consapevolezza del carattere *in progress* dell'operato artistico. Tra coloro che prima di Woody Allen sentirono la necessità di costruire il film con la stessa libertà con cui si scrive o dipinge innanzitutto Federico Fellini:

Seguendo Rossellini mentre girava *Paisà* mi parve improvvisamente chiaro, una gioiosa rivelazione, che si poteva fare il cinema con la stessa libertà, la stessa leggerezza con cui si disegna e si scrive, realizzare un film godendolo e soffrendolo giorno per giorno, ora per ora, senza angosciarsi troppo per il risultato finale; lo stesso rapporto segreto, ansioso ed esaltante che uno ha con le proprie nevrosi; e che gli impedimenti, i dubbi, i ripensamenti, i drammi, le fatiche, non erano poi molto diversi da quelli che soffre il pittore quando cerca sulla tela un tono e lo scrittore che cancella e riscrive, corregge e ri-

¹⁵ Ivi, p. 398.

¹⁶ Ivi, p. 403.

¹⁷ Ivi, p. 410.

¹⁸ Ivi, p. 412.

comincia, alla ricerca di un modo espressivo che, impalpabile e sfuggente, vive nascosto tra mille possibilità.¹⁹

Non è raro che scrittori, pittori, registi e musicisti accennino nei loro scritti al fatto di sorprendersi del risultato finale, assolutamente inaspettato. È esperienza comune di chiunque scriva o dipinga: conclusa l'opera si finisce quasi per credere all'ispirazione perché quel romanzo o quel quadro non assomiglia affatto a ciò che avevamo in mente, qualcuno lassù ha guidato la nostra mano. Ma l'ispirazione non esiste, esiste solo la necessità – quasi un'ossessione – di scrivere o dipingere, ed è nell'atto concreto dell'esperienza artistica che i colori, le parole e i suoni offrono alimento alla fantasia illudendoci d'essere ispirati.

Desiderio di creare qualcosa che non c'era e che resterà, qualcosa che ci assomigli e ci sopravviva, o anche semplicemente piacere di mettere insieme suoni o colori, come in un gioco: molte e diverse sono le ragioni che – in età contemporanea – spingono alcuni a dedicarsi ogni giorno alla scrittura, alla musica, alla pittura. È un tema difficile e non ho le competenze per affrontarlo, mi interessa però il fatto in sé, la necessità quotidiana di dedicarsi a suoni o colori, dunque quasi un'ossessione. Le testimonianze degli artisti (e la mia esperienza personale) portano tutte alla stessa conclusione: il costante, quotidiano rapporto con la materia dell'arte è determinante per la costruzione dell'opera, in astratto – nel pensiero – la materia è troppo distante per offrire soluzioni. «Lavoro con estrema regolarità – scrive Matisse – ogni giorno, dalla mattina alla sera».²⁰ Lo scrive nei rapidi e scarni *cenni biografici* pubblicati su «Formes» nel gennaio 1930 – appena una pagina con ciò che evidentemente considerava essenziale – per sottolineare la sua totale dedizione all'arte e forse inconsapevolmente per rimarcare l'importanza del lavoro costante, quotidiano, autentica *conditio sine qua non* dell'arte. «L'atto creativo – sostiene Lacan – è un'invenzione contingente sullo sfondo di una ripetizione necessaria».²¹

¹⁹ FELLINI, *Fare un film* cit., p. 45.

²⁰ MATISSE, *Scritti e pensieri* cit, p. 51.

²¹ Cfr. MASSIMO RECALCATI, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Milano, Mondadori 2011, p. 134.

E Joan Mirò:

Non trascurare lo stimolo creativo che scaturisce dal pulire i pennelli, quando il lavoro lo richiede, anche se questo ritarda la realizzazione dell'opera, ricordare che tutte le scoperte nascono da eventi accidentali e che essi aprono orizzonti nuovi.²²

L'accidente, il caso nascono dalla *routine* del lavoro quotidiano, niente si sviluppa da solo e questo gli artisti – soprattutto i pittori – non fanno che ripeterlo. Il musicista cerca un accordo o una melodia sulla tastiera, il pittore i colori sulla tavolozza, lo scrittore butta giù una frase, cambia una parola, cancella tutto e comincia da capo. «Generalmente – scrive Stravinsky – le idee mi si presentano quando compongo, e solo molto raramente quando non sono al lavoro».²³ E nella *Poetica della musica* (1942):

Qualsiasi arte presuppone un lavoro di scelta. Il più delle volte, quando mi metto all'opera, il mio scopo non è ben chiaro. A questo stadio del mio operare, se mi si chiedesse cosa voglio, sarei imbarazzato a rispondere; ma sono sempre in grado di rispondere con molta precisione quando mi si chiede che cosa non voglio.²⁴

Nei suoi taccuini Mirò ricorda a se stesso cosa deve fare in questa o quella tela, che materiali e strumenti usare, in che preciso ordine, che errori deve evitare; i suoi appunti sono un seguito preziosissimo di indicazioni pratiche che ci aiutano a ripercorrere passo passo un percorso creativo costituito di azioni già fatte mille volte e di tentativi mai prima sperimentati, i quali generano a loro volta altri appunti sulle soluzioni nuove da adottare. In questo percorso accidentato l'esperienza e l'abilità tecnica controllano una materia malleabile che in ogni istante può dar vita a mutamenti di rotta, a scoperte inaspettate, a felici sorprese. Ma la *routine* segna comunque il lavoro dell'artista che giorno dopo giorno come un artigiano plasma la materia alla ricerca della soluzione che più lo soddisfi, scartando tutto ciò che non risponde a quelle armonie che sente proprie e in cui si riconosce. È un lavoro costituito di continue, infinite scelte tra centinaia, migliaia di possibilità, ed è in quelle scelte che si decide la sostanza dell'opera, il

²² JOAN MIRÒ, *Lavoro come un giardiniere* (1959), Milano, Abscondita 2008, p. 42.

²³ IGOR STRAVINSKY – ROBERT CRAFT, *Colloqui con Stravinsky* (1958), Torino, Einaudi 1977, p. 6.

²⁴ IGOR STRAVINSKY, *Poetica della musica* (1942), Pordenone, Studio Tesi 1983, p. 43.

resto – l'idea iniziale – è la scintilla che mette in moto la macchina e il tragitto che dovrà percorrere, ma il viaggio è sempre un'incognita.

Le riflessioni degli artisti parlano chiaro, basta saperle ascoltare, e ciò accade di rado, vuoi per il pregiudizio di matrice ottocentesca che vede il pittore o il compositore una sorta di genio sulle nuvole incapace di organizzare il pensiero in maniera coerente, abile però nel tradurre in suoni o colori l'ispirazione che gli piove dal cielo, vuoi perché dar credito alle sue parole – che poi sono quelle di chiunque abbia un po' di pratica artistica – significa porre quantomeno in discussione un altro pregiudizio, anch'esso di matrice romantica, anch'esso mai superato in età moderna, che apprendiamo a scuola e ci portiamo appresso tutta la vita: l'opera è la traduzione materiale di un concetto che lo studioso o il critico deve scoprire (e gli scolari devono ripetere come se fosse una verità) e che coincide in sostanza col significato. Un pregiudizio che hanno anche molti artisti, ridicolmente convinti di avere una marcia in più nella comprensione profonda delle cose, cui sarebbe toccato in sorte di comunicare a noi comuni mortali il segreto della vita.

I temi del mio libro *Sulla genesi della creazione artistica*, qui sommariamente esposti, piacciono molto agli studenti – freschi di liceo e memori d'aver dovuto ripetere alle interrogazioni il significato di questa o quell'opera, naturalmente quello riportato sul libro – e poco, pochissimo ai colleghi studiosi, per i quali ciò che scrivo è addirittura blasfemo. Eppure sostenere che l'opera si fa facendola significa solo spostare l'accento dall'idea al prodotto finito, è questo che va studiato, analizzato, contestualizzato, storicizzato, spiegato, come del resto abbiamo sempre fatto, consapevoli però che ciò che apparirà alla fine non è necessariamente l'idea originaria ed è comunque solo ciò che riusciamo a tradurre in parole. Tutto il resto – come insegna la musica – non si può tradurre se non svilendo e impoverendo l'opera.

Scrive Fellini:

Non bisognerebbe mai parlare dei film! Prima di tutto perché nella sua vera natura un film è indescrivibile a parole: sarebbe come pretendere di raccontare un quadro o riferire verbalmente di uno spartito musicale. Poi, perché, parlandone, si scivola in una serie di ipotesi imprigionanti, vischiose, che lo fissano in immagini, strutture, caratteristiche inevitabilmente riduttive. Così che corri il rischio di non riconoscerlo più tuo, il film, e, al limite, di dimenticarlo.²⁵

²⁵ FELLINI, *Fare un film* cit., p. 158.

Spostare l'accento sull'opera e sull'atto concreto della creazione è indispensabile se l'oggetto di riflessione o d'indagine sono le arti del ventesimo e ventunesimo secolo, perché venuti meno i riferimenti concettuali – la figura in pittura, la trama in una performance coreutica o in una pellicola cinematografica – l'opera sfugge anche alla lettura delle sue componenti più facilmente traducibili con le parole, ad esempio il significato iconografico di un quadro o l'intreccio di un film o di un libro. Leggere le arti del '900 come se fossero musica strumentale ci permette di fruirle e giudicarle per quello che sono indipendentemente dalle idee che ne sarebbero alla base. La prospettiva musicale si rivela particolarmente adatta a comprendere il significato più astratto, intraducibile dell'arte moderna (e non solo) e il rifiuto di molti artisti di *spiegare* le loro opere. Se diamo per scontato che è impossibile tradurre con le parole il significato di una sonata o di un concerto, dovrebbe essere altrettanto ovvio – ma evidentemente non lo è – che anche un film o un romanzo si lasciano difficilmente ridurre a idee o concetti precisi perché questi – per quanto convincenti – non riusciranno ad esprimere che una minima parte – spesso quella più superficiale – del vero contenuto dell'opera.²⁶

La creazione artistica è un processo che avviene nel tempo. In ogni istante che la costituisce l'artista deve compiere una scelta tra le centinaia, migliaia di possibilità a disposizione, tenendo conto delle scelte già fatte e in vista di possibilità ancora aperte. Proprio in questo seguito di scelte si decide la qualità del lavoro e il suo significato, dove per significato non intendo qualcosa di traducibile in parole ma l'insieme dei segni che giunge fino a noi e ci emoziona. Non c'è nessun motivo di ricondurre i risultati di questo processo a un'idea che lo precede, se non come punto d'inizio, né di attribuire ad essa il significato finale. Nell'atto della sua creazione l'opera prende via via una forma che in maniera minore o maggiore non è prevista perché nasce nel contatto diretto con la materia. «Spesso – scrive

²⁶ «Compositori e pittori – scrive Stravinsky – non sono pensatori di concetti; ciò che un Picasso o uno Stravinsky hanno da dire sulla pittura o sulla musica non ha assolutamente alcun valore in base alla provenienza. (Quantunque ci piaccia moltissimo *parlare* concettualmente). Il compositore opera mediante un processo percettivo, non concettuale. Egli percepisce, seleziona, organizza, e non è affatto consapevole a che stadio significati di diversa specie e pregnanza si sviluppano nel suo lavoro. Tutto ciò che sa o di cui si cura consiste nel percepire il contorno della forma, poiché la forma è tutto. Egli non può dire niente sui significati» (STRAVINSKY-CRAFT, *Colloqui* cit., 1977, p. 300).

Picasso – il quadro esprime molto di più di quello che l'autore voleva rappresentare. L'autore contempla stupefatto i risultati inattesi, che non ha previsto».²⁷

Georges Simenon ci insegna che anche dove è la trama a far da padrona, come nel genere poliziesco, si possono scrivere romanzi di qualità, perché è comunque lo stile a far la differenza, quel che conta è *come* la storia viene raccontata. Ma il *come* non si può pensare in astratto, dipende dalle scelte che l'autore deve prendere ad ogni riga, perché ogni frase può esser detta in mille modi diversi, e sono quelle scelte a determinare lo stile, la musicalità della frase, il suo ritmo, l'effetto che produce sul lettore. È solo nell'atto della scrittura che si realizza lo stile, l'idea può essere pure magnifica ma poi bisogna darle sostanza, e lo stesso avviene in tutte le arti.

La musica significa nulla e moltissimo, nulla di traducibile e moltissimo per gli effetti che suscita. L'idea stessa che ne è alla base, un semplice motivo o una struttura più complessa, è per sua natura astratta, intraducibile a parole se non nel lessico specifico della musicologia. Non ha senso quindi ricondurre un significato astratto a un'idea anch'essa astratta. Ciò può aprir gli occhi agli studiosi delle altre discipline artistiche, comprese quelle letterarie, dove è più facile tradurre in parole un presunto significato perché la materia è la stessa. Se si parte dal presupposto che come la musica il significato di un quadro o di un film è in larga misura intraducibile, allora l'idea originale assume un ruolo più contenuto di inizio perdendo quello di significato o concetto che l'artista traduce in opera.

Non c'è niente di eretico o blasfemo in queste semplici, fin troppo ovvie riflessioni, le quali – sottolineo ancora – nascono dalla pratica artistica non da libri e teorie. Che l'opera non sia oggettivazione di un'idea – o lo sia solo parzialmente – nulla toglie al lavoro dello studioso o alla legittima aspirazione di tutti di parlare d'arte e cercare significati oltre quelli immediatamente e facilmente percepibili o dichiarati dall'artista. Ma lo studioso deve saper distinguere tra ciò che pertiene il suo lavoro d'indagine – la forma, lo stile, il contesto ecc. – e quella larga porzione di contenuto intraducibile che ciascuno di noi – studioso o meno – può interpretare come vuole a condizione di non farne una verità assoluta. Quante volte nei manuali di storia dell'arte o nei pannelli esplicativi dei musei ci imbatiamo in asserzioni prive di evidenza scientifica e totalmente soggettive sul presunto significato dell'opera? Non è più prudente e corretto limitarsi a scrivere ciò

²⁷ *Scritti di Picasso* cit., p. 12.

che l'opera dice con certezza lasciando il fruitore libero di riempirla e spiegarla a sé stesso come meglio crede? Se si parte dal luogo comune della tripartizione – ideazione, invenzione, esecuzione materiale – continueremo a credere che c'è un significato profondo da scoprire che miracolosamente si è manifestato all'artista per essere comunicato all'umanità attraverso suoni e colori. E se fossero invece suoni e colori?

Scrive Picasso:

Tutti vogliono capire la pittura. Perché non cercano di capire il canto degli uccelli? Perché amiamo una notte, un fiore, tutto quanto circonda l'uomo senza cercare di capire? Mentre nel caso della pittura la gente vuole capire. Fossero almeno in grado di capire che l'artista lavora per necessità, che l'artista è una minima parte del mondo, che la sua presenza non merita più importanza di tante cose della natura il cui fascino rimane per noi privo di spiegazione. Quelli che cercano di spiegarsi un quadro seguono in genere delle strade sbagliate. Pochi giorni fa Gertrude Stein mi dichiarava tutta contenta di aver finalmente capito cosa rappresenta un mio quadro: sono, diceva, tre musicisti. È, invece, una natura morta.²⁸

Ma a che serve dire quello che facciamo quando tutti, se vogliono, possono vederlo?²⁹

Giornalisti curiosi e amatori di pittura vengono a vederci per trarre da noi verità dogmatiche o definizioni che potrebbero spiegare loro la nostra arte, mettendo in rilievo il suo valore pedagogico, valore che io *nego categoricamente*. Noi facciamo della pittura. Vorrebbero forse che, per aggiunta, noi fossimo fabbricanti di verità e di massime?³⁰

È curioso come la gente veda nei dipinti cose che non vi sono state messe – ci ricamano sopra.³¹

Per Jackson Pollock la pittura astratta «si dovrebbe amarla come si ama la musica – dopo un po' piace o non piace, che problema c'è? amo certi fiori e altri no,

²⁸ Cfr. *Scritti di Picasso* cit., p. 24.

²⁹ Ivi, p. 7.

³⁰ Ivi, p. 14.

³¹ Ivi, p. 36.

anche per la pittura dev'essere così». ³² A quasi un secolo di distanza ci ostiniamo a voler *capire* anche quando – come in un quadro di Pollock – l'opera è priva di rimandi traducibili in parole ed esprime solo se stessa. Cerchiamo uno spunto di riflessione, un richiamo etico o esistenziale, qualcosa che giustifichi quell'oggetto altrimenti *immorale*, come sosteneva Kundera, anche se c'è solo blu ceruleo e rosso carminio. ³³ È un modo di concepire l'arte che fa parte da secoli della nostra cultura e che tuttavia impedisce un approccio corretto con le espressioni artistiche che nel '900 ed oggi non sono concepite come veicolo di contenuti etici, ideologici, esistenziali, ma come parole, colori, immagini in movimento, come la musica. «Quando si ascolta una sonata di Mozart – scrive Mauricio Kagel – il suo *pensiero* o i suoi *sentimenti* sono *quella* sonata». ³⁴

³² JACKSON POLLOCK, *Lettere, riflessioni, testimonianze (1927-1956)*, Milano, Abscondita 2006, p. 80.

³³ «Con costanza e fedeltà – scrive Milan Kundera – il romanzo accompagna l'uomo dall'inizio dei Tempi moderni. Esso, fin da allora, è pervaso dalla «passione del conoscere» (quella passione che Husserl considera come l'essenza della spiritualità europea), che l'ha spinto a scrutare la vita concreta dell'uomo e a proteggerla contro «l'oblio dell'essere»; che l'ha spinto a tenere il «mondo della vita» sotto una luce perpetua. In questo senso capisco e condivido l'ostinazione con cui Hermann Broch ripeteva: la sola ragion d'essere di un romanzo è scoprire quello che solo un romanzo può scoprire. Il romanzo che non scopre una porzione di esistenza fino ad allora ignota è immorale. La conoscenza è la sola morale del romanzo» (*L'arte del romanzo* (1986), Milano, Adelphi 1988, p. 18).

³⁴ Cfr. LEONARDO PINZAUTI, *Musicisti d'oggi. Venti colloqui*, Torino, ERI 1978, p. 111.

Giorgio Ruberti
*La creazione artistica e la musicale
in una prospettiva psicoanalitica*

La tesi principale del recente libro di Enrico Careri, *Sulla genesi della creazione artistica*,¹ è che «l'arte si fa facendola», ovvero che l'idea 'ispiratrice' di un'opera artistica è trasformata anche radicalmente nel corso dell'attività creatrice, che quest'ultima presenta un processo materiale non privo di effetti sul presunto significato finale dell'opera, un significato tuttavia non traducibile in parole e che spesso sfugge allo stesso artista creatore. Per Careri, di conseguenza, nel trinomio idea-opera-significato l'accento va posto sul termine centrale, sull'atto concreto della creazione. Dalla prospettiva della fruizione ne risulta che le opere d'arte vanno godute nei loro aspetti apparenti, indipendentemente dalle idee che ne sarebbero alla base e dai significati ch'esse vorrebbero veicolare. A supporto di questa tesi fondamentale, nelle prime pagine del suo volume Careri riporta il seguente passaggio delle *Lezioni americane* in cui Italo Calvino descrive il proprio fare creativo:

Dunque nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. [...] Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, simmetrie, contrapposizioni. Nell'organizzazione di questo materiale che non è più solo visivo ma anche concettuale, interviene a questo punto anche una mia intenzione nell'ordinare e dare un senso allo sviluppo della storia – o piuttosto quello che io faccio è cercare di stabilire

¹ ENRICO CARERI, *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, Lucca, LIM 2019.

quali significati possono essere compatibili e quali no, col disegno generale che vorrei dare alla storia [...] Nello stesso tempo la scrittura, la resa verbale, assume sempre più importanza; direi che dal momento in cui comincio a mettere nero su bianco, è la parola scritta che conta: prima come ricerca d'un equivalente dell'immagine visiva, poi come sviluppo coerente dell'impostazione stilistica iniziale, e a poco a poco resta padrona del campo. Sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l'espressione verbale scorre più felicemente [...].²

Secondo Calvino, dunque, la creazione d'un racconto implica innanzitutto un'idea originaria, definita come «un'immagine carica di significato», sia pure d'un significato indecifrabile. In un secondo momento, quell'immagine e l'incapacità stessa di attribuirne un senso mettono in moto la creatività dell'artista, che intorno ad essa fa nascere altre immagini; ciò avviene – precisa Calvino – per «analogie, simmetrie, contrapposizioni». Al contempo lo scrittore traduce questo insieme d'immagini mediante una «resa verbale» che diventa via via più importante, fino a rimanere «padrona del campo»: quindi – conclude Calvino – «sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l'espressione verbale scorre più felicemente».

Questo particolare processo poetico è indicato da Careri come paradigmatico della creazione artistica, in particolare novecentesca, ed è rintracciato in molti autori, da Stravinsky a Picasso, da Hemingway a Fellini, che nelle loro testimonianze sul proprio fare creativo con suoni, forme, parole, scene, hanno posto anch'essi l'accento su un'idea o immagine iniziale e su un incessante lavoro con la materia espressiva.³ Di tale processo poetico si fornirà qui un'interpretazione psicoanalitica, nella convinzione che un certo tipo di psicoanalisi permette di delucidare alcuni punti fatalmente oscuri delle argomentazioni degli artisti sulla propria attività. Ciò avverrà con specifici riferimenti proprio all'enigmatica

² ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti 1988, pp. 88-9, in CARERI, *Sulla genesi* cit., pp. 20-21. Ovviamente rinvio alla lettura del testo di Careri per l'approfondita discussione della sua tesi fondamentale che qui mi sono limitato a riportare.

³ Nel volume di Careri, suddiviso in quattro parti dedicate rispettivamente alla scrittura, pittura, cinema e musica, molteplici sono le dichiarazioni di artisti principalmente del XX secolo che lasciano intendere come l'arte non sia affatto una questione di genio e ispirazione, ciò dietro un'idea di derivazione ancora ottocentesca; per tutti questi artisti è nel 'duro' lavoro quotidiano, nell'opera, che si sviluppa la fantasia e si ottengono esiti all'inizio anche inaspettati.

idea iniziale (quell'immagine visiva di Calvino impossibile da concettualizzare) e all'esigenza, anch'essa misteriosa, di una totale dedizione all'impegno creativo.

Va premesso che la disciplina psicoanalitica si è interessata alle forme di creatività artistica sin dai suoi esordi. Essa si è spesso rivolta alle arti, alle letterarie in particolare, come sostegni utili alla spiegazione dei processi psichici che emergevano sul piano clinico. Da sempre le opere artistiche hanno rappresentato delle straordinarie vetrine dell'animo umano, della sua costellazione di affetti e stati emotivi, e lo stesso Freud riuscì a presentare con più efficacia la triangolazione madre-figlio-padre del suo noto complesso di Edipo grazie all'omonima tragedia di Sofocle. Dal fondamentale antecedente freudiano l'interesse della psicoanalisi verso l'arte è rimasto costante nel tempo giacché è stata riconosciuta una stretta analogia tra i processi messi in atto durante la pratica analitica e quelli operanti nella creazione artistica. Infatti psicoanalisi e arte sono accomunate dall'essere entrambe pratiche simboliche, pratiche di linguaggio, verbale nel primo caso, di forme, colori, suoni, parole, nel secondo.⁴

Bisogna anche dire che la psicoanalisi si è accostata all'arte in maniera non sempre costruttiva, soprattutto quando l'opera è stata considerata alla stregua d'un sintomo del suo autore. Già a partire dal saggio di Freud *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910) ebbe origine un filone di studi detto «psicobiografia» consistente nel tentativo di analisi retrospettiva dell'artista a partire dalla sua opera.⁵ Si è trattato di un orientamento critico di lunga durata del tutto sbilanciato sul versante del significato dell'opera, d'un significato per di più ben determinato in quanto vincolato a precisi episodi traumatici della vita dell'artista (esattamente come nell'interpretazione freudiana del dipinto *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino* di Leonardo, in cui «è tracciata in sintesi la storia della sua infanzia», in particolare la memoria di un «avvoltoio» che con la coda lo percuo-

⁴ Molto ampia è la bibliografia sul rapporto tra arte (e creatività) e psicoanalisi. Tra i contributi sull'argomento mi limito a segnalare, soprattutto per la validità della ricostruzione storica delle interrelazioni tra i due ambiti, SANDRA GOSSO, *Psicoanalisi e arte. Il conflitto estetico*, Milano, Mondadori 2001. In una prospettiva più strettamente freudiana s'inquadra STEFANO FERRARI, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, Bologna, Clueb, 2012 (tutti i lavori di Freud sul tema della creatività artistica sono raccolti in SIGMUND FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri 1991).

⁵ SIGMUND FREUD, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in ID., *Opere 1909-1912. Casi clinici e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri 2008, pp. 207-284.

teva sulle labbra, scena riprodotta nel quadro mediante un uccello raffigurato dal drappo blu di Maria, «la cui estremità destra conduce [...] verso la bocca del bambino, dunque proprio verso la bocca di Leonardo stesso».⁶

Tale approccio, da subito rinnegato dagli artisti che si opponevano all'idea dell'interpretazione dei propri prodotti alla stregua di sintomi, nel corso del Novecento è stato criticato anche da quella branca della psicoanalisi che si è rifiutata di cedere alle tentazioni interpretative 'psicocritiche' delle opere d'arte. Psicoanalisti soprattutto di ambito anglosassone (Melanie Klein, Wilfred R. Bion, Donald Meltzer) si sono dotati di strumenti euristici alternativi interessati più all'osservazione del processo creativo implicato con l'opera d'arte che al potenziamento del significato di quest'ultima. Di recente anche in Italia si sono levate voci contro l'analisi di un significato celato, o addirittura 'patografico', del lavoro degli artisti; in particolare Massimo Recalcati, divulgatore del pensiero dello psicoanalista e teorico francese Jacques Lacan (1901-1981), ha potuto scrivere:

Il testo d'arte non può essere spiegato con il ricorso alla biografia del suo autore, e la biografia del suo autore non può essere spiegata attraverso il ricorso causale al testo d'arte. La contingenza dell'opera presuppone sempre una biografia, una vita singolare, e dunque tutta la necessità irriducibile che una vita porta con sé, tutte le determinazioni significanti di cui una vita è il prodotto; tuttavia queste necessità stratificate non possono mai spiegare esaustivamente – secondo uno schema deterministico – la contingenza dell'opera, la quale vive sempre di una sua propria eccedenza singolare.⁷

Proprio la figura di Lacan ci permette di far ritorno al nostro discorso iniziale,

⁶ Ivi, p. 284. L'interpretazione freudiana del dipinto e del carattere di Leonardo provocò immediate critiche, soprattutto ad opera dei biografi dell'artista, per via di alcuni clamorosi abbagli presi dallo psicoanalista nella sua interpretazione. In particolare fu ritenuto grave aver frainteso il tipo di volatile protagonista del sogno infantile, in realtà un nibbio e non un avvoltoio come erroneamente riportato dalla traduzione tedesca cui si rifece Freud (MARIE HERZFELD, *Leonardo Da Vinci, der Denker, Forscher und Poët: nach den veröffentlichten Handschriften*, Jena, Eugen Diederichs 1906). La conseguenza fu l'invalidazione di tutta una serie di considerazioni freudiane fondate sulla concezione dell'avvoltoio nell'antica mitologia egiziana (per approfondimenti si faccia riferimento all'*Avvertenza editoriale* dello stesso FREUD, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* cit, pp. 209-212, e ai riferimenti bibliografici ivi indicati, tra cui ERNEST JONES, *Vita e opere di Freud*, vol. II, Milano, Il saggiatore 1962).

⁷ MASSIMO RECALCATI, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Milano, Mondadori 2011, p. XIII.

poiché la sua prospettiva molto orientata sul processo poetico risulta utile allo scopo qui prefissato di spiegare in termini psicoanalitici quei fattori costanti della creazione artistica (l'idea o immagine iniziale e l'assiduo lavoro con la materia espressiva).

Nel corso della sua lunga attività Lacan non ha sviluppato un'estetica psicoanalitica in maniera sistematica, ma ha guardato all'arte più come paradigma per l'elaborazione di un'etica della psicoanalisi.⁸ Non a caso *L'etica della psicoanalisi* è il titolo di un suo seminario, il settimo (1959-1960), nel quale uno spazio consistente è dedicato al «problema della sublimazione», introdotto agli studenti del suo corso con queste parole: «Vi rendete certamente conto che questo tema [l'etica della psicoanalisi, n.d.r.] ci porterà a un punto problematico, non soltanto della dottrina di Freud, ma anche di quella che possiamo chiamare la nostra responsabilità di analisti. Questo punto [...] così problematico per i teorici dell'analisi [...], e tuttavia così essenziale, è quella che Freud chiama *Sublimierung*, la sublimazione».⁹ Sul finire degli anni '50 uno dei principali obiettivi della riflessione lacaniana era l'emancipazione dell'etica della psicoanalisi, quindi dell'etica

⁸ La teoria psicoanalitica di Lacan, caratterizzata da concetti in continua evoluzione e spesso discussi mediante uno stile di scrittura ai più impenetrabile, è unanimemente considerata essere tra le più complicate. Questo fattore ha determinato intorno ad essa un'enorme produzione bibliografica, che però non sempre ha avuto il merito di facilitare la comprensione del pensiero lacaniano. Per esperienza diretta posso affermare di aver faticato molto, al fine della comprensione di alcuni concetti, concentrandomi sulle tante fonti anche corpose di autori italiani, e di contro di aver trovato grande beneficio leggendo un libro di poco più di duecento pagine a firma di colui che a ragione può essere considerato come uno dei migliori esegeti lacaniani, Bruce Fink, di cui segnalo il fondamentale *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*, Princeton, Princeton University Press 1995. Qui di seguito è indicata solo una piccolissima parte della bibliografia di e su Lacan. Di Jacques Lacan cito tutta la serie dei *Seminari* (in totale ventisette, tenuti dal 1953 al 1980, in Italia editi da Einaudi fino a *Il seminario. Libro XX. Ancora, 1972-1973*) e almeno *Altri scritti* (Torino, Einaudi 2013). Su Lacan mi limito a JACQUES-ALAIN MILLER, *Introduzione alla clinica lacaniana*, Roma, Astrolabio 2012; BRUCE FINK, *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*, Cambridge, Cambridge University Press 1996; MASSIMO RECALCATI, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Raffaello Cortina 2012.

⁹ JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi, 1959-1960*, Torino, Einaudi 2008, p. 103. Fu Freud a introdurre in psicoanalisi il termine «sublimierung», al fine di indicare il possibile dirottamento degli impulsi istintuali di natura sessuale verso mete più alte e socialmente accettabili, con riferimento non solo alla produzione artistica ma anche a quella scientifica e alla sfera religiosa.

del soggetto, dalla dimensione immaginaria di matrice superegoica del ‘dover essere’. Tale etica, invece, andava vincolata alla dimensione ‘reale’ dell’individuo, doveva mirare alla soggettivazione del suo «reale dell’inconscio». ¹⁰ E proprio la sublimazione appariva come un impareggiabile modello etico, in quanto dimostrava nella forma eccelsa della produzione artistica la relazione del soggetto col reale, il medesimo reale che in quella fase del pensiero lacaniano doveva acquisire nuova centralità nell’etica psicoanalitica.

Il problema della sublimazione, che per Freud consisteva fondamentalmente nella misteriosa possibilità di una soddisfazione pulsionale non collegata per via diretta a una soddisfazione sessuale, implica un’innegabile dimensione ideale. In un’opera d’arte ciò che appare, quindi ciò che è in discussione sul piano estetico, è un oggetto idealizzato. Dunque Lacan può affermare, dietro l’insegnamento freudiano, che «a livello della sublimazione l’oggetto è inseparabile da elaborazioni immaginarie, e soprattutto culturali, cioè tali elaborazioni devono essere riconosciute dalla collettività come oggetti utili. [...] La società trova una certa felicità nei miraggi che le forniscono artisti, artigiani, fabbricanti di abiti o di cappelli, creatori di forme immaginarie». ¹¹

Tuttavia, accanto a questa dimensione ideale della sublimazione, ‘valoriale’ nella misura in cui è in gioco il valore sociale dell’opera d’arte, per Lacan ne esiste una ‘reale’, rilevante a tal punto da dover catalizzare l’interesse della psicoanalisi in prospettiva etica: «Ma non è soltanto nell’approvazione con cui [la società] li [“i miraggi”] accoglie che dobbiamo cercare la molla della sublimazione. Questa molla risiede in una funzione immaginaria, precisamente in quella per la quale ci serviremo della simbolizzazione del fantasma, che è la forma a cui si appoggia il desiderio del soggetto». ¹² In altre parole, ciò che spinge un individuo a creare

¹⁰ Uno dei capisaldi della teoria lacaniana consiste nella scissione del soggetto tra ego e inconscio. In estrema sintesi, il vero Io non risiede a livello del pensiero conscio (in espressioni del tipo «Io sono fatto così e non in quel modo»), dove invece regna il «falso essere» dell’ego; il vero Io può essere rintracciato solo nel pensiero inconscio, che di tanto in tanto affiora in superficie, «viene all’essere» solo momentaneamente come un impulso (attraverso lapsus o scivolamenti linguistici, azioni confuse o involontarie, ecc.). È questo Io che rappresenta la parte «reale» del soggetto, che l’individuo dev’essere in grado di soggettivare «assumendosene la responsabilità» (per approfondire e comprendere meglio questi concetti suggerisco ancora la lettura dell’efficace FINK, *The Lacanian Subject* cit., pp. 35-48, da cui sono prese le parti qui virgolettate).

¹¹ LACAN, *Il seminario. Libro VII* cit., p. 117.

¹² Ivi.

un'opera d'arte è la necessaria volontà di soddisfare un desiderio soggettivo (connesso al suo «reale» dell'inconscio) verso un oggetto (operante da «fantasma» o fantasia fondamentale) per il tramite di un'attività immaginaria ruotante intorno a quello stesso oggetto che la stimola. Tale appare a Lacan, accanto alla condizione necessaria del riconoscimento sociale, il fattore propellente della creazione artistica, l'elemento di maggior attrazione in termini psicoanalitici.

Possiamo addentrarci meglio in questa concezione, e provare a chiarirla, partendo dalla definizione di sublimazione che Lacan offre poco più avanti nell'*Etica della psicoanalisi*: «E la formula più generale che vi do della sublimazione è questa: essa eleva un oggetto [...] alla dignità della Cosa». ¹³ Questa frase risulta per noi ambigua solo a causa dell'ultima sua parola, «Cosa», che Lacan chiama anche *das Ding* per collegamento diretto a Freud, parola collegabile al «fantasma» della precedente citazione. Su «fantasma» ci soffermeremo poco più avanti; «Cosa» qui è da intendersi nel significato di causa di desiderio, motore di desiderio, puro desiderio, desiderio di desiderio, ovvero la funzione desiderante del soggetto, il suo desiderare.

Nel settimo seminario, al fine d'introdurre il concetto della Cosa nella prospettiva della sublimazione, Lacan fa ricorso al pensiero di Melanie Klein (1882-1969), per il suo prezioso fondamento consistente «nell'aver messo nel posto centrale di *das Ding* il corpo mitico della madre». ¹⁴ Coletti che fu una caposcuola della psicoanalisi infantile aveva elaborato una teoria in base alla quale il processo creativo artistico era da intendersi in un'ottica non tanto di sublimazione quanto di «riparazione». Sull'*International Journal of Psycho-Analysis* del 1929 apparve un suo articolo, intitolato *Situazioni d'angoscia infantile espresse in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo*, che fu ritenuto di rilevanza storica e teorica proprio per l'originale collegamento tra attività creativa artistica e concetto di riparazione. In questo articolo la studiosa si affidava alla vicenda drammatica inscenata dalla «fantaisie lyrique» di Maurice Ravel su libretto di Sidonie-Gabrielle Colette, *L'Enfant et les Sortilèges* (prima rappresentazione a Montecarlo nel 1925), per illustrare basilari processi psichici dei bambini osservati durante le sedute di gioco e, al contempo, avere conferma di alcune sue intuizioni psico-pedagogiche.

I versi di Colette che ispirarono la moderna e innovativa musica raveliana narrano una vicenda dalla forte tinta fantastica con protagonista un bimbo di

¹³ Ivi, p. 132.

¹⁴ Ivi, p. 125.

circa sette anni. Questi, messo in punizione dalla madre perché non vuol fare i compiti e rinchiuso nella sua cameretta, è preda di una reazione aggressiva che lo spinge a prendersela con tutto ciò che trova a tiro: pugni e urla alla porta, tazza e teiera frantumate, fuoco attizzato, bollitore rovesciato, libro e quaderni lacerati, pendolo dell'orologio divelto. All'improvviso, come per un incantesimo, gli oggetti maltrattati si animano e consumano la loro vendetta: la poltrona si sposta per non far sedere il bimbo, tavolo, sedia e divano lo incalzano minacciosi, l'orologio non smette più di suonare le ore, tazza e teiera dialogano in cinese, il fuoco fuoriesce dal camino. Terrorizzato, il piccolo si rifugia nel bosco, ma anche qui l'atmosfera è da incubo: alberi, insetti, rospi e pipistrelli lo inseguono, mentre altri animali si azzuffano per chi debba morderlo. Poi, quasi senza volere, chiama la mamma, mentre nel parapiglia uno scoiattolo resta ferito e gli cade innanzi. Succede ora qualcosa d'inaspettato: col fiocco che aveva al collo egli benda la zampetta della bestiola, poi s'accascia sfinito; stupiti e commossi dall'umanità del gesto, tutti gli animali si pentono e a loro volta prestano soccorso, conducendo il bimbo lì dove soltanto può trovare cure e conforto, a casa dalla mamma.

Secondo Melanie Klein, dunque, esiste nel bambino un quoziente di aggressività intrinseca che si esprime in attacchi sadici al corpo materno e ai suoi contenuti fantasmatici. Questi attacchi, però, finiscono per ritorcersi contro di lui in virtù della proiezione sugli oggetti della sua aggressività. Egli immagina che le cose prese di mira siano esse stesse cattive e persecutorie, e che finiscano per distruggerlo con un sadismo pari a quello con cui nella fantasia ha colpito l'oggetto materno. L'intero processo di riparazione consiste allora nel passaggio da una posizione «schizo-paranoide» a un'altra «depressiva» in cui può manifestarsi il talento creativo: dopo aver aggredito il suo primo oggetto d'amore, il corpo materno, il bambino prova un senso di colpa, si affligge per il danno provocato e impiega tutta la sua creatività per porvi riparo. Angosciato dalle sue tendenze aggressive, esattamente come l'*enfant* che rimedia alle malefatte prendendosi cura dello scoiattolo, il bambino – scrive Klein in un altro articolo – cerca «di fare il bravo e di riparare a ciò che ha fatto. Talvolta tenta di aggiustare il pupazzo, il trenino o ciò che ha appena rotto; talvolta esprime queste stesse tendenze di natura reattiva nel disegno [...]».¹⁵

¹⁵ MELANIE KLEIN, *Tendenze criminali nei bambini normali*, in *Scritti 1921-1958*, trad. it. Armando Guglielmi, Torino, Boringhieri 1978, p. 202.

Dalla prospettiva di Lacan, posto in termini di riparazione, il concetto di sublimazione subisce un'eccessiva semplificazione: «la riduzione della nozione di sublimazione a uno sforzo restitutivo del soggetto nei confronti del fantasma leso del corpo materno non è sicuramente la miglior soluzione del problema della sublimazione».¹⁶ Ciò dipende principalmente dal fatto che nei casi esaminati da Melanie Klein sono valorizzate attività inquadrabili in un registro transitorio e, soprattutto, individuale, dal quale è tagliato fuori il requisito fondamentale del riconoscimento sociale. Tuttavia la teoria kleiniana possiede un indubbio merito, rintracciabile nel «tentativo di affrontare i rapporti del soggetto con qualcosa di primordiale, il suo attaccamento all'oggetto fondamentale, al più arcaico, di cui il mio campo, operativamente definito, di *das Ding*, dà il quadro».¹⁷ Dato che la Cosa ha origine proprio dal primario rapporto madre-bambino, si rende necessaria una rapida incursione nella teoria lacaniana della soggettivazione per comprenderne meglio il valore di 'causa di desiderio' o «oggetto piccolo (a)».¹⁸ È a questo punto che entra in gioco il citato «fantasma».

Il venire all'«essere» di ogni individuo richiede una necessaria alienazione nel grande Altro del linguaggio poiché fin da quando si è bambini i bisogni e i desideri devono essere espressi, proprio attraverso il linguaggio, in una modalità socialmente accettabile e comprensibile. Ma l'esistenza richiede anche una seconda alienazione, questa volta nell'Altro come desiderio. L'individuo viene all'essere come soggetto parlante e desiderante, e diventa soggetto desiderante quando da bambino giunge alle prese con il desiderio materno, vale a dire con l'Altro quale soggetto a sua volta desiderante, ovvero soggetto 'mancante' (in quanto il desiderio è 'mancanza a essere'). Quando il bambino, alienato nel desiderio della madre, cerca di sondarlo nel tentativo di soddisfarlo, è costretto a fare i conti col fatto ch'egli non rappresenta il suo unico interesse. Raramente se non mai esiste

¹⁶ LACAN, *Il seminario. Libro VII* cit., p. 126.

¹⁷ Ivi.

¹⁸ La 'causa di desiderio' del soggetto è definita da Lacan «oggetto piccolo (a)» perché nasce innanzitutto dall'immaginario altro da sé sviluppato precocemente dal bambino durante la cosiddetta «fase dello specchio» (tra i sei e i diciotto mesi, quando il bambino comincia a essere in grado di riconoscere la propria immagine come 'altro' da quella materna così costituendosi come Io). La «a» è in questo caso minuscola per distinzione da quella maiuscola del grande Altro del linguaggio e del desiderio dell'Altro che – come stiamo per vedere – servirà al bambino da 'causa di desiderio' in un secondo momento del suo processo di soggettivazione, a partire dal rapporto con la madre.

un'unità totale madre-figlio, in base alla quale il secondo può soddisfare tutti i desideri della prima e viceversa. La madre è infatti portata a trascurare momentaneamente i bisogni e i desideri del figlio perché la sua attenzione è rivolta anche ad altri centri d'interesse (il bambino è spesso costretto ad attendere il ritorno della madre per esigenze concrete della vita, come provvedere al cibo e ad altre necessità, ma anche per priorità e desideri personali che non coinvolgono lo stesso bambino). Il tentativo fallito del figlio alienato nel desiderio della madre di esserne il perfetto completamento conduce a un successivo passaggio della soggettivazione che è detto separazione, consistente nell'espulsione del soggetto dalla posizione di voler essere l'unico oggetto del desiderio dell'Altro materno. Da tale processo di alienazione nel, e separazione dal, desiderio della madre scaturisce il cosiddetto 'fantasma' nella sua versione primordiale e capitale, vale a dire quella 'fantasia fondamentale' del bambino di riempire completamente il desiderio della madre, di colmare per intero la sua mancanza a essere. Dunque, quella soddisfazione che nella realtà resta frustrata, 'castrata', viene allucinata nella fantasia attraverso il richiamo immaginario dell'esperienza di soddisfazione.

Il processo lacaniano della soggettivazione non termina con i due momenti dell'alienazione e della separazione. A partire da questi, di fatto ancora basati su presupposti freudiani (la separazione è possibile attraverso il complesso di Edipo e l'introduzione del 'nome del padre' nel rapporto unario madre-figlio), il soggetto deve effettuare un ultimo sforzo per potersi realizzare completamente, un'ulteriore separazione consistente nell'attraversamento del fantasma'. Come il bambino deve riuscire a superare la fantasia di voler soddisfare il desiderio della madre, riuscire a oltrepassare la posizione in cui desidera il desiderio materno, così l'individuo deve essere in grado di superare la posizione di soggetto desiderante il desiderio dell'Altro. Il soggetto deve pervenire a una nuova posizione in cui è mutata la sua relazione con la causa di desiderio, l'oggetto piccolo (a); una posizione in cui avviene la costruzione di una nuova fantasia fondamentale, nella quale il soggetto non è più alienato nel desiderio dell'Altro ma assume la responsabilità di un proprio desiderio: quella causa esterna, quel desiderio dell'Altro come causa dell'avvento nella posizione di soggetto, di soggetto desiderante, viene presa in carico, assunta, fatta propria, soggettivata. Nella nuova e definitiva posizione di soggetto desiderante, l'oggetto piccolo (a) come causa di desiderio si tramuta da desiderio dell'Altro in desiderio di Altro. Nel sistema lacaniano tale posizione dell'attraversamento del fantasma è formulata in termini di crescente 'significantizzazione', cioè trasformazione in significanti del desiderio di Altro.

I significanti, per Lacan rappresentanti delle rappresentazioni immaginarie (o rappresentanti ideazionali), danno un nome al desiderio di Altro che – come scrive in maniera molto chiara Bruce Fink – «must be set into motion from the mother's partner, to teacher, to school, to police officer, to civil law, to religion, to moral law, and so on».¹⁹

Può essere interessante osservare come questa teoria lacaniana della soggettivazione dell'individuo, se trasferita sul versante della creazione artistica, possa permettere allo storico della musica una più convincente interpretazione di determinati avvenimenti. Essendomi occupato a lungo di verismo musicale,²⁰ ho potuto verificare che alcune scelte estetiche di autori della Giovane scuola quali Pietro Mascagni e Umberto Giordano, a prima vista molto incoerenti sul piano stilistico (come il repentino passaggio da una poetica ad un'altra radicalmente differente), assumevano un valore diverso se valutate in un'ottica di 'soggettivazione poetica'. Nel caso di Giordano (1867-1948), ad esempio, le tre fasi dell'alienazione nel grande Altro del linguaggio e del desiderio, della separazione, e dell'attraversamento del fantasma offrono un'efficace chiave di lettura dell'iniziale e apparentemente contraddittorio percorso artistico.²¹

L'atto di nascita di Giordano come operista, il suo venire all'essere di artista, fu rappresentato dal melodramma verista *Mala vita* (1892, tre atti su libretto di Nicola Daspuro tratto dall'omonimo dramma di Salvatore Di Giacomo e Goffredo Cagnetti). È ipotizzabile che l'incontro tra Giordano e il verismo musicale non si sia realizzato quale spontanea adesione allo stile appena imposto da *Cavalleria rusticana* (1890), ma abbia rappresentato una vera e propria 'alienazione' del compositore in un linguaggio drammaturgico-musicale a lui estraneo quale sorta di grande Altro della storia dell'arte e della musica. *Mala vita* fu infatti una 'scelta forzata', imposta sia dalla difficile condizione di giovane musicista alla

¹⁹ FINK, *The Lacanian Subject* cit., pp. 65-66.

²⁰ Tra i miei diversi studi sull'argomento mi permetto qui di rinviare a quello più completo, *Il verismo musicale*, Lucca, Lim 2011.

²¹ Per ragioni di spazio qui prospetterò solo il caso di Giordano, ma si potrebbero fare considerazioni analoghe anche in relazione agli esordi artistici di Mascagni, che pure passò con immediatezza dalla realizzazione di un'opera di soggetto romantico, *Guglielmo Ratcliff*, al melodramma verista *Cavalleria rusticana* (sulla cui origine, e sui vari retroscena relativi alla scelta del dramma verghiano per la realizzazione dell'atto unico da inviare al concorso Sonzogno del 1888, è in corso di stampa il seguente mio articolo: 'We are verists by design'. Galli, *Mascagni and the genesis of Cavalleria rusticana*, «Il Saggiatore musicale», XXXI/1 2024).

ricerca d'un contratto per poter sopravvivere, sia dalla volontà dell'editore che commissionò il lavoro, Edoardo Sonzogno, allora bramoso di cavalcare l'onda del successo di pubblico generata dal capolavoro di Mascagni («Caro Sig. Giordano – si legge in una lettera di Sonzogno – voi mi fate conoscere le tristi condizioni in cui vi troverete all'uscita del Conservatorio e per provvedervi io sono disposto a fare il seguente contratto per *Mala vita*. Vi passerò cioè 200 lire al mese per tutto l'anno 1891 come prezzo di cessione della proprietà della musica»²² Pur di realizzare l'aspirazione a diventar operista Giordano si piegò al sistema dell'Altro dell'arte e dell'industria culturale, alle loro regole (estetiche e di mercato) pre-stabilite, in altre parole egli non rifiutò di sottomettersi alle contingenze storico-artistiche come a un 'desiderio', o oggetto piccolo (a), non suo. Ma l'opera non ebbe un esito felice; fu disprezzata dalla critica tanto per lo 'choc realistico' di un soggetto ritenuto «volgare e antiestetico»,²³ quanto per un colore locale musicale 'indegnamente' «dato dalla piazza, dato dalla canzone di Piedigrotta, dato dal canto a figliola».²⁴ Sonzogno la ritirò quasi subito dalle scene, e Giordano fu costretto a una sua radicale revisione depurata di tutti gli elementi più realistici, ripresentandola anni dopo mutata finanche nel titolo (*Il voto*, 1897).

L'avvento di Giordano nell'operismo rappresentò dunque un evento traumatico a tal punto da indurlo all'abbandono del melodramma di genere plebeo già in occasione del secondo lavoro, *Regina Diaz* (1894), ispirato alla donizettiana e romantica *Maria di Rohan* (1843). La frattura provocata dall'ostile ricezione di *Mala vita* spinse il compositore verso altre soluzioni drammaturgico-musicali, alla definizione di un diverso stile che di lì a poco ne avrebbe decretato il riscatto grazie a opere quali *Andrea Chénier* (1896), *Fedora* (1898), *Siberia* (1903), i suoi lavori di maggior valore e successo. È come se il trauma dell'iniziale fallimento, e il rischio concreto del licenziamento di Sonzogno che avrebbe posto fine all'ancor breve esperienza da operista, avessero provocato in Giordano la 'separazione' dalla poetica verista. Di qui l'impulso verso una più autentica e 'reale' vocazione per i soggetti romantici che costituì il personale modo di 'attraversare

²² Lettera del 28 novembre 1890, in AGOSTINO RUSCILLO, *Umberto Giordano. L'uomo e la musica*, Torino, EDT 2021, p. 34 (trattasi di lettera manoscritta autografa riprodotta fotostaticamente in DANIELE CELLAMARE, *Umberto Giordano. La vita e le opere*, Milano, Garzanti 1949, dopo p. 16).

²³ IPPOLITO VALETTA, *Corrispondenze*, «Gazzetta musicale di Milano», XLVII/9 1892, p. 145.

²⁴ ROBERTO BRACCO, «*Mala vita*» al *San Carlo*, «Il corriere di Napoli», XII/117 1892, p. 3.

il fantasma', di assumersi la responsabilità nei confronti d'un desiderio poetico quale oggetto piccolo (a) proprio e non altrui, in direzione del dramma storico e lontano dalla *tranche de vie*.²⁵

Facciamo ritorno alla definizione lacaniana di sublimazione («elevare un oggetto alla dignità della Cosa») per approfondire in termini psicoanalitici quel momento fondamentale del processo creativo artistico consistente nella trasformazione dello statuto di un oggetto da 'oggetto' a 'Cosa', da oggetto di consumo e meta della pulsione a causa di desiderio e motore della pulsione. Un oggetto, qualsiasi oggetto, diventa 'oggetto Cosa' per un soggetto quando ne provoca un desiderio mai del tutto soddisfatto; desiderio alimentato da quello stesso resto d'insoddisfazione che spinge il soggetto a desiderare ancora, come sospeso intorno a un vuoto interiore incolmabile per via d'un residuo di soddisfazione impossibile da simbolizzare. È questo resto o residuo l'«oggetto piccolo (a)» di Lacan, il cui concetto è sviluppato a partire dalla dialettica freudiana tra «oggetto perduto» e «oggetto ritrovato». Freud, che in riferimento al rapporto del bambino col seno materno aveva già discusso di oggetti perduti e da ritrovare in alcuni suoi primi lavori (*Progetto di una psicologia*, 1895; *Interpretazione dei sogni*, 1899), in uno scritto della maturità, *La negazione* (1925), affermava:

L'esperienza ha insegnato che non è importante solo il fatto che una cosa (oggetto di soddisfacimento) possessa la qualità 'buona', vale a dire meriti d'essere accolta nell'Io, ma anche il fatto che essa esista nel mondo esterno, di modo che ci si possa impadronire di essa secondo il proprio bisogno. Per comprendere questo progresso, è necessario ricordare che tutte le rappresentazioni derivano da percezioni, sono ripetizioni di esse. In origine dunque l'esistenza della rappresentazione è essa stessa una garanzia della realtà del rappresentato. Il contrasto fra soggettivo e oggettivo non esiste sin dall'inizio. Esso s'instaura soltanto per il fatto che il pensiero possiede la facoltà di rendere nuovamente attuale, attraverso la riproduzione nella rappresentazione, qualche cosa che è stato percepito in passato, senza che sia necessaria la presenza all'esterno dell'oggetto in questione. Il fine primo e più immediato dell'esame di realtà non è dunque quello di trovare nella percezione reale un oggetto corrispondente al rappresentato, bensì di *ritrovarlo*, di convincersi che è ancora presente. [...] Si riconosce comunque come condizione necessaria

²⁵ Per un inquadramento dell'intera carriera di Giordano in questa prospettiva rinvio a GIORGIO RUBERTI, *Umberto Giordano tra verismo e romanticismo*, in *Andrea Chénier*, Cagliari, Edizioni del Teatro Lirico di Cagliari 2023, pp. 21-28.

per l'instaurarsi dell'esame di realtà il fatto che siano andati perduti degli oggetti che in passato avevano portato a un soddisfacimento reale.²⁶

Lacan ha evidenziato il carattere paradossale dell'«oggetto perduto» freudiano, che in realtà non esiste poiché esso è costituito solo *post factum*: il soggetto non lo incontra per la prima volta già come 'perduto', ma lo elabora come tale retroattivamente nella sua fantasia, dunque in forma fantasmatica: «L'oggetto è per sua natura un oggetto ritrovato. Che sia stato perduto è la conseguenza – ma a posteriori. Quindi, esso viene ritrovato, senza che vi sia per noi altro modo di sapere che è stato perduto se non attraverso questi ritrovamenti».²⁷ Con un semplice esempio che si rifà al fondamentale rapporto madre-bambino, sono ancora una volta le parole di Fink a rendere per noi più intelligibile il concetto di oggetto perduto nella prospettiva lacaniana di oggetto (a) 'causa di desiderio':

We could account for the lost object in yet another way. The breast is not, during the first experience of satisfaction, constituted as an object at all, much less as an object that is not part of the infant's body and that is largely beyond the infant's control. It is only constituted after the fact, after numerous vain attempts by the infant to repeat that first experience of satisfaction when the mother is not present or refuses to nurse the child. It is the absence of the breast, and thus the failure to achieve satisfaction, that leads to its constitution as an object as such, an object separate from and not controlled by the child. Once constituted (i.e., symbolized, though the child may as yet still be unable to speak in any way intelligible to others), the child can never again refind the breast as experienced the first time around: as *not separate* from his or her lips, tongue, and mouth, or from his or her self. Once the object is constituted, the 'primal state' wherein there is no distinction between infant and breast, or between subject and object (for the subject only comes into being when the lacking breast is constituted as object, and qua relation to that object), can never be re-experienced, and thus the satisfaction provided the first time can never be repeated. A kind of innocence is lost forever, and the actual breasts found thereafter are never quite it. *Object (a) is the leftover of that process of constituting an object, the scrap that evades the grasp of symbolization.* It is a reminder that there is

²⁶ SIGMUND FREUD, *Opere 1924-1929. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri 2003, pp. 199-200.

²⁷ LACAN, *Il seminario. Libro VII* cit., p. 141.

something else, something perhaps lost, perhaps yet to be found. That is precisely what I said of object (a) [...]: it is the rem(a)inder of the lost hypothetical mother-child unity.²⁸

In riferimento al processo creativo artistico risulta decisiva la natura ‘fantasmatica’ dell’oggetto elevato a Cosa, dell’oggetto (‘perduto’) che diventa Cosa solo nella fantasia del soggetto, nel ‘reale’ dell’individuo per il quale funge da oggetto (a), causa di desiderio. Se un comune individuo, sulla spinta d’un tale desiderio potenzialmente infinito, potrebbe ostinarsi in un godimento della Cosa mai del tutto soddisfatto, dal canto suo un artista percorre la via della sublimazione. L’artista può optare per un soddisfacimento ‘altro’, non cercato direttamente nella realtà ma (ri)trovato in una forma ‘allucinata’, vale a dire in virtù della produzione di immagini ‘fantastiche’ (sotto forma di simboli, parole, colori, suoni) che gli permettono di godere per via fantasmatica dell’‘oggetto Cosa’.²⁹

Ma se la Cosa è connessa al ‘reale’ del soggetto, alla natura individuale di quest’ultimo che può ritrovarla in personali oggetti ‘perduti’, i soli in grado di rievocare per il soggetto «la perdita ipotetica unità madre-bambino» (come visto, il processo di soggettivazione è completato solo col trasferimento metonimico del proprio desiderio dal desiderio della madre al desiderio di Altro), allora della Cosa è possibile intuire anche un’altra peculiarità al di là del suo essere causa di desiderio: «[...] la Cosa di cui si tratta è strutturalmente aperta a essere rappresentata da [...] Altra cosa. L’Altra cosa è essenzialmente la Cosa. Sta qui la seconda caratteristica della Cosa come velata: per sua natura essa è, nei ritrovamenti dell’oggetto, rappresentata da qualcos’altro. Nella celebre frase di Picasso, “Io non cerco, trovo”, non potete non vedere che è il trovare, il *trobar* dei trovatori e dei trovieri, e di tutte le retoriche, che sopravanza il cercare».³⁰

Proprio la pratica poetica dell’amor cortese è discussa da Lacan come caso

²⁸ FINK, *The Lacanian Subject* cit., p. 94.

²⁹ La base teorica di quanto qui affermato è ovviamente costituita dalla dialettica freudiana tra principio di piacere e principio di realtà, tra una soddisfazione allucinata oppure cercata nella realtà: «Questo è assolutamente costitutivo della novità del pensiero freudiano, e del resto non è mai stato misconosciuto da nessuno. È paradossale e provocatorio. Prima di lui nessuno aveva mai osato articolare così il funzionamento dell’apparato psichico. Freud lo descrive a partire dall’esperienza di quel che ha visto emergere di irriducibile in fondo alle sostituzioni isteriche: la prima cosa che può fare l’uomo privo di risorse quando è tormentato dal bisogno è di incominciare ad allucinare la propria soddisfazione [...]» (LACAN, *Il seminario. Libro VII* cit., p. 164).

³⁰ Ivi, p. 141.

paradigmatico di sublimazione, in cui si assiste alla ‘cosificazione’ dell’‘oggetto-donna’ (ovviamente la donna, nella sua dimensione erotica, rappresenta una meta quasi scontata del suddetto trasferimento metonimico del desiderio). Nella figura fantasmatica e ideale della dama, la donna è Cosa perché elevata a una posizione irraggiungibile dal poeta («L’oggetto, in particolare qui l’oggetto femminile, si introduce attraverso la porta assai singolare della privazione, dell’inaccessibilità. Qualunque sia la posizione sociale di chi funziona in questo registro [...] l’inaccessibilità dell’oggetto è posta qui come principio. Non c’è possibilità di cantare la Dama, nella sua posizione poetica, senza il presupposto di una barriera che la circonda e la isola»).³¹ La distanza dalla dama e l’accesso impedito a un suo godimento diretto pongono il poeta in una condizione desiderante, fungono per esso da oggetto piccolo (a) («Vediamo qui funzionare allo stato puro il motivo del posto occupato dal punto di mira tendenziale nella sublimazione, che cioè quel che l’uomo chiede, quel che può non far altro che chiedere, è di essere privato di qualcosa di reale. Questo posto, qualcuno di voi, parlandomi di quel che cerco di mostrarvi con *das Ding*, l’ha chiamato, in un modo che trovo piuttosto carino, il vacuolo»).³² Trovatori e trovieri modellano il proprio «vacuolo» nelle forme sublimatorie del servizio, dell’elogio e della sottomissione alla dama, vale a dire mediante immagini fantastiche che danno vita a un fenomeno artistico, e insieme sociale, per Lacan spiegabile solo col concetto di sublimazione artistica:

Nel caso dell’amor cortese le cose sono tanto più sorprendenti in quanto si manifestano in un’epoca le cui coordinate storiche ci mostrano che nulla sembrava corrispondere in essa a quella che si potrebbe chiamare una promozione, o addirittura una liberazione della donna. [...] in una società feudale [la posizione della donna] è propriamente quel che indicano le strutture elementari della parentela: nient’altro che un correlativo delle funzioni di scambio sociale, il supporto di un certo numero di beni e segni di potenza. Essa è essenzialmente identificata con una funzione sociale che non lascia nessuno spazio alla sua persona e alla sua libertà personale – a meno di fare riferimento al diritto religioso. [...] Su questo punto tutti gli storici sono univoci: l’amor cortese era in definitiva un esercizio poetico, un modo di giocare con un certo numero di temi convenzionali, idealizzanti, che non potevano avere nessuna reale corrispondenza concreta.³³

³¹ Ivi, pp. 176-177.

³² Ivi, p. 177.

³³ Ivi, pp. 174-176.

Dunque, il processo creativo ha come obiettivo il vuoto che in quanto oggetto piccolo (a) fa sentire desiderante, ovvero 'mancante', il soggetto-artista; questi prova a ruotare intorno a quel vuoto, a organizzarlo attraverso l'immaginazione simbolica sulla pagina ancora bianca di un romanzo, sulla tela immacolata di un dipinto, sul pentagramma da riempire di una composizione musicale (mentre la sublimazione scientifica, che ci riguarda più da vicino in quanto studiosi, mira non a organizzare il vuoto ma a riempire il vuoto, il vuoto di conoscenza).

Ricollegandoci ora alla citazione d'apertura di Calvino sull'ideazione di un racconto, la sublimazione artistica come qui descritta seguendo le coordinate lacaniane chiarisce in termini psicoanalitici la «ragione» per cui quell'«immagine carica di significato» che sempre si presenta allo scrittore all'inizio della creazione sia d'un significato inspiegabile «in termini discorsivi o concettuali», in quanto immagine e significato 'inconsci'. Ed è ancora il processo di sublimazione a spiegare perché da questa immagine 'reale', che per Calvino funge chiaramente da oggetto piccolo (a) stimolando il suo 'desiderio' di essere artista, di essere scrittore, derivino successive immagini fantastiche dai significati «compatibili» con quello impenetrabile della prima immagine, intorno alla quale egli ruota in un meccanismo di «analogie, simmetrie, contrapposizioni».

Proprio questo secondo momento dell'attività creativa di produzione simbolica a partire da un'enigmatica immagine iniziale ci permette, in conclusione, di soffermarci sulla misteriosa esigenza manifestata dagli artisti di un assiduo lavoro con la materia espressiva. Far nascere delle immagini da una iniziale, per analogia, simmetria, contrapposizione, corrisponde esattamente a quanto avviene nella seduta analitica lacaniana.³⁴ L'obiettivo del processo analitico è infatti dialettizzare quei significanti che nel corso del trattamento emergono come isolati significanti 'padrone'. Un signifiante padrone è una parola, o un nome, che per il soggetto insiste nel regno del non-senso, quando esso emerge in un contesto implicante il soggetto stesso. Lacan utilizza il simbolo S_1 per designare quel o quei significanti che restano isolati dal resto del discorso (tagliati, come direbbe Freud, dalla catena psichica dei pensieri coscienti della persona). Un S_1 si riconosce in analisi dal fatto che l'analizzando vi si scontra ripetutamente: può esse-

³⁴ Come detto all'inizio, una delle ragioni dell'attrazione della psicoanalisi verso i processi creativi artistici sta nella capacità dell'artista di riuscire a realizzare in totale autonomia quel percorso che l'analizzando è in grado di compiere solo sotto la guida dell'analista.

re una parola come ‘morte’, ‘felicità’, o qualsiasi altro termine che risulti vuoto all’analizzando, che sembri porre sempre fine alle sue associazioni di significato anziché determinare aperture. Nei confronti di un tale significante il soggetto riscontra una totale opacità di senso; non che ne ignori il significato linguistico, tuttavia egli resta all’oscuro di cosa quella parola voglia dire per sé stesso, il suo valore speciale, personale, le soggettive implicazioni di significato. Il soggetto, in altre parole, è come eclissato da un significante per lui privo di contenuto.

Uno degli scopi dell’analisi, pertanto, è ‘dialettizzare’ tali termini una volta ch’essi siano stati isolati (essi possono emergere durante la seduta sotto forma di lapsus e scivolamenti linguistici, o perché il soggetto vi ritorna sistematicamente). Dialettizzare è il termine impiegato da Lacan per indicare il tentativo d’introdurre un ‘esterno’ del significante padrone, cioè l’operazione di stabilire un’opposizione tra S_1 e un altro significante, simbolizzato come S_2 : se si riesce a ruotare intorno al vuoto di S_1 , a porre quest’ultimo in relazione con un S_2 , allora il suo status di significante che assoggetta il soggetto cambia. S_1 è sempre in connessione con il reale traumatico del soggetto, con un evento non elaborato che per lui o lei comporta un blocco o una fissazione. Ora, blocco e fissazione dipendono da un evento non simbolizzato dal soggetto, da un qualcosa cui non si riesce ad attribuire un significato; ed è proprio il linguaggio, in virtù di figure come la metafora o la metonimia, a consentire la sostituzione e il trasferimento di significato, esattamente l’antitesi di blocco e fissazione. Attraverso il processo di dialettizzazione il soggetto risulta non più bloccato in un determinato punto delle sue associazioni di significato; nel creare collegamenti tra S_1 e S_2 un individuo viene all’essere, assume la posizione di soggetto, fa emergere una propria soggettività. È la creazione di un’opposizione tra il significante padrone e un altro elemento significante ciò che permette la posizione ‘soggettiva’: l’essere del soggetto è nel ponte, nel collegamento tra S_1 e S_2 , ovvero nella sua scissione in due parti, nella modalità individuale in cui avviene la scissione, in altre parole, nell’assunzione soggettiva del proprio reale traumatico.³⁵

Come detto sopra, per Lacan i significanti sono rappresentanti delle rappre-

³⁵ Il reale traumatico del soggetto implica sempre una diretta responsabilità del soggetto, una sorta di ‘scelta forzata’: è il soggetto che sceglie di ‘fissarsi’ su quel particolare elemento della realtà, per quanto questa dipenda da un grande Altro che è totalmente al di fuori del suo controllo.

sentazioni immaginarie, cioè essi riproducono verbalmente affetti, stati d'animo e, per l'appunto, immagini. Pertanto, tornando nuovamente al processo creativo, quando Calvino fa nascere delle immagini da un'immagine di partenza, così formando «un campo di analogie, simmetrie, contrapposizioni», mette esattamente in atto ciò che abbiamo appena descritto come dialettizzazione di un S_1 : egli simbolizza un'immagine iniziale che lo soggiogava, e ne gode attraverso un processo d'immaginazione fantastica. Al contempo lo scrittore si affida «alla resa verbale [...] come ricerca d'un equivalente dell'immagine visiva», realizza la 'significanzizzazione' delle immagini simboliche, le inserisce nella catena significante «come sviluppo coerente dell'impostazione stilistica iniziale», le tramuta in parole, cerca e trova – volendo ancora citare Lacan – per le vie del significante: dunque, «sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l'espressione verbale scorre più felicemente».

È possibile rendere più chiaro questo punto mediante una rapida incursione nella produzione di uno dei maggiori drammaturghi del Novecento, Eduardo De Filippo. Tutti ne conosciamo il teatro, ne abbiamo visto le commedie, quantomeno le principali, da *Napoli milionaria* e *Filumena Marturano* a *L'arte della commedia* e *Natale in casa Cupiello*. Uno dei *leitmotives* della drammaturgia eduardiana, di certo tra i più importanti, è rappresentato dai rapporti interfamigliari. Qualsiasi sia l'argomento di una sua opera, esso è trattato all'interno delle dinamiche famigliari: è sempre attraverso il filtro della famiglia che Eduardo tratta temi anche universali come l'amore, la gelosia, il tradimento, il dramma della guerra, della prostituzione. Senza semplicistici riferimenti alla biografia eduardiana e alle problematiche origini famigliari,³⁶ si potrebbe legittimamente individuare nel termine «famiglia» un significante padrone di Eduardo, una parola di cui egli non conosceva fino in fondo il valore personale, il significato in termini di coinvolgimento soggettivo. È a questo punto che per l'artista si aziona la molla della sublimazione (a differenza di una persona comune pronta a sviluppare qualche sorta di sintomo), si attiva il desiderio della creazione artisti-

³⁶ È noto che Eduardo (1900-1984), coi fratelli Titina e Peppino, fu figlio illegittimo dell'attore e autore teatrale Eduardo Scarpetta (1853-1925), il quale aveva avuto una relazione extraconiugale con Luisa De Filippo, nipote della moglie. I tre bambini furono cresciuti dalla sola madre e, fatto indubbiamente traumatico, sempre all'ombra della legittima famiglia di Scarpetta. Per approfondimenti sulla biografia e sul teatro di Eduardo De Filippo rinvio, tra l'imponente bibliografia, al recente NICOLA DE BLASI, *Eduardo*, Roma, Salerno 2016.

ca, ovvero – parafrasando Lacan – scatta quella specifica funzione immaginaria consistente nella simbolizzazione del fantasma, nella simbolizzazione del proprio reale traumatico. E allora si possono interpretare le innumerevoli rappresentazioni famigliari delle commedie di Eduardo come il personale tentativo artistico di dialettizzazione di un significante padrone, di sublimazione della propria ‘reale’ immagine di famiglia in altre e diverse immagini di famiglia, di simbolizzazione di quell’iniziale immagine soggiogante, di suo godimento in quanto artista attraverso un processo creativo che procura soddisfacimento. Poi, nel modo specifico di rappresentare la famiglia risiede la soggettività artistica di Eduardo, il suo particolare stile drammaturgico, unico e diverso da tutte le altre drammaturgie storicamente incentrate sullo stesso tema.

Si tratta, in effetti, dello stesso processo che possiamo ricavare dalle parole di Calvino riferite poc’anzi, quando lo scrittore, in merito a un’immagine iniziale di cui non era in grado di esprimere il significato in termini discorsivi o concettuali, affermava di simbolizzare quell’immagine ricavandone altre per analogia, simmetria, contrapposizione; ovvero mediante figure retoriche di sostituzione e trasferimento di significato che sono esattamente l’antitesi di blocco e fissazione.

Ma perché il processo creativo di simbolizzazione delle immagini, di loro traduzioni in significanti (parole, forme, colori, suoni), è un processo potenzialmente infinito, che spinge l’artista, quasi l’obbliga, a tornare quotidianamente su di esso come una sorta di sintomo o coazione a ripetere? La risposta a tale interrogativo è nella natura stessa del linguaggio (e non importa se esso sia quello verbale della letteratura o della poesia, oppure quello dei suoni della musica e delle forme e colori delle arti figurative), dal momento che i significanti, i simboli (parole, suoni, forme), dicono sempre e inevitabilmente più o meno di quanto s’intenda coscientemente dire nel selezionarli: «Meaning is always ambiguous, polyvalent, betraying something one wanted to remain hidden, hiding something one intended to express».³⁷ Qualcosa si può dire diversamente, qualcosa resta da dire, ed è questo ‘resto’ della simbolizzazione che per l’artista funge da oggetto piccolo (a), lo fa mancare sul piano poetico, in qualità di creatore, causandone pertanto il desiderio di essere scrittore, poeta, musicista, pittore: è il ‘resto’ che impone all’artista di ritornare sulla creazione come una ripetizione necessaria. Ecco perché – dice Calvino – la scrittura rimane via via «padrona del campo», o perché

³⁷ FINK, *The Lacanian Subject* cit, p. 67.

Giorgio Ruberti, *La creazione artistica e la musicale in una prospettiva psicoanalitica*

Matisse abbia sempre pensato «che gran parte della bellezza di un quadro derivi dalla lotta impegnata dell'artista con i limiti del suo mezzo espressivo».³⁸

³⁸ HENRI MATISSE, *Scritti e pensieri sull'arte*, Milano, Abscondita 2003, p. 81, in CARERI, *Sulla genesi* cit., p. 3.

Leonardo V. Distaso
Oltre la creatività.
Sulla posizione sociale dell'opera d'arte

Il concetto di moderna creatività artistica si sviluppa nell'arco di tempo tra il XVII e il XVIII secolo in concomitanza con quello di genio. A loro volta essi sono collegati a un'idea di natura con cui fare i conti *non* nei termini per cui il genio è la facoltà di imitare la natura *per come essa è*, ma quelli per cui il genio è la facoltà di vedere la natura *per come potrebbe essere* con l'aiuto del gusto, ossia con l'aggiunta di un 'non so che' che rende *artistica* la produzione (in questo caso chiamata *creazione*) di oggetti che definiscono l'ambito delle Belle Arti.¹ Tale capacità operativa e non meramente imitativa viene definita da Kant talento naturale, ossia la capacità produttiva innata di un soggetto determinato (ossia dell'artista) che non può essere appresa mediante regole; per tali motivi il genio «è quell'attitudine innata dell'animo (*ingenium*) mediante la quale la natura dà la regola all'arte»,² la cui prima proprietà è l'*originalità* e i cui prodotti risultano essere *esemplari*, ossia devono servire come criterio o regola del giudizio. Il genio, in quanto autore di un prodotto, «non sa egli stesso come si trovino in lui le idee a questo scopo, né ha in suo potere di concepire simili idee a piacere o secondo un piano»,³ per questo è quel talento che dà la regola in quanto è egli stesso natura che, in forza dell'immaginazione come facoltà conoscitiva produttiva, è in grado di creare «un'altra natura a partire dalla materia che le dà la natura reale».⁴

¹ Il riferimento è a CHARLES BATTEUX, *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio*, a cura di Ermanno Migliorini, Palermo, Aesthetica 1990, pp. 37-43.

² IMMANUEL KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di Emilio Garroni e Hansmichael Hohenegger, Torino, Einaudi 2011, p. 143.

³ Ivi.

⁴ Ivi, p. 149.

Sarà poi la costellazione romantica che svilupperà l'idea della creatività (produttività) del genio come ricerca di una verità che superi l'orizzonte gnoseologico dell'individuo attraverso un'interiorità come sintesi dell'origine e senso della vita (Novalis) e come alleanza tra natura e poeta capace di far risalire la figura del genio all'altezza del divino (Hölderlin).⁵ Il entrambi i casi, esemplari del periodo romantico, l'operare del genio si allontana sempre più dall'orizzonte della mimesi per affermare con sempre più vigore il carattere fondamentale e metafisico dell'idea di creatività.

Consideriamo preliminare questo breve e del tutto approssimativo cenno al tema del genio e della creatività introducendoci alle considerazioni con le quali si apre il saggio di Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, scritto in 5 versioni tra il settembre 1935 e l'agosto 1936. Sia nella seconda versione del testo, scritta nell'ottobre 1935 (col tentativo di pubblicarla su «Die Internationale Literatur»), che nella terza versione, scritta tra il dicembre 1935 e il gennaio 1936 (ritrovata in seguito nell'Archivio Horkheimer a Francoforte), finendo nella quinta versione, scritta nell'agosto 1936 in Danimarca durante un confronto con Brecht e pubblicata da Adorno nel 1955, è contenuto un capitolo iniziale in cui Benjamin scrive riguardo alla necessità di *accantonare* i concetti tradizionali di creatività, genialità, valore eterno e mistero (nella seconda versione aggiunge anche i concetti di stile, forma e contenuto), «la cui incontrollata applicazione conduce all'elaborazione in un senso fascista del materiale concreto».⁶ Contro la *difficilmente controllabile applicazione* di questi concetti estetici tradizionali,⁷ Benjamin propone l'introduzione di concetti che «per la prima volta nella teoria dell'arte si distinguono da quelli più comuni per il fatto di essere completamente inutilizzabili ai fini del fascismo. Sono invece utilizzabili per la formulazione di istanze rivoluzionarie nella politica dell'arte».⁸

Il quadro presentato delinea i termini di una *teoria materialistica dell'arte* che

⁵ Si rimanda per un quadro più esaustivo sull'argomento a GIAMPIERO MORETTI, *Il genio*, Bologna, Il Mulino 1998, pp. 126-142.

⁶ WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di Fabrizio Desideri e Marina Montanelli, Roma, Donzelli 2019, pp. 38, 74, 142.

⁷ Evidentemente Benjamin ritiene in quel momento che non sia possibile restituire a quei concetti quel grado di libertà sognata da coloro che nel tempo li hanno sviluppati affidando a essi ogni capacità di produzione e ricezione artistica.

⁸ BENJAMIN, *L'opera d'arte* cit., pp. 38, 74, 142.

Benjamin espone a Horkheimer in una lettera del 16 ottobre 1935 in vista della pubblicazione dello scritto sulla *Zeitschrift für Sozialforschung* dell'Istituto. Riferendosi alla finalità dello scritto sull'opera d'arte gli scrive che lo scopo è quello di «determinare il luogo esatto del presente a cui la mia costruzione si riferirà come al suo punto prospettico». A questa considerazione che riguarda la consapevolezza di aver raggiunto quell'*ora della conoscibilità* che soltanto la reale presa sul presente può configurare, Benjamin aggiunge anche che «il tema del libro è il destino dell'arte nel diciannovesimo secolo» che solo ora si schiude ai suoi (e nostri) occhi *nell'ora fatale dell'arte* che sta suonando per noi e alla quale è necessario dare una forma veramente attuale per avere un quadro comprensivo dei problemi di teoria dell'arte.⁹ È difficile sapere quali siano esattamente gli orizzonti artistici e letterari e gli autori a cui sta pensando Benjamin quando indica l'uso ai fini del fascismo dei concetti di creatività, genialità, eternità, ecc. Probabilmente pensa ad alcuni aspetti del George-Kreis, a Gottfried Benn, ai futuristi italiani e ai teorici del nazionalsocialismo (Chamberlain, Rosenberg, Bäumler), ma è anche possibile che stia pensando alla situazione della Jeune Droite francese, in particolare quella che raccoglie intorno a *L'Action Française* e a figure quali Charles Maurras, Léon Daudet, Robert Brasillach, Thierry Maulnier. Proprio quest'ultimo è ampiamente discusso in un testo che Benjamin scrive per la rivista «Das Wort» poco dopo la chiusura della quinta versione (n. 5, novembre 1936, pp. 86-95) dal titolo *Lettera da Parigi. André Gide e il suo nuovo avversario*,¹⁰ in cui Benjamin, analizzando lo scontro avvenuto tra Gide e Maulnier,¹¹ rintraccia nelle tesi di quest'ultimo quel concetto di cultura del fascismo basato sul privilegio affermato con la violenza da parte della classe dominante. La cultura del fascismo, nella sua formulazione artistica, è una cultura delle élite che afferma la sua posizione dominante manifestandosi come *arte della propaganda*, un'arte che non è indirizzata alle masse

⁹ WALTER BENJAMIN, *Lettere 1913-1940*, a cura di Gershom Scholem e Theodor W. Adorno, Torino, Einaudi, p. 312.

¹⁰ WALTER BENJAMIN, *Lettera da Parigi I. André Gide e il suo nuovo avversario*, in *Opere complete VI, 1934-1937*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi 2004, pp. 429-440.

¹¹ Il confronto tra Gide e Maulnier avviene nel rimpallarsi delle tesi presenti nelle *Nouvelle pages de journal* di Gide (1936) e nelle risposte di Maulnier in *Mythes socialistes* (1936) che fanno seguito a un intervento precedente di Maulnier sulle pagine de *L'Action française* del 23 maggio 1935 dal titolo *La sincérité gidiennne*.

affinché queste possano aprire la propria coscienza a sé stesse e alla propria edificazione emancipatrice, ma alla conservazione del privilegio delle élite limitando qualsiasi carattere funzionale dell'arte in nome della *forma monumentale dell'arte* (l'aura dell'*art pour l'art*) che «lusinga l'ordine economico sussistente, in quanto lo rappresenta nelle sue “caratteristiche eterne”, vale a dire come insormontabile». In questo modo l'arte pensata e prodotta dalla cultura fascista di cui Maulnier è un portabandiera rafforza «le energie suggestive del suo effetto a spese di quelle intellettuali e illuminanti» perpetuando i rapporti esistenti mediante quell'*incantamento* che paralizza gli uomini «che potrebbero cambiare questi rapporti». ¹² L'altro punto determinante che assegna alla cultura del fascismo la conservazione e l'utilizzo dei concetti di creatività e genialità è quello stabilito dal confronto tra la cultura imperialistica con quella della Russia sovietica. ¹³ Benjamin individua nella distanza tra creatività (l'opera generata in modo creativo) e produttività (processo produttivo frutto della formazione politecnica su cui si basa la comunità produttiva) i termini che lo inducono a sostenere l'abbandono del concetto di creatività in nome della definitiva abolizione del monopolio culturale da parte della borghesia – e della piccola borghesia che a essa si accoda – che considera l'arte un privilegio dell'interiorità che rifiuta di impegnarsi con la realtà lasciando inalterato l'ordine della proprietà e della produzione.

Per comprendere con maggiore chiarezza quest'ultimo punto dobbiamo tornare a considerare le motivazioni che hanno spinto Benjamin a mettere fuori gioco le tradizionali categorie di creatività, genialità, eternità, ecc. Il punto di partenza delle sintetiche osservazioni contenute nel capitolo iniziale del saggio sull'opera d'arte è il riconoscimento del *valore prognostico* delle ricerche di Marx sui rapporti di produzione capitalistici. Per Marx il rapporto tra base economica e sovrastruttura culturale non è deterministico né immediato – si articola in complesse mediazioni che rendono altrettanto complessa la dialettica che viene generata tra di essi – per cui la produzione e la riproduzione di un fenomeno culturale e artistico non dipende direttamente dalla struttura economica della società se non *in ultima istanza*:

Secondo la concezione materialistica della storia il fattore che *in ultima istanza* è de-

¹² Tutte le citazioni sono in BENJAMIN, *Lettera da Parigi I* cit, pp. 434-435.

¹³ Ivi, pp. 438-439.

Leonardo V. Distaso, *Oltre la creatività. Sulla posizione sociale dell'opera d'arte*

terminante nella storia è la produzione e la riproduzione della vita reale. Di più non fu mai affermato né da Marx né da me. Se ora qualcuno travisa le cose, affermando che il fattore economico sarebbe l'*unico* fattore determinante, egli trasforma quella proposizione in una frase vuota, astratta, assurda. La situazione economica è la base, ma i diversi momenti della sovrastruttura [...] esercitano pure la loro influenza sul corso delle lotte storiche e in molti casi ne determinano la *forma* in modo preponderante.¹⁴

Queste considerazioni fondamentali scritte in seguito da Engels chiariscono il carattere reciproco (dialettico) dell'influenza tra struttura e sovrastruttura:

L'evoluzione politica, giuridica, filosofica, religiosa, letteraria, artistica, ecc. riposa sull'evoluzione economica. Ma esse reagiscono tutte, tanto l'una sull'altra, quanto sulla base economica. Non è che la situazione economica sia *la sola causa attiva*, e che tutto il resto non sia che effetto passivo. Esiste, al contrario, azione reciproca sulla base della necessità economica, che *in ultima istanza* s'impone sempre.¹⁵

Da qui si sviluppa quella che è stata chiamata la *legge dei lunghi/brevi periodi* che getta luce sulla differenza di velocità nello sviluppo e nella trasformazione tra struttura e sovrastruttura, in particolare nei tempi brevi:

Quanto più il campo che noi indaghiamo si allontana da quello economico e si avvicina al campo ideologico puramente astratto, tanto più troveremo che esso nel suo sviluppo rivela elementi accidentali, tanto più la sua curva procede a zig-zag. Ma se lei tratterà l'asse mediano della curva, troverà che quanto più lungo è il periodo considerato e quanto più grande il campo trattato, tanto più questo asse corre in maniera approssimativamente parallela all'asse dello sviluppo economico.¹⁶

Date queste considerazioni engelsiane, Benjamin conclude che la dinamica dialettica delle diverse velocità di sviluppo e trasformazione tra struttura e sovrastruttura comporta che il ritardo nel rivolgimento della sovrastruttura causato dalle trasformazioni delle condizioni produttive avvenute decenni avanti ha fatto sì che tali cambiamenti siano visibili soltanto ora (quando Benjamin scrive) e soltanto ora sono in grado di farsi valere negli ambiti della cultura (mentre è

¹⁴ Lettera di Friedrich Engels a Joseph Bloch del 21 settembre 1890, in KARL MARX, FRIEDRICH ENGELS, *Scritti sull'arte*, a cura di Carlo Salinari, Roma-Bari, Laterza 1974, p. 63.

¹⁵ Ivi, pp. 68-69.

¹⁶ Ivi, pp. 69-70.

già chiaro da tempo che al livello strutturale le trasformazioni dei rapporti e delle condizioni di produzione hanno già influito sulle condizioni sociali e politiche). È chiaro a Benjamin che la prognosi marxiana riguardi i cambiamenti e le trasformazioni vicendevoli tra rapporti di proprietà e di produzione e rapporti sociali inerenti la produzione artistica e che l'esigenza, stavolta benjaminiana, di un'analisi prognostica del carattere determinante degli attuali rapporti di produzione sugli ambiti produttivi sovrastrutturali della cultura (compresa l'arte) lo conduce ad applicare i suoi risultati all'analisi delle «tesi sulle tendenze di sviluppo dell'arte nelle attuali condizioni di produzione. La cui dialettica si fa notare nella sovrastruttura non meno che nell'economia»¹⁷. Da qui prendono avvio i ragionamenti sull'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica a partire da una domanda: in che modo i concetti di creatività, genialità, ecc. possono essere messi fuori gioco dalle tendenze in atto nelle trasformazioni strutturali e sovrastrutturali? Per rispondere a questa domanda dobbiamo attraversare il testo benjaminiano e giungere all'ultimo capitolo, anch'esso proposto in varie versioni. Nella prima versione del settembre 1935 al capitolo XXIII troviamo scritto che le masse con audace consapevolezza stanno conquistando la scena storica e rendono necessarie trasformazioni profonde *sia in campo estetico che in quello politico*. Queste trasformazioni sociali «sono il campo di battaglia delle lotte politiche del presente». Il fascismo interpreta queste trasformazioni sociali organizzando i movimenti di massa «senza tener conto del sovvertimento delle basi sociali, di cui sono espressione e condizione, nell'ordine dei rapporti di produzione e di proprietà». In cosa consiste dunque l'organizzazione che il fascismo concede alle masse? Consiste nel dare ai movimenti di massa *un'espressione*, una forma immediata puramente apparente e innocua che evita di «condurli alla loro forma mediata attraverso il sovvertimento dei rapporti di produzione e di proprietà».¹⁸ Si tratta di una forma immediata in cui i movimenti di massa si esprimono privati del loro scopo proprio: è la dimensione dell'*estetizzazione della vita politica* il cui punto estremo è la guerra che, tra le sue conseguenze, mobilita i mezzi tecnici del presente salvaguardando i rapporti di proprietà.

Nella terza versione al capitolo XIX Benjamin riprende l'argomento aggiungendo che il fascismo organizza le recenti masse proletarizzate negando loro lo

¹⁷ BENJAMIN, *L'opera d'arte* cit., pp. 38, 74, 142.

¹⁸ Ivi, p. 30.

stesso *diritto* di trasformare i rapporti di proprietà, concedendo solo una propria espressione: «Le masse hanno il *diritto* di trasformare i rapporti di proprietà; il fascismo cerca di dar loro un'espressione che conservi questi rapporti».¹⁹ E aggiunge poco dopo: «L'umanità che un tempo con Omero era uno spettacolo per gli dèi olimpici, lo è diventata adesso per sé stessa. La sua autoestraniazione ha raggiunto quel grado tale da farle vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine».²⁰ Ma questo *godimento estetico* oltre che essere prova della conservazione dei rapporti sociali vigenti, è un velo che nasconde l'incremento delle forze produttive nell'ordinamento attuale della proprietà a cui corrisponde l'incremento dei mezzi tecnici nella direzione del loro impiego innaturale: «La guerra produce la prova del fatto che la società non era matura per fare della tecnica il proprio organo, che la tecnica non era abbastanza sviluppata per padroneggiare le forze sociali elementari».²¹ Lo sviluppo innaturale della tecnica provoca distruzione e non liberazione, nessuna emancipazione né trasformazione sociale in chiave progressiva: l'intensificazione capitalistica dei mezzi tecnici e dei ritmi produttivi conduce la tecnica a corrispondere inizialmente allo sfruttamento sul piano strutturale per poi rovesciarsi, nel tempo, su quello sovrastrutturale della mercificazione industriale della cultura. Una società tecnicamente immatura produce la guerra e la conservazione dei rapporti vigenti; il padroneggiamento capitalistico delle forze di produzione utilizza i mezzi tecnici per la distruzione degli uomini oltre l'inarrestabile produzione di beni e di merci.

Negli appunti della prima versione al capitolo XXIV, dopo aver di nuovo messo in evidenza la connessione profonda tra i movimenti delle masse e i mutamenti avvenuti in ambito estetico e politico,²² Benjamin si pone una domanda per noi fondamentale: «come è possibile, nell'ambito dell'arte, aspettarsi una funzione salvifica da forze che, nell'ambito della politica, conducono al fascismo?».²³ Per rispondere a questa domanda è necessario avere presente che lungo tutto il saggio

¹⁹ Ivi, p. 105.

²⁰ Ivi, p. 107. Nella prima versione questa tesi è formulata in questo modo altrettanto efficace: «L'autoestraniazione ha raggiunto quel grado per cui l'umanità può fare esperienza del proprio annientamento come soddisfacimento delle sue più elevate esigenze estetiche»; Ivi, p. 34.

²¹ Ivi, p. 106.

²² Ricordando che «alla riproduzione di massa viene particolarmente incontro la riproduzione di masse», Ivi, p. 34.

²³ Ivi, p. 35.

sull'opera d'arte Benjamin ha costruito un impianto teorico in grado di supportare una filosofia materialistica tendenzialmente liberatoria e emancipatrice sia sul piano estetico che politico, attraverso un ripensamento delle *categorie estetiche* considerate, sia sul piano estetico-sensibile-percettivo che su quello tecnico-riproducibile, come *categorie storiche*. Per Benjamin il piano politico è estetico, e lo è nel senso di una teoria politica della rivoluzione, ossia di una chance rivoluzionaria nella lotta a favore del passato oppresso. Un primo passo in questa direzione si fa muovendosi in controtendenza rispetto all'idealismo piccolo borghese «che vede il suo luogo di svago nell'arte minacciato dal progresso tecnico e che trova rifugio da esso nei meandri profondi della politica».²⁴ È la stessa forma di idealismo che trova il suo compimento nell'*art pour l'art*. Vediamo di cosa si tratta.

In un passo importante dell'Exposé scritto nel 1935 e intitolato *Parigi, la capitale del XIX secolo*, Benjamin prende in esame il tema del nuovo (e della novità), strettamente legato alla messa fuori gioco del concetto di creatività. Il nuovo nella concezione tradizionale di arte è una qualità indipendente dal valore d'uso della merce e dalla sua utilità; perciò, va a ricostituirsi come valore supremo dell'arte. Il nuovo è «l'origine dell'apparenza che è inseparabile dalle immagini prodotte dall'inconscio collettivo»;²⁵ il nuovo è apparenza di novità che si riflette nell'apparenza del sempre-uguale, quale fantasmagoria della storia culturale e quintessenza della falsa coscienza. Di fronte al conformismo della merce e al mercato della moda i non-conformisti che spingono al ristabilimento del *concetto auratico di arte* (*l'hic et nunc*, l'autenticità, l'originalità, la testimonianza storica, l'autorità della cosa, il suo peso nella tradizione che ha trasmesso la cosa secondo queste categorie²⁶) si raccolgono sotto la bandiera dell'*art pour l'art* e preservano l'arte dagli sviluppi della tecnica. Manifesto di questa reazione conservatrice anticonformista è l'opera d'arte totale. L'arte si reifica come *teologia dell'arte* mantenendo intatto il suo carattere di apparenza e riattivando quelle forze mitiche che espungono la *storia* e paralizzano il tempo nell'atemporalità della collettività sognante borghese che non conosce storia.²⁷ Ora, sia il conformismo della merce che l'anticonformismo atemporale si riuniscono, dialetticamente, nella fantasma-

²⁴ Ivi, p. 31.

²⁵ WALTER BENJAMIN, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, in I "Passage" di Parigi, *Opere complete IX*, a cura di Rolf Tiedemann, Torino, Einaudi 2000, p. 14.

²⁶ BENJAMIN, *L'opera d'arte cit.*, pp. 5-6, 40-41, 76-77, 149-150.

²⁷ Ivi, pp. 9, 79-80, 150.

goria della storia culturale che spazza via ogni residuo di autonomia estetica intra-artistica riducendo, come dirà Adorno anni dopo, i prodotti culturali a merci dell'industria culturale, merci da cima a fondo.²⁸ In questo modo l'atto creativo, come manifestazione concreta del nuovo, si installa nella storia mitica, che non è più storia concreta, allontanando da sé quelli che ritiene siano i pericoli della tecnica e le possibilità emancipatrici e liberatrici della produzione intellettuale (sovrastrutturale).

La cancellazione dello spazio storico mette in pericolo l'opera stessa facendola ricadere nella dimensione di *fantasmagoria della merce*: proprio perché la volontà di creazione pretende per sé una sfera atemporale in cui essa viene a essere, l'opera diventa merce nell'ambito della società produttrice di merci non per come essa è in sé in quanto prodotto, ma per come appare nel suo carattere di feticcio (per come essa si rappresenta e crede di comprendersi): ossia per come fa astrazione da come è stata prodotta, dal momento del lavoro e della produzione. Diventa anch'essa un bene di consumo sotto l'insegna del valore di scambio nel quale nulla deve rammentare come sia sorto; un bene di consumo reso magico, «dal momento che il lavoro in esso accumulato appare come sovranaturale e sacro nell'istante medesimo in cui esso non si dà più a conoscere come lavoro».²⁹ Nel trasportare gli esecutori e i ricettori all'interno di un cerchio magico l'arte si rafforza nel potere di incantamento a scapito di quello intellettuale consentendo alle masse di giungere alla loro espressione, ma lasciando che nel luogo dell'arte continui a regnare l'élite e i suoi privilegi dell'interiorità reificata.

L'affinità tra le tesi qui sintetizzate di Benjamin e ciò su cui Adorno stava riflettendo negli anni 1937-1938 ci induce a chiudere con la pagina conclusiva del capitolo intitolata "Colore" nel *Fragments über Wagner* in cui Adorno scrive:

Le opere d'arte devono la loro esistenza alla divisione sociale del lavoro, alla separazione di lavoro spirituale e materiale. Pure, si presentano esse medesime come esistenza; il loro

²⁸ THEODOR W. ADORNO, *Resumé sull'industria culturale*, in *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Milano, Feltrinelli 1979, p. 60.

²⁹ BENJAMIN, *I "Passage" di Parigi* cit., p. 743. Benjamin fa diretto riferimento al saggio di Adorno *Fragments über Wagner*, pubblicato nel 1939 sulla «Zeitschrift für Sozialforschung» ma scritto tra il 1937 e il 1938; ed. it. *Wagner, in Wagner, Mahler. Due studi*, a cura di Mario Bortolotto, Torino, Einaudi 1981³, p. 82. A monte c'è l'analisi di Marx sul carattere di feticcio della merce: KARL MARX, *Il capitale*, I, cap. 4, a cura di Delio Cantimori, Roma, Editori Riuniti 1994, pp. 103-115.

medium non è lo spirito puro, in sé, ma quello che ritorna nell'esistenza e in forza di tale movimento afferma l'unità di ciò che è separato. Questa contraddizione forza le opere d'arte a far dimenticare ch'esse sono prodotte: la pretesa della loro esistenza, e dunque dell'esistenza stessa come fatto significante, riesce tanto più persuasiva quanto meno in esse ricorda la loro natura di prodotto, il loro tutto, allo spirito in quanto realtà esterna. L'arte che non ha più buona coscienza di quell'inganno, e cioè del proprio principio, ha già dissolto l'elemento in cui solo può attuarsi.³⁰

Questo occultamento sociale dell'opera d'arte rispetto alla sua produzione, l'occultamento della produzione sotto l'apparenza di prodotto, che Adorno definisce come il processo immanente del dominio artistico del materiale – un altro modo per definire *l'art pour l'art* e che è proprio della menzogna di Wagner – non lascia più posare lo sguardo sulle forze e le condizioni della sua *produzione reale*: sono queste che devono essere riportate alla luce piuttosto che il vago processo di creazione del nuovo per non continuare ad avvicinarsi all'apparenza senza mai prendere impegno nei confronti della realtà.³¹ Comprendere quali siano le condizioni della produzione reale di un prodotto artistico *prima* che questo cada sotto il dominio artistico della falsa autonomia che neutralizza la sua posizione sociale è la strada da percorrere per recuperare la *reale* posizione sociale dell'opera: si tratta di comprendere i caratteri della sua incipite autonomia nell'ambito del processo di produzione di cui essa esprime, attraverso la storicità del materiale, le condizioni sovrastrutturali di esistenza e, nello stesso tempo, considerare il suo *carattere di contrasto critico* rispetto alle forme di dominio vigenti. Nello stesso tempo questa strada apre alla possibilità di comprendere, in forma critica e liberatoria, il nesso espressivo tra economia e *Kultur*, riattivando il rapporto dialettico tra struttura e sovrastruttura nella complessità e vivacità delle loro mediazioni. Ciò consentirebbe la fuoriuscita dall'impasse della collettività sognante che non conosce storia e che si adatta passivamente alle forme di dominio caratterizzate anche dalle astratte forme artistiche che essa fruisce nelle molteplici forme di godimento inconsapevole, come consumo e non a vantaggio consapevole del processo produttivo. Si tratta in fondo di recuperare la coscienza di quel principio che ha reso possibile l'attuazione dell'arte *contro* la riduzione di tale coscienza «a mero oggetto dell'effetto estetico» propria dell'arte del capitalismo avanzato, *in favore*

³⁰ ADORNO, *Fragments über Wagner* cit., p. 82.

³¹ Ivi, pp. 83-84.

Leonardo V. Distaso, *Oltre la creatività. Sulla posizione sociale dell'opera d'arte*

del pieno raggiungimento della «coscienza del lavoro contenuto nell'opera»,³² per non continuare a vivere e fare esperienza nell'ottuso spazio della vita da operetta intesa come utopia ironica del dominio permanente del capitale che fa sfoggio dei suoi genî, consumandoli come monumenti della *Kultur*.

³² Ivi.

Gianni Dessì
*Fare, disfare**

Come sempre accade, una giornata ricca di interventi evoca suggestioni. Invita a occupare lo spazio di un intervento tentando di mettere insieme spunti raccolti per suggerire ulteriori contenuti su cui riflettere. In questa prospettiva, proverei a dare un contributo tentando un atto di concretezza. Chiederò aiuto a delle immagini. Prendo a prestito un dipinto: *L'origine du monde* di Gustave Courbet (1866). Si vede il tronco di un corpo femminile disteso con il sesso in primissimo piano. E questo nel tentativo di circoscrivere un 'vuoto', quel vuoto di cui si è parlato, con un eccesso di pieno, e che, in qualche modo, potremmo mettere in relazione all' 'assenza dell'aura' così ben detta da Walter Benjamin.¹ Questa tela, tra l'altro, era un tempo posta alle spalle della scrivania del suo proprietario, Jacques Lacan, nel suo studio. Era coperta da un veletto e lo psicoanalista la mostrava sporadicamente quando lo riteneva opportuno. Significativo anche il fatto che quel dipinto fosse lì presente e partecipe, dietro alle sue spalle, al suo operare. Una tela che ancora sopporta la cornice, dorata, che nell'arte non è un elemento di poco conto: è 'oggetto a significare' (che tra l'altro, e non a caso, è stato reinventato, eliminato e strapazzato dalla fine dell'Ottocento a oggi) che permette ancora oggi ad artisti contemporanei di rivendicare autorialità, definire un luogo, finanche laddove il manufatto è divenuto assente. Potremmo dire che questa, la cornice, 'certifica': è atto di concretezza politica, conferisce statuto, riconosce che "quella cosa è una 'cosa' perché c'è la sua cornice". E naturalmente

* Si ringrazia la dottoressa Maria Rossetti per aver trascritto la presente comunicazione.

¹ WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935), Torino, Einaudi 2000.

per cornice intendiamo non solo l'oggetto cornice ma molto altro ancora. E nella contemporaneità proprio la cornice ha preso il sopravvento sul suo contenuto. Contestualmente quindi è giusto offrire anche un'altra osservazione, ossia che la cornice, senza contenuto, non è niente altro che un atto di autorità: figurativamente, è come il vestito dell'imperatore. E sappiamo che oggi a imperare è il denaro... Dall'aura all'euro: oro!

Allora forse è opportuno chiedersi come si possa pensare di inceppare questo meccanismo che si sta rivelando mortale, definitivo, dal momento che facciamo fatica ad assegnare a noi stessi la responsabilità di un fare e di un costruire qualcosa che sappia creare cornice a dar conto di un contenuto. Quando tutto è arte, niente lo è. Allo stesso tempo, specularmente, nel momento in cui non c'è un'idea di verità che passi attraverso il linguaggio, tutto diventa inutile, tutto diventa una fantasia. Una 'fantasmagoria' ossia successioni di fantasmi che subentrano a una realtà concreta e che appare quasi come una beffa (e di cui si può ironizzare). Qualcosa ci appare, ma non è sostanza delle cose. I Greci a riguardo avevano un altro modo di interpretare. Essi pensavano che la manifestazione, l'apparire, secondo la moderna definizione di Giorgio Colli, fosse 'rifulgente'. Cioè: ciò che appare nella sostanza e nella luce del suo apparire. Questo ha trovato ulteriori corrispondenze in altre forme. Stanley Kubrick nel suo più noto film l'ha messo in rilievo nell'idea di *Shining*. Tradotto in italiano come 'luccicanza': una parola tremenda, eppure fortemente evocatrice e funzionale a definire la sostanza e il suo opposto... la follia.

È questa forse la luce che tiene in mano un altro corpo femminile nudo e disteso, anche questo senza che la testa sia visibile e con il sesso ben esibito vicino a una cascata d'acqua nell'*Étant donnés* (1966), l'ultima opera, costruzione composita di Marcel Duchamp compiuta a cent'anni esatti dall'altra di Courbet e due anni prima della sua morte, visibile soltanto attraverso piccole aperture su di un portone?

Oggi siamo chiamati, credo a far luce soffermandoci su questi punti, per ripensarli al fine di dare sostanza, costituzione, a un fare che trovi una legittimità, una cornice che sappia ri-ordinare e dare forma al vero, all'autentico.

Penso sia eticamente doveroso rimarcare quanto avvenuto ma soprattutto verrebbe da dire che questo nostro riprendere coscienza dell'abisso di un vuoto di cui è pregna la nostra origine è il punto a cui tornare. Questo è il vuoto/pieno della nostra 'cornice', condizione che possiamo pure rappresentarci in una cornice che forse era rimasta vuota, senza corpo, ossia priva di contenuto. Abbiamo

trasmigrato nella società la propensione a questo, abbiamo reso tutto arte ma abbiamo fatto sì che questo tutto dell'arte fosse diventato il niente dell'arte. Forse dobbiamo ridare senso e specificità alle cose. Appare allora fondamentale agire in maniera risolutiva chiedendoci anzitutto da che punto cominciare per ricostruire.

La soluzione è data proprio dal contenuto di senso del dipinto *L'origine du monde*, e dal composto dell'*Étant donnés*. L'origine. C'è un momento in cui l'artista lavora su di sé. Ciò trova piena corrispondenza nel discorso proposto da Gustav Mahler secondo il quale la compiutezza non risiedeva nel linguaggio. Affermava che non si compone, si viene composti:² non intendendo con ciò che ci fosse chi automaticamente componesse una sinfonia, ma che si viene composti perché si è nel linguaggio, dentro il linguaggio. È il linguaggio che ci dà la fisiologia, per cui c'è aderenza di autore e opera.

L'opera non è la singola opera, bensì è tutto quello che le singole opere di un artista nell'insieme contribuiscono a congiungere, formando infine una fisionomia, donando un soma. È paradossale che l'ultimo quadro che può aspirare ad essere contenuto da una cornice aurea sia proprio quello di Courbet il cui soggetto del dipinto è la natura nel suo scandalo, cosa che fa tutt'uno con l'immagine della sua pittura nel concreto della materia con cui aveva serrato la sua visione.

Lo scopo era costruire un'immagine che avesse la stessa pelle, il sangue, il corpo della 'cosa', ma non in direzione del racconto realistico.

Per concludere, il mio pensiero trova riscontro e piena attuazione in quanto espresso da Enrico Careri. Se ne può constatare un pratico esempio in quanto fino ad ora espresso, giacché non è ipotizzabile affrontare il problema dei problemi: è possibile un linguaggio senza passare attraverso il corpo? È questo un aspetto che l'artista conosce bene; la prima azione che egli compie è quella di lavorare sulla materia, non tanto per la matericità dell'oggetto quanto piuttosto per l'attribuzione di senso e di simbolico, incarico identitario ad essa conferito: l'artista non lavora sulle materie perché sono materie, ma perché quella materia è la sua materia, ossia ciò che gli darà conformazione, gli darà composizione, è la 'cosa', per dirla con Mahler, con cui egli diventerà composto.

Riporto un'esperienza personale: sono stato invitato a parlare sul tema del disegno e mi è tornata in mente l'uso che feci di quella parola nel dare il titolo

² Cfr. l'introduzione di Marco Bizzarini in questo volume, nonché ALBERTO FASSONE, *Come un suono di natura. Saggi su Mahler*, Lucca, LIM 2015.

a una mia mostra. Negli anni Novanta avevo voluto tentare di fare il punto, di spiegarmi per chiarire e mostrare quanto più possibile il disegno del mio operare. La mostra era a Parigi e mi trovavo dunque a scrivere la parola 'disegno' in francese. Confrontando varie definizioni, mi accorsi che per circoscrivere il senso che comunemente nella nostra lingua assegniamo a quella parola dovevo impiegarne almeno due: *dessein*, *dessin*. . . dove al primo si dà il significato di progetto, dunque di cosa che si vuole costruire, di desiderio di fare. Senza contare che poi quella parola nella nostra lingua può nascondere quello che nella grammatica italiana è l'io sotto inteso divenendo verbo, azione. Decisi dunque di intitolare la mostra giocando con le parole 'Dessein, Dessin, Dessì'.

Ora, passati molti anni, preparando la conferenza ho ricontrollato la traduzione del termine, stavolta utilizzando il cellulare. Digitando la parola e sbagliandola a scrivere, il motore di ricerca ha prodotto come risultato la parola in tedesco *Dasein*: sorpreso, ho trovato che questo era il termine che Martin Heidegger utilizzava come 'essere' a fondamento della sua ontologia esistenziale. Ecco che allora possiamo ben comprendere come l'artista sia colui che tenta il disegno, trova la maniera di compierlo perché ha come sottinteso un 'io' a significare un'azione che esprime il progetto: 'io disegno'. Ed è proprio il progetto che lega l'essere alla cosa: è il *Dasein* secondo la definizione tedesca di Heidegger.

Anche se come artista non sono consapevole di cosa farò nel mio futuro, dove verrò condotto dal mio flusso, so per certo che non posso eludere il punto principale: l'azione – che è intenzione ed essenza – di dare costruzione e spessore identitario al principio di vero, di autentico, di tutta la concezione di cui fino ad ora ho tentato di dire. Questa è, tra l'altro, l'eredità più grande che tutto il Novecento ci ha consegnato. La nuova relazione spazio-tempo (un concetto che investe la musica in maniera sostanziale), e noi in quanto collettività siamo costruiti con questa relazione spaziale. Non a caso, abbiamo eliminato la percezione del punto di vista obbligatorio della prospettiva più o meno centrale, la costruzione prospettica, e siamo entrati in una dimensione, quella cosmica, in cui le relazioni intervengono, interferiscono e costruiscono il senso e la posizione.

Di fronte a tutto ciò, noi artisti non possiamo solo riflettere e ridare bagliori, frammenti senza tentare la sintesi, riportando su di sé la responsabilità del segno, del disegno, del sogno di una origine, facendo e disfacendo.

Simona Frasca

*La forma da dare alle idee tra originalità e alterazione,
qualche riflessione*

Nel documentario *The Sound of 007* si ricostruisce la storia delle colonne sonore della celebre saga cinematografica di James Bond. Ad un certo punto del film la giovane cantautrice americana Billie Eilish è in sala di registrazione e prova a intonare un motivo libero, poche note carezzevoli, niente di più. I tecnici hanno un sussulto di gioia, un profilo melodico etereo e magnetico. Sullo schermo scorrono le immagini e la cantante è un fantasma sonoro. Di lì a poco il suo semplice vocalizzo diventerà il tema conduttore del film *No Time to Die* e lei stessa sarà vincitrice del premio Oscar 2021 come autrice insieme al fratello Finneas O'Connell della migliore canzone originale. L'atto creativo in questione assume i contorni di un gioco casuale della voce che si diverte a costruire un percorso possibile con piccoli frammenti come i pezzi del Meccano. Successiva è l'organizzazione della macchina produttiva cinematografica che orchestra, stabilisce le parti da affidare agli strumenti, produce il suono e infine ne fa un prodotto industriale da impacchettare e vendere con la migliore confezione possibile. Siamo dunque lontani dall'idea dell'opera musicale come prodotto del soggettivismo borghese, frutto del processo di urbanizzazione del XIX secolo che vedeva in figure come quella di Beethoven la capacità di trascendere i confini del tempo e dello spazio. Una visione assolutizzante della musica come esperienza di contatto tra il compositore posto all'apice e l'ascoltatore relegato alla base dell'ideale piramide dell'arte bella ma inaccessibile ai profani che ascoltano, amano ma non comprendono fino in fondo l'atto creativo.

Il meccanismo che conduce dalla casualità ludica dell'attività combinatoria all'invenzione artistica come sforzo al di là dell'intuizione conta innumerevoli esempi. Tra questi ne cito uno proveniente dall'ambito letterario e che mi pare calzante per il grado di consapevolezza con il quale viene esposto. Si tratta di un brano desunto dall'autobiografia *On writing* di Stephen King nella quale il cele-

bre scrittore racconta di come in giovanissima età abbia scoperto la necessità di avere a disposizione i propri strumenti di lavoro proprio come una cassetta degli attrezzi. Allo zio che gli chiede un cacciavite per sostituire una zanzariera, King domanda perché abbia portato quella pesante cassetta dal momento che aveva bisogno di un solo strumento. Poteva portarlo in tasca e la fatica sarebbe stata sicuramente minore. Lo zio Oren risponde: «Steve, io non sapevo che cos'altro avrei trovato una volta arrivato qui, giusto? È meglio avere a portata di mano tutti gli attrezzi. Altrimenti, metti caso che ti imbatti in qualcosa che non ti aspettavi, magari ti scoraggi». ¹ Quello che ne ricava King da questa esperienza è che per giungere ad un'opera compiuta c'è bisogno di avere tutto ciò che occorre per non lasciarsi cogliere impreparati e farsi demoralizzare dall'impresa perché il lavoro dello scrittore, e del creativo aggiungerei, non è mai premeditato. L'arte si presenta così come la dimensione della libertà e della quiete. In altri termini, creare vuol dire innanzitutto avere mestiere, costruire il progetto artistico con cognizione di mezzi e illuminazione e con l'attitudine della più autentica esplorazione. L'opera finale sarà solo una conseguenza di ciò.

La creazione artistica si potrebbe configurare come un'attività spontanea al pari delle gare di arti estemporanee o delle battaglie verbali (e non solo) dei rapper. A rigor di logica l'attività più artistica possibile sembrerebbe così essere quella del jazzista perché 'improvvisa'. Anche qui bisogna sfatare alcune false credenze considerando come l'improvvisazione non sia sempre e solo libera elaborazione di un canovaccio, per esempio lo standard, il brano di repertorio consegnato alla letteratura minuta come il Real Book, ma un diverso linguaggio musicale con codici e regole determinate, non universali bensì adattate alle convenzioni espressive del momento. Pensiamo al concetto di interplay giunto a maturazione all'inizio degli anni Sessanta con Bill Evans. Si tratta di un principio di interazione basato sul superamento del concetto di ruolo affidato ai musicisti, in particolare al basso e alla batteria che fino alle fasi precedenti dello swing e del bebop erano stati generalmente concepiti come sostegno ritmico, il beat. Siamo di fronte ad una sorta di improvvisazione simultanea giocata sulla capacità di ascolto e di interazione reciproca dalla qualità altamente lirica. La ricerca del lirismo, d'altronde, è un obiettivo segnato per il jazz degli anni Sessanta. Ancora, Miles Davis con il famoso nonetto, Tuba Band, messo in piedi con il compositore Gil Evans

¹ STEPHEN KING, *On Writing*, Milano, Sperling & Kupfer 2001, p. 108.

e in seguito nei famosi quattro dischi contenenti le ultime incisioni realizzate per la Prestige Records tra il 1955 e il 1957 e noti come i quattro gerundi (Coo-kin', Relaxin', Workin' e Steamin' with The Miles Davis Quintet) sperimenta la tecnica dell'arrangiamento orale in cui l'ordine è stabilito attraverso una spontaneità vincolata, ovvero parti obbligate e il resto affidato all'improvvisazione che si sostanzia in un cenno, sguardo o gesto, del band leader. Così nacque anche la magnifica colonna sonora di *Ascensore per il patibolo* (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1958), la pellicola di Louis Malle, sempre a firma di Davis.

L'improvvisazione è insieme tecnica e linguaggio che racchiude e spiega molto di più dell'atto compositivo carta e penna alla mano, chiama in causa l'elemento *hic et nunc* della simultaneità; in questa maniera il musicista permette al dato del presente di intervenire nell'atto creativo in maniera dialettica. La musica continua a essere una questione di tempo, e nello specifico di piani temporali che si intersecano e il come ciò avviene resta un aspetto assolutamente primario considerando che la combinazione dei suoni e il modo in cui essi vengono recepiti è sempre una questione dell'oggi anche quando si parla di musiche del passato. Con queste premesse il rapporto tra scrittura e oralità (e fonologia) assume una fisionomia inedita con un peso diverso da distribuire tra i termini della questione. Dischi, nastri, piattaforme digitali, il suono registrato e riprodotto, le cose si complicano sempre di più. Torneremo su questo punto.

Se dalla storia della musica passiamo alle geografie della musica e in particolare, escludendo per un attimo il jazz, al variegato mondo della musica di consumo, leggera, commerciale, pop o, come si diceva fino a qualche decennio fa, la musica 'con gli aggettivi', i piani temporali quasi scompaiono a vantaggio di un presente remoto, per così dire, che vive il tempo di una manciata di mesi. Non possiamo fare a meno di considerare, confortati anche dalle affermazioni di Luciano Berio, un compositore dall'altissimo profilo umano, come il 'testo' della musica che vive intorno a noi sia costituito essenzialmente dalla sua esecuzione (e registrazione).² «La musica popolare – così ancora nel 2000 la definiva Berio – può essere descritta e analizzata solo quando è eseguita, tramandata da bocca a bocca, da dita a dita, o registrata. Oggi la canzone popolare che non viene registrata e, in un

² Testo inteso come un modello ampio e svincolato dalla scrittura, che per la sua origine etimologica dal verbo tessere rivela la funzione di cucitura e tessitura propria dei contesti orali (WALTER J. ONG, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino 2014).

modo o nell'altro, diffusa, non esiste neanche».³ Ma Berio ci stupisce quando argomenta, probabilmente nel solco degli studi di popular music, che la canzone, forma ed emblema dei repertori di consumo, può essere semplice ma non i processi e il contesto politico, culturale, sociale e mercantile che spesso implica e che la guidano. Berio dichiara che anche il musicista alieno dai compromessi ha qualcosa da imparare dalle canzoni. Questo bisogno di reciprocità e di conoscere l'altro, semplice o complesso che sia, è una condizione essenziale per permettere alla musica di diventare strumento consapevole di dialogo e tolleranza.

Dopo queste prime riflessioni dovrebbe essere ormai chiaro che la musica è qui intesa come insieme di processi materiali, occasioni creative che determinano l'opera d'arte in alternativa a una visione deterministica della musica interpretata come esperienza assoluta, disgiunta da fenomeni contingenti di carattere sociale, economico e culturale. Non dimentichiamo mai la lezione di André Schaeffner che all'origine dell'invenzione degli strumenti musicali pone l'articolazione cinetica relativa alle tecniche corporali e il criterio tassonomico dei materiali suggerendo una nuova prospettiva al modo di intendere la produzione dei suoni, la loro analisi e spostando l'attenzione sulla fisicità dell'espressione sonora.⁴ Anche Stravinsky in effetti in più punti del suo diario biografico proietta l'attenzione sul gesto che è necessario per cogliere l'ampiezza della musica.⁵

La musica individuata come insieme di processi materiali ci consente di entrare in un altro campo, quello del sensibile nell'arte: ciò che si percepisce con i cinque sensi e ciò che di conseguenza genera i movimenti dell'animo umano. Le arti esplorano ed esaltano il mondo interiore delle emozioni e talvolta dei sentimenti. Abbiamo imparato che l'estetica è la scienza che analizza e interpreta i fatti dell'arte e che contiene in sé il significato del percepire attraverso la mediazione dei sensi. Nel 1924 Helen Keller, scrittrice, oratrice e attivista americana, divenuta famosa perché la sua storia fu trasposta al cinema nel celebre *Anna dei Miracoli* (*The Miracle worker*, 1962) con Anne Bancroft nei panni della protagonista, invia una lettera alla New York Symphony Orchestra nella quale ringrazia il complesso sinfonico perché ha finalmente 'ascoltato' la Nona sinfonia di Bee-

³ LUCIANO BERIO, *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Torino, Einaudi 2013, p. 82.

⁴ ANDRÉ SCHAEFFNER, *Origine degli strumenti musicali*, Palermo, Sellerio 1978.

⁵ IGOR STRAVINSKIJ, *Cronache della mia vita*, Milano, Feltrinelli 2013.

thoven. Il virgolettato è d'obbligo perché la Keller aveva perso vista e udito all'età di due anni a causa di una malattia. L'atto dell'ascoltare avveniva attraverso un senso che non era l'udito bensì il tatto proprio come Beethoven, notoriamente affetto da sordità, che era capace di stabilire l'altezza delle note dalle vibrazioni che passavano attraverso la matita tenuta tra i denti e la cassa del pianoforte. Tra il compositore tedesco e la scrittrice americana si stabilisce un contatto che è molto di più del piacere dell'ascolto che possiamo sperimentare quotidianamente, è una vera e propria comunione dei sensi in una dimensione profondamente spirituale. La gioia attraverso la sofferenza, è il caso di dire. Ripropongo il testo di quella lettera che restituisce tutto l'entusiasmo di un'esperienza di ascolto inedita per l'ascoltatore normotipico:

Nella rivista per ciechi avevo letto della felicità che la radio dava ai non vedenti in ogni luogo. Avevo dunque appreso con gioia che i ciechi disponevano di una nuova fonte di godimento; ma non sognavo di poter avere parte alcuna di questo piacere. Ieri sera, mentre la mia famiglia ascoltava la vostra splendida esecuzione di questa immortale sinfonia, qualcuno mi ha suggerito di mettere la mano sull'altoparlante per vedere se potevo ricevere almeno una parte delle vibrazioni. Hanno svitato la calotta, e io ho toccato leggermente il sensibile diaframma. Quale non è stato il mio stupore nello scoprire che riuscivo a sentire non soltanto le vibrazioni, ma anche il ritmo appassionato, il pulsare e l'incalzare della musica! Sono rimasta incantata dalle vibrazioni intrecciate e mescolate dei diversi strumenti. Potevo realmente distinguere le trombe, il rullo dei tamburi, i toni bassi delle viole e dei violini che suonavano all'unisono, squisitamente. Come fluiva e lasciava il suo segno sopra i toni più profondi degli altri strumenti l'adorabile discorso dei violini! Quando la voce umana ha fatto echeggiare il suo trillo ergendosi sull'onda dell'armonia, le ho riconosciute istantaneamente come voci. Ho sentito il coro diventare più esultante, più estatico, sprigionando una specie di rapida fiammata, finché il mio cuore si è quasi fermato. Le voci femminili sembravano un'incarnazione di tutti i cori angelici che formavano un'impetuosa e armonica marea di suoni ispirati e bellissimi. Quel coro grandioso, che fluiva e si fermava in pause struggenti, pulsava sotto le mie dita. Poi gli strumenti e le voci sono esplosi tutti insieme, un oceano di vibrazioni celestiali, e si sono smorzati a poco a poco come i venti quando l'atomo si spegne, finendo con una pioggia di note dolci e delicate. Naturalmente, questo non significava "ascoltare" ma so bene che i toni e le armonie mi hanno trasmesso stati d'animo di grande bellezza e maestà. Ho anche sentito, o creduto di sentire, i teneri suoni della natura cantarmi nella mano: canneti ondeggianti e il vento e il mormorio dei ruscelli. Non sono mai stata

così rapita da una moltitudine di vibrazioni e di toni. [...] Non ho potuto fare a meno di ricordare che il grande compositore che aveva sparso sulla terra una tale profusione di dolcezza era sordo come me. Ero sbalordita dalla forza del suo spirito indomabile, che dalla propria pena traeva tanta gioia per gli altri; e, là seduta, con la mano sentivo la magnifica sinfonia rompersi come un mare sulle rive silenziose della sua anima e della mia. Lasciate che vi ringrazi calorosamente per tutta la delizia che la vostra bellissima musica ha donato alla mia famiglia e a me [...].⁶

Abbiamo chiamato in causa Beethoven non a caso perché il culto che ha origine con lui rappresenta il caposaldo della cultura musicale europea e gran parte del nostro modo di pensare alla musica oggi si può far risalire al fermento che circondò la ricezione della musica di Beethoven e in particolare al principio di autorità che da lui prese avvio.⁷ Nel corso del tempo alla sua musica si attribuì una qualità di sentimento e di amore impersonale elevatissimo. Questa specificità della musica beethoveniana divenne un modello al quale riferire la musica dopo di lui. Il compositore è l'elemento centrale della musica, di fronte a lui l'esecutore è in una posizione subordinata con buona pace di interpreti d'eccezione come Glenn Gould, il pianista che volle farsi ri-creatore delle opere altrui, in viso alla critica più tradizionalista proprio per la maniera antiaccademica con cui interpretava i grandi autori del repertorio classico sette-ottocentesco. La cosa si complica se l'esecutore non è uno strumentista bensì un cantante. Pensiamo a Enrico Caruso e a quanto la sua notorietà abbia talvolta travalicato il nome stesso dei compositori che eseguiva e incideva su disco, rendendoli eterni per il sol fatto che la sua voce, strumento di immortalità, interpretasse le loro opere e stabilisse criteri indiscussi di 'fonogenicità'. A chi dobbiamo riconoscere più valore, al compositore che ha scritto nel passato e non ha rapporti con il presente o allo strumento meccanico, il fonografo, che attua la magia di riprodurre infinite volte *usque ad aeternum* e indipendentemente dalla fonte sonora *flesh and bones*, secondo il principio di schizofonia teorizzato da Raymond Murray Schafer?

C'è poi l'ascoltatore che giudiziosamente siede al livello più basso di questa gerarchia sociale perché il fine ultimo della musica è l'elevazione dello spirito che si attua grazie all'autore per intercessione dell'interprete-esecutore. Ma cosa accade

⁶ *Musica, l'arte delle lettere*, a cura di Shaun Usher, Milano, Feltrinelli 2020, p. 19.

⁷ Sul punto rimando a NICHOLAS COOK, *Musica. Una breve introduzione*, Torino, EDT 2005, pp. 30-31.

quando la musica si emancipa dallo specifico ambito euro-colto, si espande verso le innumerevoli possibilità offerte dal mondo globalizzato e diventa l' 'altra musica', lontana, popolare, esotica, perfino primitiva, secondo la celebre definizione di Roberto Leydi? La cosa è presto risolta, non si tratta di musica, o almeno non è più la musica intesa come emanazione di un mondo riservato, quasi esoterico, che sta al di là della conoscenza accessibile. L'importanza del principio di autorità agisce un po' ovunque, pensiamo a *Michelemmà*, uno dei brani fondativi della tradizione popolare napoletana, frutto di una cultura comunitaria e dunque di autori ignoti, di cui a lungo è stata attribuita la paternità al pittore Salvator Rosa perché l'assenza di un autore convenzionalmente inteso sembra impensabile quando ci si muove nell'ambito di un pensiero moderno borghese di valutazione di opere e processi creativi. L'assenza della scrittura – rifletteva Brăiloiu – sconvolge a tal punto la condizione della creatività che necessariamente dobbiamo riformulare la nozione stessa che ne abbiamo. L'opera 'orale' sopravvive con il consenso universale di chi la adotta e poiché nessuna grafia fissa una volta per tutte la redazione, quest'opera non è una cosa fatta ma piuttosto qualcosa che si fa e si rifà continuamente.⁸ Nell' 'altra musica' le modalità esecutive e compositive non sono assimilabili ai modelli stabiliti dalla musica in presenza di autori certi e può accadere che non esista un accordo definitivo e indissolubile tra un dato testo e una determinata musica; dunque l'esistenza di un autore, come principio di invenzione, è del tutto marginale.⁹

La nascita del repertorio musicale inteso come museo ci spinge a considerare la musica per il suo valore assoluto e sovrastorico, indifferente al mutare degli eventi, dei gusti, delle consuetudini sociali. Vale ciò che affonda nella storia secondo quel principio di soggettivismo borghese al quale accennavamo prima. Ma la musica per sua natura sembra essere qualcosa di diverso, di più potente e al contempo di più semplice, è un linguaggio di negoziazioni costanti tra individui e aspettative, che vive nella contemporaneità del suo farsi, è una manifestazione

⁸ COSTANTIN BRĂILOIU, *Folklore musicale*, Roma, Bulzoni 1978, p. 120.

⁹ Sul punto rimando a una divertente *querelle* intercorsa tra Enrico Careri e la sottoscritta i cui esiti sono esposti in due articoli pubblicati su la «Rivista italiana di musicologia»: ENRICO CARERI, *Sull'interpretazione della canzone napoletana classica. Il caso di Tammurriata nera di E. A. Mario*, «Rivista italiana di musicologia», XLIX 2014, pp. 243-260; SIMONA FRASCA, *La canzone 'porosa': riflessioni a margine di Sull'interpretazione della canzone napoletana classica. Il caso di Tammurriata nera di E. A. Mario*, «Rivista italiana di musicologia», LIII 2018, pp. 185-197.

del presente prima ancora che un catalogo di cose passate. Ancora una volta il tempo e ancora una volta Luciano Berio. Nel programma televisivo da lui ideato per la Rai *C'è musica e musica* il compositore belga Henri Pousseur citando Ernst Bloch afferma che la musica è una sorta di premonizione della vittoria sulla morte, in ogni caso della vittoria sul tempo e nella musica il tempo è qualcosa da vivere.¹⁰ La musica, dunque, è la dimensione del presente fluire del tempo, contingenza di appagamento e bellezza, ecco perché è improprio difendere sempre e comunque l'idea che la musica sia repertorio, ciò riduce la dimensione del presente e, in definitiva, depotenzia la musica in quanto tale. Potremmo a questo punto concludere con John Cage che la musica è semplicemente tutto ciò che si sente, affermazione che richiama un'altra celebre di Jean Molino, la musica è il sonoro costruito e conosciuto da una cultura, definizione che arricchisce e completa la prima.¹¹

Ma torniamo al tema del convegno, in particolare sulla relazione tra idea, opera e significato relativamente alla creazione artistica e nello specifico a quella musicale. La critica e la storiografia più tradizionale sembra si siano occupate generalmente dei due estremi di questa triade e per quello che riguarda l'opera, la creazione di essa o, ancor meglio, la forma che assume l'idea nel suo farsi, si è aperto il campo agli esperti di diritto. Costoro ne hanno costruito il principio del diritto d'autore che infatti ha come oggetto la forma dell'idea che sottende l'opera stessa lasciando a speculazioni più coraggiose le ipotesi su cosa sia l'idea artistica in assoluto, ammesso che ciò possa verbalizzarsi in forma compiuta.

Per restare fedeli al mondo della musica dovremmo rispondere e interpretare la musica solo attraverso i suoni. Scrivere di musica è un po' come danzare di architettura, disse Thelonious Monk (pare, ma la massima è stata via via attribuita a Frank Zappa, Laurie Anderson, Elvis Costello, Martin Mull, John Lennon e mia madre). Questa affermazione sta a significare che attribuiamo al linguaggio verbale le qualità e le specificità proprie dell'ambito dei suoni pretendendo che il primo possa spiegare tutto e meglio relativamente al secondo. È anche questo un azzardo di cui ci assumiamo un po' tutti la responsabilità.

Certo è che nel nostro sistema culturale si prediligono l'innovazione, la creazione e l'invenzione anteponendo queste abilità ad altre che giudichiamo relative

¹⁰ *C'è musica e musica*, Rai tv, 1972, I puntata.

¹¹ *Musicologia generale e semiologia*, a cura di Rossana Dalmonte, Torino, EDT 1989, p. 142.

come la tradizione, la riproduzione di modelli e la ripetizione di gesti. Ancora una volta per la nostra cultura, in questo senso tardo romantica, diventa primario il principio di autenticità. Secondo questa prospettiva l'appropriazione di un'opera costituisce un reato soprattutto perché ciò danneggia l'autore nel beneficio della propria creazione. Però esistono pratiche di manipolazione e sovrapposizione di suoni come la *tape music*, il *djing*, il campionamento, il *turntablism*, il *mash-up*, ripescaggio moderno del più stagionato collage sonoro, che di fatto rimodellano e trasfigurano opere preesistenti secondo differenti gradi di autenticità sulla cui percentuale vigila il diritto per stabilire se si violi o meno la legge che tutela la proprietà intellettuale. Si tratta di pratiche che rappresentano una nuova versione di forme antecedenti come la fantasia, il contrafactum e la parodia, tecniche compositive in cui l'autenticità cede il posto a procedure di modificazione del materiale preesistente svelando gioco e gesto. La musica torna ad essere così un processo dei sensi dal pronunciato valore euristico. La bellezza dell'opera è contenuta nella sua genesi, nel dipanarsi delle contraddizioni e nel modo in cui esse vengono risolte fino al risultato finale, è dunque lo svolgimento a dare il senso alla forma definitiva dell'opera, questo spiega il successo delle biografie di musicisti e compositori. Pensiamo ai film documentari dedicati a Igor Stravinsky con il maestoso *Once at the Border* (1982), o a David Bowie con il pirotecnico *Moonage Daydream* (2022). In essi la dimensione del lavoro dell'artista e sull'artista è in primo piano e il risultato di quei racconti è di stupefacente bellezza. Entriamo nello studio di grandi creatori di mondi musicali che cogitano sulla loro arte in una maniera affascinante, forse più delle loro opere giunte a compimento. Non a caso, dunque, il diritto d'autore tutela la forma dell'idea dando per scontato che l'idea è qualcosa di estremamente provvisorio, transitorio, indistinto e informe per sua stessa natura, troppo inabissato e lontano perfino dalla materia grezza per essere soggettivato e diventare oggetto di tutela.

Seguendo questo ragionamento i timori nei confronti della possibile alienazione rappresentata dall'intelligenza artificiale e dalla 'macchina' *tout court* non avrebbero più fondamento. Miller Puckette, tra i massimi esperti di computer music, inventore di strumenti per generare musica più che un musicista vero e proprio, invitato alla Biennale Musica 2023 ha dichiarato che la musica resta un'attività umana atipica e misteriosa, è una forma d'arte e già per questo appartiene a una categoria la cui stessa definizione è in continua discussione, perfino nell'ambito delle arti essa si segnala per la sua assoluta imperscrutabilità. Dunque la nostra profonda ignoranza circa la natura della musica finora ci ha impedito di

creare intelligenze artificiali in grado di generare musica interessante.¹² I computer, sentenza Puckette, non possono fare musica perché essa non è qualcosa che semplicemente accade ma che si fa. Fine della storia.

In questo intervento che prende in esame temi di primaria importanza relativi alla creazione artistica, senza pretendere di soddisfarne la trattazione, un posto di riguardo spetta infine all'analisi del contesto – tema caro all'etnomusicologia – in cui prende forma l'opera. Esso è talmente essenziale che la triade terminologica di cui sopra si amplia in un costrutto a quattro voci assolutamente equivalenti. Per contesto intendiamo sia il luogo fisico in cui avviene un'esibizione musicale, dunque la pratica dell'atto musicale, che le condizioni spazio-temporali che la determinano. La questione si gioca così tra l'opera come frutto di un'arte mimetica e come rappresentazione di un'arte poetica.

Il modo di pensare la musica oggi riflette in buona parte ancora il modo di essere della musica nel XIX secolo in Europa dimenticando talvolta che la musica crea contesti – da qui il legame con metodologie applicative come la musicoterapia – e da questi essa stessa trae la molteplicità delle sue manifestazioni. Questa condizione produce una frattura evidente tra la musica come linguaggio del vivere contemporaneo, del presente, ancora una volta, e il nostro modo di guardare a essa. Un esempio ci viene dall'ambito medico. Seguo da qualche tempo il lavoro dell'equipe del dottor Mario Guarino. Nel reparto di medicina d'emergenza del Centro Traumatologico Ortopedico di Napoli (C.T.O.) è stato messo a punto un innovativo protocollo di cura del dolore, il cui nome è *Mixed by Erry* (codice studio MbE2023), evitando di somministrare anestetico e utilizzando esclusivamente la musica.¹³ L'ambito di cura così concepito crea uno spazio/contexto in cui i pazienti e il personale sanitario stabiliscono solide coordinate di comunicazione emotiva fino al punto che il paziente sottoposto a manovre altamente invasive come la toracentesi non avverte il dolore durante l'inserimento dell'ago nel torace e la successiva evacuazione del liquido pleurico. Egli è incapsulato nel suo spazio musicale interiore grazie a uno speciale casco calzato sulla testa e delle

¹² MILLER S. PUCKETTE, *Possono i computer fare musica?*, estratto dal catalogo della Biennale Musica 2023, «Alias», 21 ottobre 2023, p. 2.

¹³ Il resoconto del protocollo di cura – il cui nome è un omaggio a un caso di studio di cui mi sono occupata negli ultimi anni – sarà a breve pubblicato in «Emergency Care Journal» e si colloca sulla scia di ricerche originali come *Emotional responses to favorite and relaxing music predict music-induced hypoalgesia*, «Frontiers», IV 2023, <https://doi.org/10.3389/fpain.2023.1210572>

cuffie auricolari, sente le mani e la voce del medico che impartisce le indicazioni ai suoi assistenti, scherza, ride e ricorda secondo quel meccanismo della memoria episodico-emotiva che solo la musica è in grado di far riemergere. Al personale sanitario non resta altro da fare che restituire le esperienze di aiuto con la pratica della scrittura condivisa.

La memoria ha molteplici definizioni, in generale essa si configura come una facoltà individuale, come il deposito delle cose da ricordare. Secondo questa definizione al deposito riconosciamo le caratteristiche di uno spazio fisico in cui incorporare il sapere culturale ma anche un modello per concettualizzare il modo in cui si mantiene il sapere sociale. Dunque da una parte si esplica il sapere soggettivo, dall'altra quello condiviso. Ecco così delineato il contesto specifico della musica. Un ricordo codificato entro un contesto musicale è assai efficace.¹⁴ Il paziente che decide di ascoltare un brano durante una procedura ospedaliera, potenzialmente sta facendo riemergere un ricordo mettendo in scena le condizioni che permettono il richiamo della memoria. I ricordi associati alla musica necessitano di un processo di codifica profondo ed elaborato. Ognuno dei canali della memoria musicale, che vanno dal ritmo alla melodia, dal testo ai colori strumentali, può servire a richiamare lo stato emotivo nel quale il ricordo aveva subito la codifica conferendo maggior forza all'atto del richiamo e in definitiva al ricordo stesso.

Nel 1896 il disco per il grammofofono Berliner era pubblicizzato senza alcun riferimento alla musica, eppure indirettamente si faceva riferimento proprio alle qualità intrinseche che la musica era in grado di stimolare per rievocare un ricordo. In un annuncio a stampa si leggeva: «Le generazioni future potranno condensare nel breve spazio di 20 minuti le immagini sonore della vita – 5 minuti dedicati ai balbettii infantili, 5 alle esultazioni dell'adolescente, altri 5 conterranno le riflessioni dell'uomo maturo e gli ultimi 5 minuti imbalsameranno le deboli espressioni dal letto di morte. Non è forse questa la vera comunione con l'immortalità?».¹⁵

L'atto musicale conserva i ricordi personali ed è in grado dunque di fornire

¹⁴ KAY KAUFMAN SHELEMAY, *La musica e la memoria* in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, vol. III, Torino, Einaudi 2003, pp. 126-147.

¹⁵ JERROLD NORTHROP MOORE, *Sound revolutions, a biography of Fred Gaisberg*, London, Sanctuary Music Library 1999, p. 31.

elementi utili allo studio dei meccanismi della memoria che può essere analizzata attraverso l'ambiente/contesto in cui si verifica il recupero del ricordo. In questa maniera quasi come in una seduta psicoterapeutica si avrà anche maggiore consapevolezza degli eventi passati ai quali il ricordo fa riferimento. La musica in definitiva presenta la qualità più unica che rara di rappresentare e confortare l'individuo nel suo cammino di vita, felice o drammatico che sia.

Concludo queste riflessioni provando a rielaborare alcune considerazioni di Francesco Giannattasio che riassumono efficacemente quanto qui esposto.¹⁶ L'aspetto attualmente più rilevante è che le nuove musiche sono realizzate quasi tutte al momento della registrazione, talvolta in un continuum musicale costituito dall'alternarsi di ripetizioni e innovazioni. Da un certo punto di vista si può comprendere che un cantante o un musicista, classico o popolare che sia, sfrutti la possibilità, durante un'incisione, di operare un taglia-e-incolla delle varie versioni del brano che sta registrando per la pubblicazione discografica; l'esecuzione che ne deriva è sicuramente sua pur non essendo live. La musica che circola oggi, sia quella di ambito accademico che popolare, è una sorta di *recycling music*, certamente schizofonica, il risultato del ricorso sempre più esteso a suoni trasformati, reinventati e prodotti attraverso generatori, sintetizzatori o campionatori informatici e consegnati all'eternità della registrazione, vedi la music trap e l'uso di software come Auto-Tune, secondo quelle pratiche di invenzione e rimodellamento della realtà, immerse in una continua ridefinizione del principio di autenticità al cui fondo riecheggiano più vivi che mai i ragionamenti di Jean Baudrillard su simulacro, simbolo e società.¹⁷

Secondo queste modalità l'autore, o meglio l'ideatore di questo processo, è qualcuno che mette insieme cose di altri in una forma pseudocitazionista, ne de-

¹⁶ FRANCESCO GIANNATTASIO, *La voce di Caruso fra l'uso e l'abuso: paradigma di una più estesa questione storico-culturale*, in *Enrico Caruso. Interprete della modernità*, a cura di Gerardo Casiello, Massimiliano Lopez, Michele Maria Melidoni, Udine, Nota 2023, pp. 293-324.

¹⁷ Indico a titolo esemplificativo uno dei testi più noti di JEAN BAUDRILLARD, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, Bologna, Il Mulino 2010, consapevole del fatto che sia tutto il sistema filosofico del pensatore francese ad essere chiamato in causa. Sui paradossi dell'autenticità e la prospettiva self-mediale nel mondo della musica trap ho trovato spunti interessanti in GABRIELE MARINO, JACOPO TOMATIS, «Non sono stato me stesso mai»: rappresentazione, autenticità e racconto del sé nelle digital identities dei trap boys italiani, «La Valle dell'Eden», xxxv 2019, pp. 93-102.

riva un'immagine di costui che fatichiamo a far coincidere con quel profilo alto e fuori dalle contingenze del tempo che fu di Beethoven. Eppure molta musica oggi si muove così. Il musicista è un giocatore d'azzardo disposto ad assumersi il rischio dell'errore. «E adesso, al diavolo gli errori!», diceva Eugène Delacroix.¹⁸ La questione in definitiva è ancora sulla discrepanza dell'oggi rispetto allo ieri. Il fatto musicale è sempre un fatto umano e nessun aspetto della vita si può comprendere senza capire la vita stessa nel suo manifestarsi. La giurisprudenza in questo caso ci aiuta a concludere osservando come l'avanzamento tecnologico con la nascita dei più disparati mezzi di produzione e diffusione della musica ha inevitabilmente rivoluzionato l'opera prodotta dall'ingegno umano fino al punto da rendere necessaria una legge nel 1941, per quello che riguarda l'Italia, che tutelasse gli esecutori oltre che i compositori, questo in ragione del fatto che fino a quel momento l'esecuzione di una composizione da parte di un interprete era qualcosa di effimero, in assenza di supporti che ne fissassero l'esecuzione. Attualmente il ruolo del musicista, piaccia o meno, deve necessariamente includere anche il profilo del *collagiste*, moderno Frankenstein che abbiamo provato qui a delineare come inevitabile conseguenza di scelte, identità e complessità che sono segni di una civiltà creatrice in perenne mutamento.

¹⁸ HENRI MATISSE, *Scritti e pensieri sull'arte*, Milano, Abscondita 2003, p. 116.

David Careri

Sulla genesi in architettura, una breve riflessione

Nell'affrontare il tema della genesi nella creazione artistica in architettura vorrei richiamare l'attenzione a prestare ascolto al silenzioso richiamo di alcune lontane riflessioni, che, come l'eco del mare nelle conchiglie, così risuonano nel pensiero occidentale.

Volendo il demiurgo che tutte le cose fossero buone, e che nulla, nella misura del possibile, fosse cattivo, prendendo quanto era visibile e che non stava in quiete, ma si muoveva confusamente e disordinatamente, lo portò dal disordine all'ordine, giudicando l'ordine totalmente migliore del disordine.

In virtù di questo ragionamento, ordinando insieme l'intelligenza nella materia, realizzò l'universo, in modo che l'opera da lui realizzata fosse la più bella e la migliore per natura. Così dobbiamo dire che questo universo è un essere vivente dotato di anima, di intelligenza, e in verità generato grazie alla opera del demiurgo, senza il quale è impossibile che alcuna cosa abbia nascita.¹

La *genesì* platonica avviene attraverso l'educata azione del demiurgo, che pur appartenendo alla minorità del mondo sensibile si pone da tramite tra la perfezione dell'idea e la caducità della materia. Egli non è creatore, perché ogni cosa di cui si serve lo precede, tuttavia senza il demiurgo «è impossibile che alcuna cosa abbia nascita»: la genesi non è creazione ma ordine; egli è l'elemento di giunzione tra la dicotomia del modello ideale e della materia come strumento, egli è l'intelligenza e la tecnica.

Appare dunque evidente che il demiurgo – termine con il quale ci si riferiva

¹ PLATONE, *Il Timeo*, Milano, Bompiani 2000, p. 91.

anche a coloro i quali vivevano liberamente dell'arte del loro lavoro, ovvero gli artigiani² – presenta nel mito la particolare caratteristica di assurgere oltre al mondo sensibile di cui è parte, facendo riferimento nell'ordinamento della materia, tramite la tecnica e l'intelligenza, al mondo superiore dell'idealità. L'artefice è immanente al mondo materia – del divenire, del tempo, della materia – e solo di questo può servirsi come strumento, ma è l'idea la fonte della continua ricerca d'ordine nelle sue genesi.

A voler tacere momentaneamente i pensieri lontani e ad osservare intuitivamente le mete più recenti della nostra cultura appare ancora una curiosa analogia con l'ordinamento del demiurgo.

Si presume infatti che ogni cosa tenda a disgregarsi in un uno stato di ordine sempre meno preciso. In fisica il concetto di *entropia* è spesso associato alla tendenza naturale e spontanea di ogni creazione a disordinarsi e il tempo stesso è la misura dell'incombere del disordine.³ L'unico antidoto al progressivo disgregarsi dell'universo è l'energia, l'azione ordinatrice. Il continuo dispendio di energia è l'unico motivo dell'aggregazione e quindi dell'ordine delle parti, ovvero della vita stessa e dell'essere di tutti gli organismi. La *genesis* in natura corrisponde ad un ordinamento attraverso il continuo dispendio di energia rispetto alla fisiologica tendenza a dissolvere l'ordine.

La genesi e la creazione artistica non potrebbero far riferimento alla stessa volontà ordinatrice?⁴ La stessa azione e ricerca di forma ordinata che fa capo alla

² *Demiurgo* in *Treccani Vocabolario online*: [dal latino *demiurgus*, dal greco δημιουργός «artefice, ordinatore», composto di δῆμιος «del popolo» e ἔργον «opera»] – 1. Nell'antica Grecia nome con cui venivano designati gli artigiani liberi. 2. Nella filosofia platonica, il dio artefice dell'universo, principio dell'ordine cosmico. Nella filosofia gnostica, divinità ordinatrice del mondo, distinta dal dio supremo.

³ Si veda in particolare: LUDWIG BOLZMANN, *Entropie und Wahrscheinlichkeit*, Lehrmittelverlag, Zurigo 1905; ERWIN SCHRÖDINGER, *Che cos'è la vita?*, Milano, Adelphi 1944; RUDOLF ARNHEIM, *Entropia ed arte. Saggio sull'ordine e sul disordine*, Torino, Einaudi 1974.

⁴ GIORGIO CARERI, *Ordine e disordine nella materia*, Roma – Bari, Laterza 1982, pp.187-189: «In un ambiente favorevole gli organismi si moltiplicano, e se fissiamo l'attenzione solo sulla genesi di essi la vita appare come una continua crescita di materiale ordinato attraverso l'impiego di energia. Ma sappiamo bene che se consideriamo il sistema fisico chiuso costituito dagli organismi e dall'ambiente, questa crescita è possibile solo perché accompagnata da dissipazione di energia e quindi da un aumento dell'entropia e del disordine del sistema [...] Per la scienza ogni istante di tempo è identico ad un qualsiasi altro istante di tempo, un punto dello spazio è uguale a qualsiasi altro punto dello spazio. È straordinario constatare quanta parte della realtà

vita stessa nelle moderne teorie e più anticamente spiegava il mondo sulle rive del mediterraneo, dove l'abbacinante luce delle idee si differenzia netta e prescinde l'ombra tagliente delle cose?⁵

E se la genesi è ordinamento di quanto già precede l'architetto e la sua azione è parimenti una sintesi di quanto è dato, perché si dovrebbe dare ascolto a un'idea altra, a una forma astratta che alcuni sostengono precedere l'opera del *fare*? È nella processualità, nella ricerca costante di contatto con una verità soggettiva – che non è mai data ma che si pone come obiettivo costante, intravisto, contraddetto, colto o inspiegabilmente smarrito nell'attento procedimento del fare – dell'opera che l'architetto si esprime. Nella migliore delle ipotesi l'architetto colto ordina la materia, servendosi esclusivamente di questa, delle sue tracce, della sua ordinarietà nella vita dell'uomo, di tutto quello che la materia a mano a mano gli suggerisce nella sua educata azione di sintesi. Non serve nulla di altro rispetto alle contingenze dell'opera stessa.

La cultura architettonica si è più volte servita di chimere, ha cercato di far riferimento, soprattutto nella critica, alle idealità, alle astrazioni, più facili forse da classificare e da categorizzare e quindi più semplici da comunicare. La processualità del *fare*, la ricerca immanente l'opera è nella sua pratica sensibile ben più difficile da cogliere e da saper comunicare rispetto all'astratto che si presuppone evocato o voluto.

A ben guardare però forse si riduce a questo l'insegnamento degli architetti migliori – di coloro i quali operarono nel silenzio di un personale coinvolgimento nei confronti dell'ordinarietà delle cose – ovvero che il fare architettura è un'accurata maieutica, un'azione che si esprime nella sintesi rispetto ad un ordine intuito nella materia, progressivamente suggerito da questa, cui nulla altro è dovuto, tanto che l'opera finita è a tal punto sintonica con il suo contesto culturale e fisico da non sembrare altro che un chiarimento.

In questo senso in architettura la natura più intima della genesi è nell'intuizione, un termine che va immediatamente depurato dal riverbero inventivo di

circostante possa essere compresa in questo modo. Ma altri eventi rivelati dai sensi non possono essere sistemati in un reticolato così semplice e rigido. Per questi eventi il segno è l'espressione più appropriata, ed è allora la correlazione tra i segni che viene percepita come senso di un ordine latente nella unità di una opera d'arte».

⁵ Si veda: ERNST JÜNGER, *La grande madre. Meditazioni mediterranee*, Firenze, Le Lettere 2021; ROBERTO CALASSO, *Il cacciatore celeste*, Milano, Adelphi 2016.

cui taluni lo vorrebbero portatore; l'intuizione è appunto un'azione di riconoscimento che fa capo alla sensibilità dell'architetto, nulla di straordinario o di trascendente l'assoluta ordinarità dell'esperienza sensibile che suggerisce analogie, richiami di soluzioni già percorse ed apprese nel lungo processo di selezione del rapporto – che ha nome tradizione – tra l'uomo e il suo ambiente.⁶

Il metodo del *fare architettura* presuppone l'analisi – l'attento e strutturato studio analitico del contesto, del programma, della sintassi di riferimento – non tanto come procedimento in sé, quanto in grado appunto di porre le condizioni per il disvelamento da parte della materia di quegli elementi da cui scaturisce naturalmente l'intuizione, ovvero quella traccia sempre insicura di verità che appartiene al processo di ordinamento che indissolubilmente fa capo al ben più antico e costitutivo rapporto tra l'uomo e la sua realtà.

Ma questo avvicinamento al sapere, al sentire per il ben vedere, è rappresentato da un lento esercizio di acquisizione, di nutrimento per l'appunto, che dagli elementi della realtà discende negli strati narrativi del tempo, riconoscendo l'accaduto, ricomponendo in unità ciò che è stato separato.⁷

L'intuizione come disvelamento di ciò che suggerisce la materia nel fare architettura è allora l'antonimia per eccellenza all'idea, al concetto superiore, di cui l'opera sarebbe chiamata a farsi carico. Abbiamo visto forse appartenere questa volontà di gerarchia dell'idea aprioristica rispetto all'opera ad una radice cultura-

⁶ Si veda in particolare: SIMON SHAMA, *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori 1995, p. 7: «E se la visione della natura può essere già nell'infanzia così densa di memorie, miti e significati, quanto più elaborata e complessa è la cornice attraverso cui i nostri occhi di adulti osservano il paesaggio! Siamo abituati a pensare natura e percezione umana appartenenti a due regni distinti; in realtà sono inscindibili. Prima di essere riposo dei sensi, il paesaggio è opera della mente. Un panorama è formato da stratificazioni della memoria almeno quanto da sedimentazioni di rocce»; CHRISTIAN NORBERG SCHULZ, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, Electa 1979, p. 11: «Il carattere di un luogo è determinato da come le cose sono, ed offre alla nostra indagine una base per lo studio dei fenomeni concreti della nostra vita quotidiana. Solo in questo modo possiamo afferrare completamente il *Genius Loci*, lo spirito del luogo che gli antichi riconobbero come quell'opposto con cui l'uomo deve accordarsi per acquisire la possibilità di abitare».

⁷ LUIGI FRANCIOSINI, *Voci nel silenzio: paesaggio e memoria*, in *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico*, a cura di Cristina Casadei e Luigi Franciosini, Roma, Mancosu 2015, p. 81.

le antica ed allora perché non concedergli il suo spazio nelle *memorie*, perché non rivolgere uno sguardo gentile a coloro i quali cercano di far corrispondere l'opera di architettura ad un concetto astratto di partenza, a un'ideologia?

La simmetria perfetta, l'armonia rispetto ad un rapporto geometrico preciso ed avulso come vincolo di partenza o più comunemente una forma inventata dal *genio* e calata sul contesto, sono le soluzioni più efficaci per ritrovarsi ad abitare un luogo inutilmente alieno ed orfano.⁸

Sono molteplici i tentativi oggi percorsi in questo senso, basti pensare al preconcetto di alcune correnti di architettura contemporanea che sembrano capaci di sostanzarsi solamente laddove – mediante l'esuberanza della tecnica – sono raggiunte forme in grado di stupirci, di scuotere profondamente il nostro orientamento fondato sull'ordinarietà. Un certo modo di fare architettura sembra essersi perso nel rincorrere – foraggiato dal disorientamento collettivo – formalismi sempre più estranei, facendo corrispondere l'opera di architettura ad un'idea capace di stupirci: ma lo stupore, tra tutti i sentimenti, oltre ad essere il più facile da ottenere, è anche il più fugace e così velocemente quelle architetture tornano ad essere mute di riferimenti, rimane abbandonata dalla materia la solitaria idea che ne fu il motivo e che la costrinse invano.

Tornando invece al riconoscimento di verità, all'intuizione attraverso il contatto continuo e metodico con la materia attraverso il perseguimento di un approccio sperimentale sempre incerto, eppure orientato dalle analogie dettate dall'esperienza, dalla cultura dell'artefice, allora è possibile definire un ambito disciplinare preciso, quello della composizione architettonica. Il compito della disciplina è tanto nell'esito formale quanto questo si rende partecipe – nell'organizzazione di riferimenti e relazioni – del processo articolato e spesso discontinuo che ne costituisce il disvelamento.

Sembrerebbe allora che – successivamente all'approccio analitico sull'insieme di riferimento, premonitore dell'intuizione – il percorso del *fare architettura* sia, piuttosto che dall'invenzione, dettato dalla mimesi e dalla ricomposizione in riferimento appunto a quelle soluzioni rispetto alle forme del suolo, alle tettoniche compositive, alle tipologie strutturali, alle tecniche costruttive, alle sintassi fun-

⁸ Si veda: RAFAEL MONEO, *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*, Milano, Marinotti 2020.

zionali e tipologiche che fanno capo alla matrice del progetto e che si esplicano, attraverso un'acuita sensibilità data dall'esperienza, in una forma suggerita dalla materia: nell'opera di reinvenzione – o, meglio, reinterpretazione – della tradizione in architettura.⁹

È necessario dunque porre maggiormente in rilievo la genesi in architettura come ricerca di ordinamento desunto dal contesto e dalla tradizione del *fare* in senso lato rispetto ad una mera invenzione estetica priva di richiami ed in questa direzione appare ampiamente chiaro come il percorso sia portatore di senso. E allora allo stesso modo andrebbe considerata la figura dell'architetto: la sua creatività si esprime nell'opera intellettuale di riconoscimento e ordinamento rispetto alla propria sensibilità culturale che tanto più appare radicata nel tempo e nell'ordinarietà, tanto più lungo sarà il respiro delle sue opere.¹⁰

La sintesi a partire dal contesto fisico della forma del suolo, delle consistenze

⁹ Si veda in particolare: MASSIMO CARMASSI, *Architettura della semplicità*, Milano, Mondadori Electa 1997; Francesco Venezia, *L'architettura, gli scritti, la critica*, Milano, Mondadori Electa 1998; Paolo Zermani, *costruzioni e progetti*, Milano, Mondadori Electa 1999; FRANCO PURINI, *Le opere, gli scritti, la critica*, Milano, Mondadori Electa 2000; ANTONIO MONESTIROLI, *Opere, progetti, studi di architettura*, Milano, Mondadori Electa 2007; Francesco Cellini, Milano, Mondadori Electa 2016; Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni, *Architettura, storia e memoria*, a cura di Manuela Codeluppi, Milano, Electa 2019; ANGELO TORRICELLI, *Il momento presente del passato*, Milano, Angeli 2023; Luigi Franciosini, *Taccuini di architettura*, a cura di Claudia Sansò, Napoli, Clean 2023.

¹⁰ Si veda in particolare: PETER HANDKE, *Gedicht an die Dauer (Canto alla durata)*, Frankfurt am Mein, Suhrkamp Verlag 1986, p. 23: «Sentirò poi forse / del tutto inatteso / il brivido della durata / e ogni volta per gesti di poco conto / nel chiudere con cautela la porta, / nello sbucciare con cura una mela, / nel varcare con attenzione la soglia, / nel chinarmi a raccogliere un filo [...] la durata è la sensazione di vivere»; MARTIN HEIDEGGER, *Costruire, abitare, pensare*, in MARTIN HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia 1976, p. 107: «Pensiamo per un momento a una casa contadina nella Foresta Nera, che due secoli fa un abitare rustico ancora costruiva. Qui, ciò che ha edificato la casa è stata la persistente capacità di far entrare nelle cose terra e cielo, i divini e i mortali nella loro semplicità. Essa ha posto la casa sul versante riparato dal vento, volto a mezzogiorno, tra i prati e nella vicinanza della sorgente. Essa gli ha dato il suo tetto di legno che sporge a grondaia per un largo tratto, inclinato in modo conveniente per reggere il peso della neve, e che scendendo molto in basso protegge le stanze contro le tempeste delle lunghe notti invernali. Essa non ha dimenticato l'angolo del Signore dietro la tavola comune, ha fatto posto nelle stanze ai luoghi sacri del letto, del parto e dell'albero dei morti, prefigurando così alle varie età della vita sotto un unico tetto l'impronta del loro cammino attraverso il tempo. Ciò che ha costruito questa dimora è un mestiere che, nato esso stesso dall'abitare, usa ancora dei suoi strumenti e delle sue impalcature come di cose».

geologiche, degli allineamenti e delle direttrici naturali di cui il costruito necessariamente si fa portatore, del collimare dei venti con le articolate forme della vegetazione – e dal contesto culturale – delle tecniche e dei materiali della tradizione del luogo, delle ricerche identitarie della contemporaneità e infine dell'indissolubile e vasto bagaglio di riferimenti interrelati cui fa capo l'apporto immaginifico proprio del vivere, con i suoi colori, luci e memorie, è il compito del *fare architettura*.¹¹ Nella assoluta consuetudine che da sempre lega l'uomo al suo ambiente, l'architetto non si colloca nell'ambito dell'arte comunicatrice di concetti altri, né nel contesto delle ideologie o degli slanci rivoluzionari, egli al pari del demiurgo è silenzioso nel suo operare il bene e alla sua genesi è sufficiente appartenere alla ordinarietà del vivere, laddove da sempre poeticamente abita l'uomo.

¹¹ GIOVANNI MICHELUCCI, *Vivere*, in *Dove si incontrano gli angeli*, Firenze, Fondazione Michelucci 1997, p. 31: «Io sono nato con la vocazione dell'architetto, mi sono sempre dedicato ad un mestiere più che ad una professione tecnica o artistica [...] ho preferito considerarmi un uomo che partecipa e che interpreta la serenità, le preoccupazioni, le attese e i dolori dei suoi simili. In fondo ho voluto credere nella felicità possibile».

PARTE SECONDA

Implicazioni pedagogiche della creatività

Giuseppina La Face
I tanti volti della creatività: un'introduzione

Qualche anno fa l'Accademia dei Lincei, un sodalizio che raggruppa le migliori menti della nazione, ha pubblicato gli Atti di un convegno interdisciplinare su *La creatività: biologia, psicologia, struttura del processo creativo* (Roma, 12-13 marzo 2019).¹ Che la 'creatività' sia all'attenzione dei colleghi lincei la dice lunga sulla sua importanza nella discussione intellettuale. Gli articoli contenuti nel volume accennano ai tanti campi nei quali essa si esplica – scienza, matematica, letteratura, arte, diritto ecc.; per la musica è intervenuto Angelo Orcalli – e forniscono ricchi stimoli per comprendere la natura di una facoltà umana tanto affascinante e sfuggente. Non affronterò qui una disamina filosofica e storica del concetto di 'creatività', né illustrerò partitamente i vari modelli elaborati dalla Psicologia nei suoi diversi rami o dalle Neuroscienze.² Nel dare avvio alla nostra

¹ Il volume reca il n. 336 nella serie «Atti dei Convegni lincei», Roma, Bardi 2020. D'ora in poi semplicemente *La creatività*.

² Mi limito a dare qualche riferimento a letture importanti: LEV S. VYGOTSKIJ, *Immaginazione e creatività nell'età infantile* (1930), Roma, Editori Riuniti 1972; JOHN DEWEY, *L'arte come esperienza* (1934), Firenze, La Nuova Italia 1951; JEROME S. BRUNER, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra* (1962), Roma, Armando 1968, in particolare le pp. 41-58; DONALD W. WINNICOTT, *Gioco e realtà* (1971), Roma, Armando 1974, pp. 119-150; SILVANO ARIETI, *Creatività. La sintesi magica* (1976), Roma, Il Pensiero scientifico 1979; PHILIP N. JOHNSON-LAIRD, *Deduzione, induzione, creatività. Pensiero umano e pensiero meccanico* (1993), Bologna, Il Mulino 1994, in particolare pp. 161-222; ROBERT J. STERNBERG – LOUISE SPEAR-SWERLING, *Le tre intelligenze. Come potenziare le capacità analitiche, creative e pratiche* (1996), Trento, Erickson 1997; ORNELLA ANDREANI DENTICI, *Intelligenza e creatività*, Roma, Carocci 2001; ERIC R. KANDEL, *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni* (2012), Milano, Cortina 2012, in particolare le pp. 441-487. E metto in lista il saggio di un musicologo: ENRICO CARERI, *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, Lucca, LIM 2019.

Tavola rotonda, che verte sulle “implicazioni pedagogiche della creatività”, enunciano solo pochi punti delle possibili ricadute pedagogico-didattiche del concetto di ‘creatività’.

Primo punto: *Cos’è la creatività?* – Negli studi più accreditati la creatività è generalmente intesa come un’attività combinatoria che investe il mondo intellettuale ed emotivo. Essa riguarda tutti gli aspetti della vita dell’individuo: culturale, artistica, scientifica. Non è attributo di pochi eletti: la può possedere anche l’uomo comune.³ Non nasce d’un tratto: si nutre dell’esperienza accumulata. Si configura come un processo di rielaborazione e ristrutturazione dei dati acquisiti, e su di esso influiscono i modelli tramandati dalla tradizione.⁴ Non è avulsa dall’applicazione, dalla disciplina, dall’autocontrollo. Giacomo Rizzolatti e Maddalena Fabbri-Destro definiscono la creatività come «la capacità di superare idee, regole, pattern, relazioni tradizionali, per creare nuove idee, nuove forme, nuovi metodi e interpretazioni che siano significativi ed utili».⁵

Secondo punto: *Le fasi del processo creativo.* – Pare che il processo creativo contempra varie fasi: c’è chi ne indica quattro (ad es. preparazione, incubazione, illuminazione, verifica),⁶ chi invece le sintetizza in due soltanto (ispirazione ed elaborazione).⁷ Sembra che un ruolo centrale spetti ai lobi frontali, fondamentali per l’abilità dell’individuo «di ‘staccarsi’ da una strategia e di adottarne una nuova».⁸ Alcuni studiosi non escludono che la creatività, anche quella scientifi-

³ Così STEFAN KLEIN, *Come cambiamo il mondo. Breve storia della creatività umana*, Torino, Bollati Boringhieri 2022.

⁴ Cfr. GIULIANA ERICANI, *Antonio Canova e il processo creativo per la scultura moderna*, in *La creatività* cit., pp. 229-247.

⁵ GIACOMO RIZZOLATTI – MADDALENA FABBRI-DESTRO, *Il processo creativo, aspetti neurofisiologici e il ruolo dei neuroni a specchio*, in *La creatività* cit., p. 123. – JOHNSON-LAIRD, *Deduzione, induzione, creatività* cit., p. 163 sg., indica quattro proprietà essenziali che contraddistinguono il prodotto di un atto creativo, sia esso un lavoro artistico o un oggetto della vita quotidiana: (a) è formato da elementi preesistenti, ma in combinazioni nuove; (b) soddisfa criteri previgenti; (c) non è costruito meccanicamente, anzi il processo produttivo ammette la libertà di scelta; (d) produce un’informazione semantica che si sovrappone all’informazione delle conoscenze di partenza.

⁶ RIZZOLATTI – FABBRI-DESTRO, *Il processo creativo* cit., p. 123.

⁷ ERNESTO CARAFOLI, *La complessa struttura del processo creativo*, in *La creatività* cit., pp. 29-56.

⁸ RIZZOLATTI – FABBRI-DESTRO, *Il processo creativo* cit., p. 129.

ca, possa essere stimolata dal sogno, che fa maturare intuizioni «dormienti nel subconscio» e presentimenti per i quali non si era fin lì trovata una soluzione cosciente.⁹ Casi di questo genere sarebbero quelli di Friedrich August Kekulé von Stradonitz, al quale in sonno sarebbe apparsa la struttura ciclica del benzene; o di Otto Loewi, che comprese come la trasmissione degli impulsi nervosi avvenisse chimicamente (e non elettricamente); o di Elias Howe, che nel 1846 depositò il brevetto riguardante il funzionamento della macchina da cucire, nella quale egli applicò la cruna alla punta dell'ago anziché alla base; e poi inventò la cerniera lampo.

Terzo punto: *Creatività e sforzo*. – La creatività non è immune dallo sforzo. Lo sottolineò argutamente Friedrich Schlegel: «Das Drucken lassen verhält sich zum Denken, wie eine Wochenstube zum ersten Kuß», dare alle stampe sta al pensare come il puerperio sta al primo bacio.¹⁰ Dal canto suo il ventiseienne Giacomo Leopardi confessava che nello scrivere poesie seguiva «un'ispirazione (o frenesia), sopraggiungendo la quale in due minuti io formava il disegno e la distribuzione di tutto il componimento»; poi però, per «terminare una poesia, benché brevissima», gli occorreavano perlomeno due-tre settimane.¹¹ Del resto, basti pensare alla drammatica elaborazione di pensiero – apparentemente così dispersiva e randagia – documentata nei quaderni degli abbozzi beethoveniani; oppure al lungo e accidentato percorso che consentì a Picasso di realizzare *Guernica*¹² (molti schizzi sono esposti nel Museo Reina Sofia di Madrid accanto al gigantesco dipinto), o ai meravigliosi disegni che documentano i processi dell'invenzione architettonica di Francesco Borromini (oggi all'Albertina di Vienna), o agli abbozzi di Leonardo per la perduta *Battaglia di Anghiari*.

E noi stessi, comuni mortali, non sperimentiamo forse un certo panico di fronte al foglio bianco, da vergare a mano o da riempire al computer, anche quando l'idea ci è chiara (o ci *sembra* chiara), ed è magari sopraggiunta d'im-

⁹ CARAFOLI, *La complessa struttura* cit., pp. 49-50.

¹⁰ All'aforisma schlegeliano allude MANLIO PASTORE STOCCHI, *Creatività e rigore matematico nella poesia*, in *La creatività* cit., pp. 133-143: 133. La frase fa parte dei *Fragmente* apparsi nella rivista berlinese dei fratelli Schlegel, «Athenaeum», vol. I, 2^a parte, Berlin, Vieweg 1798, p. 17.

¹¹ CARAFOLI, *La complessa struttura* cit., p. 29.

¹² Ivi, p. 40.

provviso, in un momento di felice eccitazione? Quante prove e riprove, quante cancellature e riscritture accumuliamo?

Quarto punto: *Mente singola e condizionamenti socioculturali*. – Non è detto che la creatività sia espressione di una mente singola. Né che sia avulsa da condizionamenti vuoi sociali, culturali, vuoi interni. A proposito dei condizionamenti interni, studi di Neuroscienze sostengono l'esistenza di «canoni interni, cioè cerebrali», che probabilmente fanno «parte della nostra eredità evolucionistica» e guidano «la risposta agli stimoli ambientali, inclusi gli stimoli estetici, limitandone i gradi di libertà».¹³ Musicologa, mi dichiaro incompetente in fatto di neuroscienze. Non posso dunque pronunciarmi sui «canoni interni». Posso però affermare che la creatività musicale non viene meno, anzi si esalta in presenza di condizionamenti culturali. Si pensi, in musica, ai vincoli e ai limiti posti dal sistema tonale, o da quello dodecafonico, o dal contrappunto in tutte le sue forme, dalle più elementari (il *cantus planus binatim*) alle più complesse (la *Missa prolationum* di Ockeghem, per dire): tali condizionamenti non bloccano creazioni altissime dell'ingegno umano, sono anzi essi stessi a renderle possibili. E quanto poi alla creatività come espressione di una mente singola, cosa dire del melodramma? Il rapporto musicista/librettista è inscindibile, il pensiero dell'uno suggestiona quello dell'altro e viceversa: insieme, concorrono alla creazione dell'opera d'arte. E ciò vale anche quando, come nel caso di Wagner o di Boito, lo stesso artista cumuli una doppia competenza.

Se non si dà un'opera lirica senza libretto, non c'è neppure melodramma del Sette o dell'Ottocento senza forme e strutture prestabilite, alle quali i due autori si rapportano nel realizzare l'opera, vuoi assecondandole vuoi manipolandole, forme e strutture che la tradizione e l'uso impongono e che il pubblico, da parte sua, inconsapevolmente attende: sinfonia d'apertura, aria, recitativo, duetto, quartetto, concertato e via dicendo. Sono dunque condizionamenti recettivi consolidati dalla consuetudine sociale, ai quali è difficile sottrarsi, tali da co-determinare la struttura dell'opera d'arte operistica (che poi una vetusta e tenace scuola di pensiero musicologica si adoperi per ravvisare la grandezza di un Verdi nel presunto programmatico smantellamento e superamento delle convenzioni, è tutt'un'altra faccenda, che qui non occorre sviscerare.)

¹³ Ivi, pp. 42-43.

En passant, desidero notare come da varie parti si sottolinei oggi che il 'sapere' non alberga soltanto nella testa del singolo, è anzi una 'cognizione distribuita' che si va costruendo come 'pratica sociale' attraverso la collaborazione e lo scambio, talvolta anche inconsapevole, con gli altri.¹⁴ Questa posizione, è ovvio, non apporta linfa alla categoria del 'genio'.

Quinto punto: *Creatività come combinazione di ambiti disciplinari disparati*. – Un aspetto affascinante della creatività risiede nella capacità di combinare ambiti disciplinari disparati: alcuni abbinamenti sono scontati – matematica e fisica, matematica e musica, geometria e arte visiva –, altri insospettabili, come ad esempio matematica e letteratura. Manlio Pastore Stocchi lo illustra con esempi mirati: lo schema metrico rotatorio retrogradato della cosiddetta 'sestina lirica'; la metafora; gli esametri dattilici puri che in Virgilio evocano lo scalpitio dei cavalli sul campo di battaglia; il novenario anfibrachico "pascaliano" che traspare dal poeticissimo avvio dei *Promessi sposi* («Quel rámo del lágo di Cómò»), rimasto immutato in tutte le stesure successive del romanzo, da *Fermo e Lucia* alla Quarantana. In casi come questi il compianto italianista ravvisa «una sorta di procedura aritmetica [...] intrinseca a quella che un tempo soleva chiamarsi 'l'ispirazione'».¹⁵

Mi fermo qui. Non desidero sottrarre altro tempo ai colleghi che generosamente hanno accettato il mio invito a questa tavola rotonda. Rammento che il nostro assunto verte sulle *implicazioni pedagogiche della creatività*. Tutte e cinque le facce del 'prisma della creatività' da me sommariamente illustrate in questa introduzione hanno le loro ricadute sul versante della pedagogia e della didattica. Le ricordo:

- 1) la creatività come attività combinatoria che investe tanto la sfera intellettuale quanto quella emotiva;
- 2) l'articolazione del processo creativo in fasi anche eterogenee e distanti;
- 3) lo sforzo che la creazione comporta, al di là dell'illuminazione originaria;

¹⁴ Rimando al bel volume di STEVEN A. SLOMAN e PHILIP FERNBACH, *L'illusione della conoscenza: perché non pensiamo mai da soli*, Milano, Raffaello Cortina 2018; cfr. anche PIERRE LÉVY, *L'intelligenza collettiva: per un'antropologia del cyberspazio*, Milano, Feltrinelli 1996.

¹⁵ PASTORE STOCCHI, *Creatività e rigore* cit., p. 139; gli esempi adottati sono alle pp. 135-140.

- 4) il complesso rapporto tra la mente e i condizionamenti socioculturali;
- 5) la creatività come combinazione di ambiti disciplinari disparati.

Sono certa che ciascuno dei contributi toccherà l'uno o l'altro di questi cinque interrogativi, o più d'uno.

Non mi trattengo tuttavia dal porre sin d'ora una domanda supplementare, oggi imperativa. Cosa farà l'Intelligenza Artificiale? potrà modificare, svalutare, accrescere, mutare in bene o in male la creatività umana? Ringrazio tutti i presenti se vorranno suggerire una loro risposta anche a questo interrogativo che si affaccia al nostro orizzonte.

Berta Martini

Capacità di pensiero e creatività. Considerazioni didattiche

La creatività possiede molte forme e per alcune delle sue forme interessa ogni individuo. Inoltre, come altre capacità generali, è suscettibile di essere sviluppata sotto certe condizioni. Questo significa che si può insegnare alle persone a pensare in modo più creativo e che, pertanto, lo si può fare anche a scuola insegnando agli allievi ad essere più creativi.¹ Occorre tuttavia precisare quale tipo di creatività si vuole intendere e qual è il legame della creatività con altre modalità di pensiero.

In questo contributo avanziamo l'ipotesi che la creatività possa essere intesa come una potenzialità intellettuale, un tipo di cognizione assimilabile a un apprendimento di livello logico superiore. Interpretare la creatività come un tipo logico di apprendimento ha il vantaggio di far risultare più evidenti quali aspetti delle condotte creative interessano il lavoro scolastico e, dunque, chiarire, a partire da questi aspetti, come sostenere e orientare queste condotte da un punto di vista didattico.

Discuteremo questa ipotesi di lavoro in tre punti. Innanzitutto, chiariremo il significato della creatività interpretandola come una particolare facoltà mentale, ossia come processo cognitivo di alto livello, non indipendente da altri processi cognitivi, che mobilita e sostiene la capacità di pensare l'esperienza in maniera al-

¹ ROBERT J. STERNBERG – WENDY MELISSA WILLIAMS, *How to develop student creativity*, Alexandria, VA, Association for Supervision and Curriculum Development 1996; WENDY MELISSA WILLIAMS – FAITH MARKLE, MELANIE BRIGOCKAS – ROBERT J. STERNBERG, *Creative intelligence for school (CIFS): 21 lessons to enhance creativity in middle and high school students*, Needham Heights, MA, Allyn & Bacon 2001; ALESSANDRO ANTONIETTI, *La creatività si impara: metodi e tecniche per lo sviluppo del pensiero divergente a scuola*, Firenze, Giunti 2011.

ternativa e inedita. Successivamente presenteremo alcune delle teorie che distinguono differenti gradi di creatività, da quella ordinaria, di interesse particolare per l'ambito scolastico, a quella straordinaria. Infine, discuteremo la relazione tra creatività e apprendimento scolastico collocandola nel quadro delle tassonomie degli obiettivi di insegnamento.²

1. *Creatività come potenzialità intellettuale*

Discutere l'idea di creatività come una potenzialità intellettuale implica inscrivere tra le attività del pensiero. Utilizziamo il termine "pensiero" in un senso mentalistico, come termine ombrello per indicare un insieme di attività mentali di alto livello che consentono un'elaborazione delle informazioni non riferibile alla sola stimolazione percettiva.³ In questa accezione, *ricordare* o *immaginare* significa pensare a qualche cosa che appartiene, rispettivamente, al passato o al futuro, *decidere* significa pensare come sia meglio agire, *creare* significa pensare a qualche cosa di inedito, e così via. Queste attività mentali, interpretabili come processi cognitivi interagenti e costituenti la nostra capacità di pensiero, ci consentono di conoscere, di manipolare ciò che conosciamo e ciò che crediamo per ottenere nuove conoscenze e credenze, di orientare il nostro comportamento e le nostre azioni.

In questo quadro, possiamo intendere le condotte creative come un certo modo di acquisire e organizzare le conoscenze, costruire o attingere dalla memoria e, dunque, come un certo modo di mobilitare specifiche attività mentali come, per esempio, la percezione, la memoria o l'immaginazione.⁴

La percezione. Quando guardiamo con gli occhi, non riproduciamo esattamente la realtà circostante, bensì la organizziamo selezionando e raggruppando

² *Taxonomy of educational objectives: Handbook. I. Cognitive domain*, a cura di Benjamin S. Bloom, New York, David McKay 1956; LORIN W. ANDERSON – DAVID R. KRATHWOHL, *Una Tassonomia per l'insegnamento l'apprendimento e la valutazione. Revisione della Tassonomia degli obiettivi educativi di Bloom*, Roma, Anicia 2022.

³ PAOLO CHERUBINI, *Psicologia del pensiero*, Milano, Raffaello Cortina 2005.

⁴ GABRIELLA BARTOLI, *Psicologia della creatività. Le condotte artistiche e scientifiche*, Roma, Molite 1995.

stimoli in rapporto alla loro qualità e alle nostre caratteristiche interne. La percezione non è, dunque, mera registrazione, ma strutturazione e ristrutturazione di stimoli. Questo ci permette di riconoscere negli atti percettivi una certa plasticità e alcuni potenziali elementi di creatività. Per esempio, vedere nel triangolo di Kanizsa (Fig. 1) un triangolo è un atto percettivo, anche se esso è privo di immediati referenti sensoriali, ma il riuscire a categorizzarlo come triangolo significa compiere alcuni processi di pensiero che ci permettono di recuperare alcune conoscenze generali sui triangoli, compiere analogie, ricordarne il nome ecc.

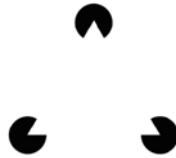


Figura 1. Triangolo di Kanizsa

D'altra parte, dal punto di vista delle condotte, i risultati della ricerca evidenziano che le persone considerate più creative dimostrano una modalità percettiva caratterizzata da aspetti di accentuata flessibilità. Per esempio, nella lettura di figure ambigue (Figg. 2 e 3) riescono a compiere un maggior numero di inversioni in una certa unità di tempo; preferiscono figure asimmetriche a figure simmetriche, poligoni complessi (Fig. 4) a poligoni semplici.⁵

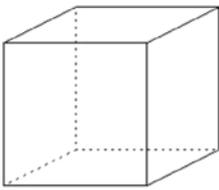


Figura 2. Cubo di Necker



Figura 3. Coppa/profili di Rubin

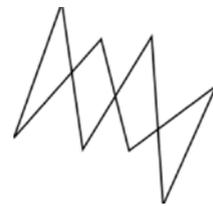


Figura 4. Poligono complesso Rubin

⁵ GUDMUND J. W. SMITH – GUNILLA AMNÉR, *Creativity and Perception*, in *The Creativity Research Handbook*, I, a cura di Mark A. Runco, Cresskill NJ, Hampton 1997, pp. 67-82.

La memoria. Sebbene nella sua accezione più intuitiva la creatività sia identificata con la capacità di pensare e produrre qualcosa di nuovo, essa non emerge dal nulla. Al processo creativo contribuisce in maniera rilevante la funzione mnestica che si esercita attraverso la selezione, l'organizzazione e la ristrutturazione di elementi del nostro patrimonio di conoscenza e di segmenti dell'esperienza. L'insieme di ciò che sappiamo e sappiamo fare costituisce, in certa misura, il materiale di costruzione di ciò che sarà pensato e prodotto ed è suscettibile di essere mobilitato nei processi di produzione creativa.

L'immaginazione. È questa forse una delle forme più tipiche della creatività, riconducibile ad una facoltà del pensiero di divergere dall'ordinario. Pensiamo non tanto alle fantasticherie o al *mind wandering* (vagabondaggio mentale)⁶ – sebbene ci siano ricerche che evidenziano come il *mind wandering* sia predittivo del pensiero creativo, sia da solo sia in combinazione con la *mindfulness*⁷ – quanto alle immagini mentali costruite a partire dall'esperienza per rappresentare alla mente qualcosa che non c'è. In questo senso, l'immaginazione è la capacità di trascendere mentalmente il tempo, il luogo, le circostanze per pensare a ciò che potrebbe essere stato, pianificare e anticipare il futuro, creare mondi possibili e considerare alternative alle esperienze reali.⁸

Secondo Brynjolfsson e McAfee, economisti del MIT, usare l'immaginazione a scopo genuinamente creativo rappresenta un vantaggio dell'intelligenza umana su quella artificiale ed è generalmente espresso dalla metafora del *thinking outside the box*. Saper pensare “fuori dalla scatola” implica porsi nuove interessanti domande e guardare i problemi da nuove prospettive. Capacità, queste, che i due studiosi ritengono essere alla base di un'autentica “innovazione ricombinante”,

⁶ XIAOLAN SONG – XIAO WANG, *Mind Wandering in Chinese Daily Lives – An Experience Sampling Study*, «Plos One», 5 September 2012.

⁷ SERGIO AGNOLI – MANILA VANNUCCI – CLAUDIA PELAGATTI – GIOVANNI E. CORAZZA (2018), *Exploring the Link Between Mind Wandering, Mindfulness, and Creativity: A Multidimensional Approach*, «Creativity Research Journal», xxx/1 2018, pp. 41-53.

⁸ MARJORIE TAYLOR, *Imagination*, in *The Oxford handbook of developmental Psychology*, a cura di P. D. Zelazo, New York, Oxford University 2013, pp. 791-831.

ovvero del saper selezionare tra le molteplici combinazioni possibili di elementi preesistenti quelle che conducono a idee e prodotti validi e significativi.⁹

Si pensi, in prospettiva psicologica, al pensiero controfattuale. Esso si riferisce alla capacità di ipotizzare scenari alternativi a quello reale. Saper ragionare controfattualmente appartiene, in particolare, all'*habitus* dello scienziato che interroga la natura manipolando concretamente i fenomeni che vi accadono per renderne intelligibili le cause. In un esperimento, infatti, lo scienziato separa analiticamente i molteplici fattori causali che intervengono simultaneamente in una situazione reale da studiare in modo da trasformarla in una situazione semplificata e controllata (esperimento) in cui vengono verificati gli effetti della manipolazione di una variabile (indipendente) su un'altra variabile (dipendente), rimanendo invariate tutte le altre condizioni. In questa prospettiva, le procedure sperimentali rappresentano il correlato operativo del pensare contrariamente ai fatti (abitudinali), in quanto permettono di ricondurre la complessità del reale all'ordine imposto artificialmente dall'esperimento. Così Galileo, per giungere alla formulazione della legge di caduta dei gravi considera in maniera isolata e variabile la densità e la viscosità del mezzo resistente in cui ha luogo il loro moto e ne inferisce, controfattualmente, che tutti i corpi al tendere a zero della densità e della viscosità tenderebbero a cadere alla stessa velocità indipendentemente dalle rispettive masse. Non solo. L'operazione di semplificazione causale di una situazione-problema reale può essere compiuta, laddove necessario, anche ricorrendo esclusivamente all'immaginazione, attraverso la simulazione mentale di situazioni controfattuali in cui si fa agire il solo fattore (o i soli fattori) d'interesse al netto di tutti gli altri. Si parla a questo proposito di *esperimenti mentali* ovvero di esperimenti concettualmente possibili ma spesso non realizzabili nella pratica, elaborati allo scopo di testare le conseguenze e la coerenza interna di una teoria attraverso l'esplicitazione di ciò che è logicamente implicato dai suoi assunti.¹⁰

Il saper ragionare in maniera controfattuale interessa anche coloro che non operano in situazioni sperimentali o non compiono esperimenti mentali. Sono molte le circostanze, anche nella vita quotidiana, nelle quali tendiamo a costru-

⁹ ERIK BRYNJOLFSSON – ANDREW MCAFEE, *La nuova rivoluzione delle macchine. Lavoro e prosperità nell'era della tecnologia trionfante*, Milano, Feltrinelli 2015.

¹⁰ MONICA TOMBOLATO, (2019). *L'uso di modelli simulativi per la costruzione del pensiero controfattuale in contesti formativi*. «Formazione & Insegnamento», XVII/1 Supplemento 2019, pp. 273-280.

ire mondi possibili, ossia mondi controfattuali, diversi da quello reale (fattuale), anche se basati su quest'ultimo.¹¹ Tale attività di pensiero non è completamente libera, bensì è sottoposta ad alcuni vincoli cognitivi che la ricerca ha permesso di individuare. In generale, a determinare il pensiero controfattuale così come altre attività inferenziali, è la comprensione, cioè la possibilità di costruirsi una rappresentazione mentale o modello mentale.¹² Questo spiega in parte la difficoltà che hanno le persone non esperte a ipotizzare scenari alternativi a quello reale in specifici domini disciplinari.¹³ Tale difficoltà, d'altra parte, può essere ricondotta storicamente alle riserve che i contemporanei di Galileo nutrirono verso gli esperimenti mentali controfattuali ideati dallo scienziato per demolire il paradigma aristotelico e inaugurare una nuova fisica matematizzata.¹⁴

Le condotte creative possono essere descritte, oltre che in base ad alcune specifiche attività mentali anche in base ad attività cognitive più complesse. Tra queste, il pensiero produttivo, il pensiero divergente e l'intuizione esperta.

Il pensiero produttivo. Se guardiamo alle ricerche interessate all'atto o al processo creativo, esse si connettono normalmente con le ricerche sulla soluzione di problemi. Sebbene non sia corretto identificare processi creativi e attività di risoluzione di problemi¹⁵ è indubbio che tra gli uni e l'altra ci sia una forte relazione. Il *pensiero produttivo* è quella forma di pensiero che viene mobilitata ogniqualvolta ci troviamo di fronte a una situazione problematica che non può essere risolta in maniera immediata né consente l'impiego di schemi di comportamento già acquisiti in precedenza, bensì richiede un'attività di ragionamento che qualora sia coronata dal successo produce una conoscenza nuova. Per esempio, di fronte al tentativo di far funzionare un certo dispositivo elettronico, il pensiero produttivo ci consente di procedere per via razionale, anziché in maniera casuale, attingendo a ciò che sappiamo di altri analoghi dispositivi, formulando ipotesi, mettendole

¹¹ VITTORIO GIROTTO, *Il ragionamento*, Bologna Il Mulino 1994.

¹² PAOLO LEGRENZI – MARIA SONINO, *The content of Mental Models*, «Behavioral and Brain Sciences», xvi 1993, pp. 354-355.

¹³ DANIELA PARISI, *Simulazioni. La realtà rifatta nel computer*, Bologna, Il Mulino 2001.

¹⁴ ERNAN McMULLIN, *Galilean idealization*, «Studies in History and Philosophy of Science», xvi/3 1985, pp. 247-273.

¹⁵ MIHÁLY CSÍKSZENTMIHÁLY, *Optimal Experience*, New York, Cambridge University Press 1988.

alla prova e tenendo in conto gli insuccessi finché non riusciamo nel tentativo. Nel qual caso avremo raggiunto una nuova conoscenza che è il frutto di un pensiero produttivo.¹⁶

Com'è noto, uno dei contributi più rilevanti a questo tipo di pensiero è stato offerto dalla teoria gestaltista. Ed è alle ricerche ispirate a questa teoria che dobbiamo una delle prime rappresentazioni unitarie del pensiero creativo. Per gli psicologi della Gestalt la risoluzione di un problema consiste nel “vedere” una nuova struttura. O, meglio, nel vedere il momento in cui la situazione si riorganizza e i suoi tratti essenziali, insieme ai loro reciproci rapporti, vengono colti chiaramente e direttamente (chiamiamo *insight-problems* problemi siffatti). Ne costituiscono esempi paradigmatici le osservazioni di Köhler (1925) sulle scimmie antropoidi poste nella condizione di essere motivate, in quanto affamate, a prendere il cibo che gli viene mostrato ma che non è raggiungibile direttamente; per farlo, l'animale deve risolvere un piccolo problema strumentale e locomotorio (Fig.5).¹⁷ La particolarità di queste situazioni, che peraltro le distinguono dai classici esperimenti comportamentisti, è che esse forniscono nel campo percettivo tutti gli oggetti necessari a risolvere il problema e questo viene risolto quando il soggetto compie una ristrutturazione cognitiva, un *insight*, che consente un uso alternativo di oggetti o di metodi altrove familiari. Un altro esempio illustre è il lavoro di Wertheimer (1945) sul problema del calcolo dell'area del parallelogramma (Fig. 6).¹⁸ In questo caso, il soggetto giunge alla soluzione per un'attività del pensiero produttivo: la figura viene vista in maniera alternativa, per così dire, “ristrutturata” sulla base dell'osservazione delle due estremità: quello che c'è in più nell'estremità sinistra manca nell'estremità destra.

In entrambi i casi, per raggiungere la soluzione è necessario scoprire un nuovo rapporto tra gli elementi del contesto, ossia operare una riorganizzazione strutturale della situazione data.

¹⁶ RENZO CANESTRARI, *Psicologia generale e dello sviluppo*, Bologna, CLUEB 1984.

¹⁷ WOLFGANG KÖHLER, *The Mentality of Apes*, London, Kegan Paul 1925.

¹⁸ MAX WERTHEIMER, *Productive thinking*, New York, Harper 1945.



Figura 5. L'osservazione degli scimpanzé di Köhler

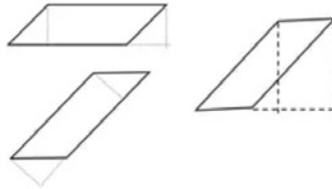


Figura 6. Il problema del parallelogramma

Il *pensiero divergente*. Guilford (1950, 1967, 1968, 1973) fu il primo a teorizzare la creatività come dimensione interna e incrementabile della struttura dell'intelligenza.¹⁹ Egli pone la distinzione tra pensiero convergente e pensiero divergente definendo quest'ultimo come il pensiero che un individuo attiva quando si confronta con un problema a cui deve dare risposta. Il pensiero divergente, quindi, produce risposte differenziate che determinano la variabilità delle risposte individuali nella *fluidità* (il numero di idee), nell'*originalità* (numero di idee inusuali od originali) e nella *flessibilità* (il numero delle diverse categorie implicate dalle idee).²⁰ La teorizzazione proposta da Guilford ha avuto ampia fortuna e negli anni Sessanta il pensiero creativo è stato considerato come sino-

¹⁹ JOY PAUL GUILFORD, *Creativity*, «American Psychologist», v 1950, pp. 444-454; ID., *The nature of human intelligence*, New York, McGraw Hill 1967; ID., *Intelligence, creativity, and their educational implications*, San Diego, Knapp 1968; ID., *Characteristics of Creativity*, Springfield IL, Illinois State Office of the Superintendent of Public Instruction, Gifted Children Section 1973.

²⁰ MARK RUNCO, *Creativity: theories and themes: research, development, and practice*, London, Elsevier 2014.

nimo del pensiero divergente. Nello stesso periodo sono stati realizzati molti test per misurare il processo cognitivo collegato al pensiero divergente, la cui validità predittiva ha fatto sì che si diffondessero nella ricerca sulla creatività fino a diventare il criterio di valutazione principale. Ancora oggi esiste un diffuso consenso sul fatto che il pensiero divergente sia una valida misura per stimare il potenziale di pensiero creativo negli individui.²¹

I tentativi di comprendere i meccanismi che regolano la creatività si sono susseguiti nel tempo dando vita a vari modelli di matrice cognitivista, tra i quali i modelli fattorialisti che considerano il pensiero creativo scomponibile in diversi fattori. I modelli più noti, oltre a quello di Guilford, sono quelli di Torrance (1974)²² e, più recentemente, quello di De Bono (1992).²³ Il primo, aderendo all'approccio psicometrico introdotto da Guilford, considera la creatività un'abilità cognitiva operazionalizzabile tramite quattro fattori: la *Fluidità*, la *Flessibilità*, l'*Originalità*, già indicati da Guilford, e l'*Elaborazione*, cioè la capacità di aggiungere elementi e dettagli. De Bono riprende la distinzione di Guilford tra pensiero convergente e divergente ed elabora un modello a due fattori: il *pensiero verticale*, basato su una sequenza lineare di passaggi logici, e il *pensiero laterale*, basato sulla ricerca deliberata di nuove prospettive e nuovi punti di vista (Cinque, 2010).²⁴

L'intuizione esperta. L'atto creativo che permette di dare una risposta a un problema può essere determinato, in alcuni casi, da un'*intuizione esperta*. Lo psicologo premio Nobel Daniel Kahneman (2012) spiega i processi decisionali ricorrendo alla distinzione metaforica tra "sistema 1" e "sistema 2", responsabili,

²¹ JOHN BAER, *Creativity and divergent thinking: A task specific approach*, London, Psychology Press 2014; MARK RUNCO, *Divergent thinking, creativity, and ideation*, in *Cambridge handbook of creativity*, a cura di James C. Kaufman e Robert J. Sternberg, New York NY, Cambridge University Press 2010, pp. 413-446; MARK RUNCO – SELCUK ACAR, *Divergent Thinking as an Indicator of Creative Potential*, «Creativity Research Journal», xxiv/1 2012, pp. 66-75.

²² ELLIS PAUL TORRANCE, *The Torrance Test of Creative Thinking: Technical-norms manual*. Bensenville, Scholastic Testing Services 1974.

²³ EDWARD DE BONO, *Serious creativity: Using the power of lateral thinking to create new ideas*, New York, HarperCollins 1992.

²⁴ MARIA CINQUE, *La creatività come innovazione personale: teorie e prospettive educative*, «Giornale Italiano della Ricerca educativa», III/2 2010, pp. 95-113.

rispettivamente, del “pensiero veloce” (intuitivo) e del “pensiero lento” (analitico/ riflessivo). Il “sistema 1” opera rapidamente e in modo automatico, con poco o nessuno sforzo e nessun senso di controllo volontario. Al contrario, il “sistema 2” è consapevole, deliberativo, riflessivo, ma lento e faticoso da avviare nonché cognitivamente oneroso.²⁵

L'intuizione esperta è una variante di pensiero intuitivo che si distingue da quello euristico perché, a differenza di quest'ultimo, è coltivata nel tempo grazie alla mediazione del pensiero analitico. Essa matura, infatti, quando “soggetti esperti imparano a riconoscere elementi familiari in una situazione nuova e ad agire in maniera appropriata”.²⁶ In sintesi, l'intuizione esperta che permette a colpo d'occhio di risolvere un problema come fosse un atto creativo consiste, per chi ha competenza nel settore, nel saper riconoscere gli indizi della situazione presente che danno accesso a informazioni immagazzinate nella memoria da cui può scaturire la risposta.²⁷

2. *Differenti gradi di creatività*

Fin qui abbiamo descritto le funzioni psichiche che vengono messe in gioco nella condotta creativa e che ci orientano a intendere la creatività come una potenzialità, un complesso di predisposizioni e di attitudini che permettono al soggetto di compiere specifiche elaborazioni mentali atte a produrre risposte originali e apprezzate. In quanto potenziale intellettuale, la creatività non è posseduta da un ristretto numero di persone, ma è patrimonio di ogni individuo. Più precisamente, oggi si ipotizza che la creatività, analogamente ad altre attitudini mentali, abbia nella popolazione una distribuzione di tipo “normale”, cioè che essa sia presente nelle varie persone in misura diversa.²⁸ Arieti (1979), per esempio, distingue tra “creatività ordinaria” – capacità di cui sarebbero dotati i soggetti che si trovano nella parte centrale della curva normale – e “creatività straordinaria” – posseduta dalle persone collocate all'estremità superiore della curva, in

²⁵ DANIEL KAHNEMAN, *Pensieri lenti e veloci*, Milano, Mondadori 2012.

²⁶ Ivi, p. 21.

²⁷ Ivi, p. 320.

²⁸ ALESSANDRO ANTONIETTI, BARBARA COLOMBO, PAOLA PIZZINGRILLI, *The WCR model of creativity. From concept to application*, «Open Education Journal», iv 2011, pp. 80-89.

quanto dotate di abilità inventive tali da produrre innovazioni decisive per lo sviluppo della cultura.²⁹

Una differenziazione tra tipi di creatività, interessante perché riferita ai prodotti, era stata proposta da Taylor (1959) che aveva distinto 5 tipi di creatività in base alla tipologia delle produzioni creative:

- 1) *espressiva*, in cui l'originalità e la qualità del prodotto sono irrilevanti (ne sono esempio i disegni infantili)
- 2) *produttiva*, la quale si manifesta in rappresentazioni realistiche ed implica il controllo e la padronanza della situazione (ne sono esempio i giochi dei bambini più grandi);
- 3) *inventiva*, la quale produce oggetti originali e ingegnosi e implica flessibilità nel percepire relazioni insolite e collegare elementi prima separati;
- 4) *innovativa*, la quale produce modificazioni significative nei principi o nei fondamenti di una disciplina o di una corrente artistica; si tratta di una forma di creatività posseduta da pochi individui;
- 5) *emergente*, la quale produce principi totalmente nuovi a partire da esperienze comuni ed è estremamente rara.

Dunque, si può ritenere che esista una creatività che si manifesta in ritrovati scientifici o tecnici e in prodotti artistici o culturali di elevato valore (nel qual caso siamo in presenza di una creatività innovativa ed emergente) e una creatività quotidiana che si manifesta nelle azioni e nei problemi di tutti i giorni (nel qual caso siamo in presenza di una creatività espressiva, produttiva o inventiva).

Nel campo delle arti visive, per esempio, Bonaiuto distingue oggetti che appaiono come semplici copie o imitazioni di modelli e oggetti in cui un più ampio grado di differenziazione, consente di parlare di produzione creativa.³⁰

Distinguere diversi gradi di creatività dal punto di vista dei prodotti ci aiuta anche a comprendere che l'originalità non è una caratteristica rilevante se non associata ad altre caratteristiche come l'appropriatezza, l'utilità, un riconoscimento di valore. Ed è questa presenza contemporanea di più caratteristiche che ci permette di distinguere l'esercizio della creatività da quello dell'arbitrarietà.

²⁹ SILVANO ARIETI, *Creatività. La sintesi magica*, Roma, Il Pensiero Scientifico 1979.

³⁰ PAOLO BONAIUTO, *Indicazioni psicologiche per la didattica delle arti visive*, Roma, Kappa 1972.

Da un punto di vista cognitivo, la distinzione tra diversi gradi di creatività può essere riferita all'uso dell'analogia. In particolare, è stato osservato che la capacità di ragionare per analogia favorisce la produzione di idee nuove e originali.³¹

Si parla di ragionamento per analogia quando conoscenze relative a una situazione nota vengono trasferite a una situazione non nota, o non familiare, attraverso un confronto che permette di individuare le corrispondenze tra la prima situazione e la seconda. Grazie alla capacità di individuare analogie, ossia di convocare conoscenze da un altro dominio per poterle applicare alla nuova situazione, possiamo agire in moltissime situazioni. E più il dominio di applicazione è strutturalmente simile (analogo) al dominio di origine, più è elevata la probabilità che le conoscenze reclutate siano adeguate. Ciò accade sia nella vita quotidiana sia nel lavoro degli scienziati. L'analogia, infatti, è un tipo di ragionamento che ha influenzato il progresso delle scienze: Niels Bohr, per esempio, stabilì un'analogia tra atomo e sistema solare che lo aiutò a sviluppare i primi modelli di atomo. «L'atomo si comporta come se fosse un minuscolo sistema solare».³² Anche Darwin per la formulazione della teoria della selezione naturale fu ispirato dall'analogia con le procedure di selezione artificiale degli allevatori.³³

Nel ragionamento analogico si cercano regolarità riconoscendo che le componenti strutturali di un problema hanno un corrispondente in un altro problema. In altre parole, si cerca di individuare un isomorfismo tra le strutture dei due problemi. E quanto più si riesce a identificare buoni isomorfismi tra il problema-sorgente e il problema-bersaglio tanto più è probabile che l'ipotesi analogica sia forte e utile per risolvere il problema. In realtà, l'individuazione di analogie non è un fenomeno spontaneo. Essa dipende da quanto essa è, per così dire, "visibile". Ciò che viene "visto" e riconosciuto è un allineamento tra differenti attributi delle due situazioni, dai più superficiali ai più strutturali.

Holyoak e Thagard (1995) sostengono una "teoria pragmatica" dell'analogia³⁴ secondo la quale nel cercare una sorgente di analogia tra le innumerevoli conoscenze possedute le persone provano a soddisfare in parallelo tre requisiti:

³¹ SHELDON GLASHOW, *Toward a unified theory: Threads in a tapestry*, «Science», CCX 1980, pp. 1319-1323.

³² ARTHUR I. MILLER, *Insights of Genius. Imagery and Creativity in Science and Art*, New York, Springer-Verlag 1996.

³³ CHERUBINI, *Psicologia del pensiero* cit.

³⁴ KEITH J. HOLYOAK – PAUL THAGARD, *Mental Leaps*, Cambridge MA, MIT Press 1995.

- *somiglianza superficiale*: l’analogia è tanto più visibile quanto più i componenti del dominio sorgente sono simili ai componenti del dominio bersaglio;
- *somiglianza strutturale*: l’analogia è tanto più utile quanto più è maggiore la somiglianza strutturale tra dominio sorgente e dominio bersaglio;
- *somiglianza di obiettivi*: l’analogia è tanto più visibile quanto più gli obiettivi conseguiti nel dominio sorgente sono simili agli obiettivi da conseguire nel dominio bersaglio.³⁵

Una conseguenza importante di questi risultati è che riuscire a stabilire un’analogia tra due domini di conoscenza permette di estrarre da questa uno schema concettuale a-specifico e, successivamente, di estendere l’analogia con maggiore facilità ad altri domini. Ciò comporta che all’aumentare dell’esperienza nei domini di riferimento si riduce il ruolo della somiglianza superficiale nello stabilire analogie e aumenta quello della somiglianza strutturale.³⁶

Nella letteratura dedicata agli studi sulla creatività la distinzione tra gradi di creatività differenti è espressa attraverso il riferimento alle cosiddette *Big-C* (creatività straordinaria) e *little-c* (creatività ordinaria).

Lo studio della *little-c*, in particolare, può aiutare a rilevare l’importante ruolo che la creatività gioca nella nostra vita e a sostenere l’importanza di identificare e incoraggiare la creatività nei contesti di tutti i giorni, come la scuola.³⁷

J. C. Kaufman e Beghetto (2009) hanno cercato di superare l’impostazione dicotomica *Big-C/little-c* proponendo un modello strutturato su quattro livelli crescenti e progressivi di espressione creativa. L’integrazione di due livelli ulteriori, *mini-c* e *Pro-c*, con i preesistenti livelli *Big-C* e *little-c* ha dato vita al modello *Four-c Model* della creatività (Fig. 7).³⁸

³⁵ CHERUBINI, *Psicologia del pensiero* cit., p. 150.

³⁶ Ivi, p. 151.

³⁷ RONALD A. BEGHETTO – JONATHAN A. PLUCKER, *The relationship among schooling, learning, and creativity: “All roads lead to creativity?” or “You can’t get there from here?”*, in *Creativity and reason in cognitive development*, a cura di James Kaufman e John Bear, New York NY, Cambridge University Press 2006, pp. 316-322.

³⁸ JAMES KAUFMAN – RONALD A. BEGHETTO, *Beyond big and little: The four C model of creativity*, «Review of General Psychology», XIII/1 2009, pp. 1-12.



Figura 7. Il Four-c Model di J. C. Kaufman e R. A. Beghetto (2009).

In particolare, la *mini-c* indica un grado di produzione creativa che riguarda l'interpretazione nuova e soggettivamente significativa di un'esperienza o di un evento; condivide i caratteri di originalità e appropriatezza, ma pone l'accento sulla valutazione interna e soggettiva di ciò che è creativo e, pertanto, non necessita di un riconoscimento esterno; mentre la *Pro-c*: identifica un livello esperto di produzione creativa che presuppone il riconoscimento esterno.

L'idea alla base del modello *Four-C* esplicitata dagli stessi autori è che quasi tutti gli individui possono fare esperienza di quasi tutti gli aspetti della creatività, ma i percorsi di sviluppo della creatività fino alla sua espressione a livello di *Big-C* possono essere variegati e seguire vie non ortodosse, così come interrompersi a livello di *little-c* o *Pro-c*.

3. Creatività e apprendimento scolastico

La distinzione tra diversi gradi di creatività è interessante sotto il profilo didattico perché ci permette di evidenziare il rapporto tra tipi logici di creatività e tipi logici di apprendimento.

Il *modello componenziale* di Amabile (1996), suggerisce che per la creatività sia necessario l'incontro di tre diversi tipi di componenti:

- *abilità dominio-specifiche*, ossia padronanze riferibili al campo in cui un individuo agisce (ad esempio, conoscenze, abilità tecniche, metodi etc.);
- *atteggiamenti specifici*, ossia disposizioni interne della personalità (ad esempio, essere disposti a correre dei rischi, a stare nell'ambiguità, etc.);
- *motivazione al compito*, ossia disposizioni interne motivazionali e affettive (ad

esempio, motivazioni intrinseche come la passione sono più forti rispetto ai riconoscimenti e ai soldi).³⁹

Osserviamo che questo modello replica, da un punto di vista strutturale, il significato che siamo soliti attribuire alla competenza in ambito scolastico. In tale contesto, infatti, la competenza ha una struttura complessa: essa rimanda sia ad aspetti esterni (le performance osservabili) sia ad aspetti interni (le operazioni cognitive, ma anche le disposizioni motivazionali e affettive). Questa articolazione strutturale, derivante dalle concettualizzazioni di Noam Chomsky (1999) a proposito della competenza linguistica,⁴⁰ permette di concepire la competenza, anziché come capacità di fornire una singola prestazione, come capacità di fornire una molteplicità di prestazioni imprevedibili entro un certo campo di attività.

Il modello è altresì riferibile, sempre da un punto di vista strutturale, al concetto di competenza espresso nei termini di una mobilitazione di *conoscenze, abilità e disposizioni interne*, motivazionali e affettive, in funzione di una situazione sfidante.⁴¹ Questa definizione evidenzia che la competenza è interpretabile come un apprendimento di secondo livello logico,⁴² di natura combinatoria, consistente nel saper mobilitare le proprie risorse interne (ossia gli apprendimenti che si collocano al livello logico sottostante) in rapporto ad una situazione inedita, finalizzata all'acquisizione di nuova conoscenza. In questa prospettiva e con riferimento al contesto scolastico, la capacità di mobilitare le componenti della creatività del citato modello componenziale di Amabile (1996) ci permette di interpretare la produzione creativa nei termini dell'esercizio di competenza in situazioni aperte e imprevedibili.

Anche secondo la teoria di Sternberg, *The investment theory of creativity*, la creatività richiede la *confluenza* di sei risorse distinte ma interconnesse:

- abilità intellettuali,

³⁹ TERESA M. AMABILE, *Creativity in context. Update to The Social Psychology of Creativity*, New York NT, Routledge 1996.

⁴⁰ NOAM CHOMSKY, *Spiegare l'uso del linguaggio*, in *Mente e linguaggio*, a cura di Alfredo Pateroster, Milano, Guerini 1999.

⁴¹ PHILIPPE PERRENOUD, *D'une métaphore à l'autre : transférer ou mobiliser ses connaissances?*, in *L'énigme de la compétence en éducation*, a cura di Joaquim Dolz e Edmée Ollagnier, Bruxelles, De Boeck 2002.

⁴² MASSIMO BALDACCI, *Ripensare il curricolo*, Roma, Carocci 2006.

- conoscenze,
- stili di pensiero
- personalità
- motivazione
- ambiente.⁴³

Vediamo queste componenti più nel dettaglio.

Per quanto riguarda le abilità intellettuali, sono particolarmente importanti:

- (a) *l'abilità sintetica* di vedere i problemi in modi nuovi e di sfuggire ai limiti del pensiero convenzionale;
- (b) *l'abilità analitica* di riconoscere quali delle proprie idee valgono la pena di essere portate avanti e quali no;
- (c) *l'abilità pratico-contestuale* di saper persuadere gli altri del valore delle proprie idee.

Anche la confluenza di queste tre abilità è importante. L'abilità analitica, da sola, produce un pensiero critico potente, ma non creativo. L'abilità sintetica, utilizzata in assenza delle altre due abilità, dà luogo a nuove idee che non vengono sottoposte all'esame necessario per migliorarle e farle funzionare. L'abilità pratico-contestuale, infine, in assenza delle altre due abilità, può portare all'accettazione delle idee da parte della società non perché le idee siano buone, ma piuttosto perché sono state presentate bene e con forza.

Ovviamente, disporre di conoscenze ha un ruolo cruciale nella produzione creativa. Da un lato, infatti, è necessario conoscere abbastanza di un campo per farlo progredire o, almeno, per agire con originalità al suo interno. Dall'altro lato, la conoscenza di un campo può portare a una prospettiva chiusa e radicata, che impedisce di andare oltre il modo in cui si sono visti i problemi in passato. La chiave sta nel decidere di utilizzare le proprie conoscenze pregresse.

In uno studio su giocatori esperti e principianti, ad esempio, Frensch & Sternberg (1989) hanno scoperto che gli esperti superavano i principianti in cir-

⁴³ ROBERT J. STERNBERG – WENDY M. WILLIAMS, *How to develop student creativity*, Alexandria VA, Association for Supervision and Curriculum Development 1996; ROBERT J. STERNBERG, *The nature of creativity*, «Creativity Research Journal», xviii/1 2006, pp. 87–98.

costanze normali. Quando veniva apportato un cambiamento superficiale alla struttura del gioco, sia gli esperti che i novizi subivano un lieve danno nel gioco, ma si riprendevano rapidamente. Quando invece è stato apportato un cambiamento strutturale profondo nella struttura del gioco, gli esperti sono stati inizialmente più danneggiati dei novizi, ma successivamente li hanno superati. La ragione è che gli esperti fanno un uso maggiore e più profondo della struttura esistente e quindi quando interviene un cambiamento strutturale profondo nelle regole del gioco devono riformulare il loro pensiero più di quanto non facciano i novizi.⁴⁴

Per quanto riguarda gli stili di pensiero, essi influiscono sulle decisioni riguardo a come impiegare le competenze a disposizione di una persona. Con “stili di pensiero” Sternberg allude alle modalità preferenziali con cui una persona utilizza le proprie competenze. Egli distingue tra:

- *stile esecutivo*: individua la tendenza tipica di coloro che sono a proprio agio nel fare ricorso a regole, eseguire procedure note ecc.;
- *stile giudiziario*, proprio dei soggetti che sono inclini a situazioni che richiedono la formulazione di giudizi, opinioni su come elaborare un commento, valutare criticamente un’esperienza ecc.;
- *stile legislativo* individua la tendenza tipica di coloro che amano impegnare le risorse personali in attività per costruire qualcosa di nuovo (composizione di un tema su un argomento assegnato, elaborazione di domande, costruzione di testi narrativi e poetici, elaborazione di ipotesi e dei metodi per verificarle ecc.). Questo tipo di stile, com’è facile intuire, è particolarmente importante per la creatività.⁴⁵ Ovviamente, ciò non è indipendente dall’ambiente di apprendimento. Alcune ricerche hanno infatti evidenziato che le persone con stile legislativo tendono a essere studenti migliori di quelle con spirito meno legislativo se le scuole in cui studiano valorizzano la creatività. Viceversa, se le

⁴⁴ PETER A. FRENCH – ROBERT J. STERNBERG, *Expertise and intelligent thinking: When is it worse to know better?*, in *Advances in the psychology of human intelligence*, a cura di Robert J. Sternberg, Hillsdale NJ, Lawrence Erlbaum Associates 1989, V, pp. 157-188.

⁴⁵ ROBERT J. STERNBERG, *Mental self-government: A theory of intellectual styles and their development*, «Human Development», xxxi 1988, pp. 197-224; ID., *Successful intelligence*, New York: Plume 1997.

scuole non valorizzano o svalutano la creatività, gli studenti tendono a essere peggiori.⁴⁶

Molti studi sviluppati nell'ambito della teoria dell'investimento hanno sostenuto l'importanza di alcuni attributi della personalità per il funzionamento creativo. Questi attributi includono:

- la volontà di superare gli ostacoli
- la disponibilità a correre rischi ragionevoli
- la disponibilità a tollerare l'ambiguità
- l'autoefficacia.

Anche la motivazione intrinseca, focalizzata sul compito, è essenziale per la creatività. Le ricerche di Amabile (1983) e di altri hanno dimostrato l'importanza di questa motivazione per il lavoro creativo e hanno suggerito che raramente le persone svolgono un lavoro veramente creativo in un settore a meno che non amino veramente quello che stanno facendo e si concentrino sul lavoro piuttosto che sulle potenziali ricompense.

Infine, è necessario un ambiente che sostenga e premi le idee creative. Si possono avere tutte le risorse interne necessarie per pensare in modo creativo, ma senza un supporto ambientale (come un contesto per proporre queste idee), la creatività che una persona ha dentro di sé potrebbe non manifestarsi mai.

In sintesi, nella teoria di Sternberg giocano un ruolo importante una molteplicità di risorse personali (conoscitive, motivazionali, personali, ambientali) le quali, per realizzare produzioni creative, devono essere confluenti. Ciò significa che la creatività coinvolge più di una semplice somma del livello di ciascuna componente.

In primo luogo, possono esistere soglie per alcune componenti (per esempio, la conoscenza) al di sotto delle quali la creatività non è possibile, indipendentemente dai livelli delle altre componenti.

⁴⁶ ROBERT J. STERNBERG – ELENA L. GRIGORENKO, *Styles of thinking in school*, «European Journal for High Ability», VI/2 1995, pp. 201–219; ROBERT J. STERNBERG, *Thinking styles*. New York NY, Cambridge University Press 1997.

In secondo luogo, può verificarsi una compensazione parziale in cui un punto di forza in una componente (ad esempio, la motivazione) controbilancia la debolezza di un'altra componente (ad esempio, l'ambiente).

In terzo luogo, possono verificarsi interazioni tra componenti, come l'intelligenza e la motivazione, in cui alti livelli in entrambe le componenti potrebbero moltiplicare la creatività.

Inoltre, la teoria assegna un ruolo al processo decisionale. La creatività è, come dice Sternberg, il risultato di una scelta: per essere creativi bisogna innanzitutto decidere di generare nuove idee; sottoporre le proprie idee a un'attenta valutazione; proporre le proprie idee agli altri e persuadere gli altri del valore di queste idee. Questo costituisce un aspetto importante anche sul piano didattico: essere creativi implica scegliere di mobilitare le proprie risorse e quelle dell'ambiente, saperle mobilitare e sapere quali di esse convenga mobilitare in rapporto alla situazione.

Un'ultima osservazione riguarda l'ordinamento tassonomico degli apprendimenti scolastici. Se infatti confrontiamo quanto abbiamo appena detto con le classiche tassonomie degli apprendimenti curricolari possiamo ragionevolmente ipotizzare che la creatività, come specifica potenzialità intellettuale, corrisponda ad un apprendimento di livello tassonomico elevato.

Prendiamo in considerazione la Tassonomia di Anderson e Krathwohl (2022).⁴⁷ Essa consiste nella revisione della originaria Tassonomia di Bloom (1956) proposta con l'intento sia di riaffermare il valore dell'opera di Bloom, sia di aggiornarne le conoscenze e le riflessioni alla luce dei risultati della ricerca e dei cambiamenti che, dopo quasi mezzo secolo, avevano investito la società e la scuola americana.

A differenza della Tassonomia originale di Bloom, che era a una dimensione, la versione aggiornata proposta nel 2001 da Anderson e Krathwohl assume una struttura bidimensionale. Le due dimensioni sono i processi cognitivi e la conoscenza. La dimensione dei processi cognitivi comprende sei categorie: *Ricordare*, *Comprendere*, *Applicare*, *Analizzare*, *Valutare* e *Creare*, utili a delineare un siste-

⁴⁷ ANDERSON – KRATHWOHL, *Una Tassonomia* cit.

ma di classificazione dei processi cognitivi che sono inclusi negli obiettivi scolastici. Le interrelazioni tra le due dimensioni sono rappresentate nella Tabella 1.

Dimensione della conoscenza	Dimensione dei processi cognitivi					
	ricordare	comprendere	applicare	analizzare	valutare	creare
fattuale						
concettuale						
procedurale						
metacognitiva						

Tabella 1. La Tavola tassonomica di Anderson & Krathwohl (2001)

Ricordare significa recuperare informazioni dalla memoria.

Comprendere significa costruire il significato di ciò che viene visto, letto, udito nella comunicazione didattica, inclusa quella orale, scritta o grafica.

Applicare significa svolgere o utilizzare una procedura in una situazione specifica.

Analizzare significa saper suddividere il materiale nelle parti che lo compongono e determinare in che modo queste sono in relazione fra loro e con la struttura o l'obiettivo generale.

Valutare significa formulare giudizi a partire da criteri o standard predefiniti.

Creare significa combinare elementi al fine di formare un insieme coerente o funzionale.

La *Conoscenza fattuale* è la conoscenza di elementi di contenuto discreti e isolati e include la conoscenza della terminologia.

La *Conoscenza concettuale* include la conoscenza di concetti, categorie, classificazioni, principi e generalizzazioni, teorie, modelli e strutture.

La *Conoscenza procedurale* è la conoscenza di abilità e algoritmi, tecniche e metodi, così come la conoscenza dei criteri utilizzati per decidere quando fare qualche cosa e come, in un certo dominio o in una certa disciplina.

La *Conoscenza metacognitiva* è la conoscenza della cognizione ma anche la conoscenza e la consapevolezza della propria cognizione. Include la conoscenza strategica, quella condizionale e contestuale e la conoscenza di sé.

All'incrocio della conoscenza attesa e del processo cognitivo atteso resta definito l'obiettivo di apprendimento. Ovviamente, la tavola tassonomica può essere utilizzata per categorizzare gli obiettivi a condizione che chi si occupa della categorizzazione compia le giuste inferenze circa la natura dei processi o sottoprocessi cognitivi che vengono fatti agire nel compito, e la natura delle conoscenze e delle informazioni a cui il compito dà accesso. Diversamente, non sarebbe possibile identificare, all'incrocio delle due dimensioni, tutti i possibili obiettivi di apprendimento. Ciò nondimeno, la tassonomia rende evidente la relazione tra la conoscenza e i processi cognitivi inerenti agli obiettivi.

Ora, se mettiamo in sinossi la Tassonomia originale di Bloom e la Tassonomia di Anderson & Krathwohl (Tabella 2) possiamo vedere che esse offrono un modello organizzativo degli apprendimenti attesi disposti in un *continuum*. Il *continuum* che caratterizza l'articolazione degli apprendimenti è la complessità cognitiva: dal punto di vista dell'impegno cognitivo *Comprendere* è ritenuto più complesso di *Ricordare*, *Applicare* è ritenuto più complesso di *Comprendere*, e così via. In particolare, *Creare*, categoria riferita alla capacità di combinare elementi in un insieme coerente o di riorganizzare elementi in un nuovo sistema o una nuova struttura viene ulteriormente articolata dagli Autori in tre processi cognitivi specifici: *Generazione* (per esempio, generare ipotesi per spiegare un fenomeno osservato), *Progettazione* (per esempio, progettare un articolo scientifico su uno specifico argomento) e *Produzione* (per esempio, costruire un habitat per alcune specie).⁴⁸ Come si può osservare, tale categoria è collocata all'estremità della tassonomia, a indicare il più alto grado di complessità cognitiva rispetto agli altri apprendimenti. Analogamente, all'estremità della Tassonomia di Bloom, troviamo la *Sintesi*, identificata come un tipo di apprendimento superiore caratterizzato dalla capacità di mettere insieme le parti per formare un nuovo insieme coerente o unico.

⁴⁸ Ivi.

Tassonomia di Bloom 1956	Tassonomia di Anderson e Krathwohl 2001
<p>Conoscenza Ricordare o recuperare materiale appreso in precedenza</p>	<p>Ricordare Riconoscere o richiamare alla memoria le conoscenze acquisite.</p>
<p>Comprensione La capacità di cogliere o costruire il significato di un materiale</p>	<p>Comprendere Costruire il significato a partire da diversi tipi di funzioni, siano esse messaggi scritti o grafici o attività come interpretare, esemplificare, classificare, riassumere, dedurre, confrontare o spiegare</p>
<p>Applicazione La capacità di utilizzare il materiale appreso o di metterlo in pratica in situazioni nuove e concrete</p>	<p>Applicare Esecuzione o utilizzo di una procedura attraverso l'esecuzione o l'implementazione. Applicare si riferisce a situazioni in cui il materiale appreso viene utilizzato attraverso prodotti come modelli, presentazioni, interviste o simulazioni</p>
<p>Analisi La capacità di scomporre o distinguere le parti di un materiale nei suoi componenti in modo da poterne migliorare la comprensione della struttura organizzativa</p>	<p>Analizzare Scomporre materiali o concetti in parti, determinare come le parti si relazionano tra loro o come sono interrelate, o come le parti si relazionano a una struttura o a uno scopo generale. Le azioni mentali incluse in questa funzione sono la differenziazione, l'organizzazione e l'attribuzione.</p>
<p>Sintesi La capacità di mettere insieme le parti per formare un nuovo insieme coerente o unico</p>	<p>Valutare Formulare giudizi basati su criteri e standard attraverso il controllo e la critica. Critiche, raccomandazioni e relazioni sono alcuni dei prodotti che possono essere creati per dimostrare i processi di valutazione. Nella tassonomia più recente, la valutazione viene prima della creazione, in quanto spesso è una parte necessaria del processo di comportamento prima di creare qualcosa</p>
<p>Valutazione La capacità di giudicare, verificare e persino criticare il valore di un materiale per un determinato scopo.</p>	<p>Creare Mettere insieme elementi per formare un insieme coerente e funzionale; riorganizzare elementi in un nuovo modello o struttura attraverso la generazione, la pianificazione o la produzione. Creare richiede di mettere insieme le parti in modo nuovo, creando una nuova struttura o una nuova forma.</p>

Tabella 2. Tassonomia di Bloom (1956) e Anderson, Krathwohl (2001)

Ora, con riferimento alla Tassonomia di Anderson & Krathwohl, sebbene anche le categorie processuali *Comprendere*, *Applicare* e *Analizzare* possano comportare la relazione tra elementi noti, *Creare* è differente perché implica la costruzione di un lavoro originale, laddove le altre categorie comportano un lavoro con una serie prestabilita di elementi che fa parte di un sistema più ampio che l'allievo sta cercando di comprendere. Nella categoria *Creare* egli deve attingere gli elementi da varie fonti, ossia da un sistema indefinito, e metterli insieme in una nuova struttura o un nuovo modello che rappresenta qualcosa di più del materiale di cui l'allievo disponeva originariamente.⁴⁹

È dunque possibile riconoscere, in conclusione, che un compito scolastico che richiede *Creare* coinvolge aspetti di tutte le precedenti categorie processuali e che il loro coinvolgimento è di tipo combinatorio. Questo significa che gli obiettivi didattici riferiti a questa categoria implicano compiti che richiedono produzioni che sono sintesi personale di informazioni o materiali per formare un nuovo insieme. Ciò può riguardare la scrittura, la pittura, la costruzione, la composizione e così via. In questo senso, le produzioni di uno studente classificate come *Creare* possono essere considerate “uniche” secondo un’accezione intrapersonale, cioè uniche per lui, in rapporto alle richieste del compito e alla qualità della sintesi che viene prodotta a partire dalle padronanze relative alle altre categorie processuali. In altre parole, per promuovere le condotte creative gli insegnanti devono stabilire, caso per caso, cos’è originale e unico e creare le condizioni di apprendimento per una sintesi libera e autonoma delle conoscenze e delle esperienze che comporti un’intuizione o un’azione di costruzione.

Conclusioni

In base a quanto discusso possiamo concludere che le condotte creative possono essere descritte in base ad alcune specifiche attività mentali (percezione, memoria, immaginazione) o in base ad attività cognitive più complesse (il pensiero produttivo, il pensiero divergente e l’intuizione esperta). Ciò ci induce a intendere la creatività come una potenzialità intellettuale, cioè come un complesso

⁴⁹ Ivi, p. 119.

di predisposizioni e di attitudini che permettono al soggetto di compiere specifiche elaborazioni mentali atte a produrre risposte originali e apprezzate. In questo senso, la creatività costituisce un potenziale che è patrimonio di ogni individuo. Come potenzialità essa può assumere diversi gradi che possono essere riferiti sia alla natura dei processi cognitivi coinvolti sia alla qualità (originalità, appropriatezza, utilità, riconoscimento di valore) delle produzioni creative. Da un punto di vista didattico ciò implica poterla interpretare come la capacità di mobilitare conoscenze e abilità già possedute in funzione di una sintesi originale e unica, ovvero come una categoria processuale di elevato livello tassonomico emergente dalla ricombinazione non lineare delle categorie tassonomiche di livello cognitivo meno elevato. Agli insegnanti spetta il compito di inquadrare la creatività come categoria processuale nel contesto di obiettivi educativi specifici (svolgere un compito di produzione sotto certe condizioni), in questo modo ricongiungendo i processi cognitivi alla conoscenza, in un ambiente che promuova e sostenga le condotte creative.

Fabio Rossi

*I paradossi della creatività linguistica e dell'insegnamento
delle lingue, con qualche considerazione
sull'Intelligenza Artificiale*

Nella prima parte di questo scritto saranno passate in rassegna alcune delle applicazioni principali del concetto di creatività in ambito glottodidattico e linguistico-letterario; nella seconda parte ci si concentrerà, invece, su alcuni esempi tratti dal sistema di Intelligenza Artificiale (d'ora in avanti IA) Chat GPT che, per contrasto, aiutano a comprendere meglio i meccanismi della creatività del cervello e del linguaggio e anche i limiti delle applicazioni pedagogiche dell'IA.

1. *La creatività linguistica*

Nel 2004, Umberto Eco contava 1.560.000 siti online dedicati al concetto di creatività.¹ Oggi quel numero è aumentato decine di volte, senza contare le occorrenze straniere (*creativity* ecc.). Tra le decine di accezioni dei termini *creativo* e *creatività* (da *finanza creativa* a *scrittura creativa*) se ne contano svariate anche in ambito linguistico. Per *creatività linguistica* Noam Chomsky intende la capacità del cervello umano, o meglio dell'organo neurobiologico preposto al linguaggio, di creare e comprendere un numero illimitato di enunciati a partire da un numero ridottissimo di input e di strumenti:

A young child acquiring a language is developing – unconsciously, automatically and speedily from minuscule data – a grammar, a stupendously sophisticated system of logi-

¹ Cfr. FABIO ROSSI, *Creatività nell'insegnamento dell'italiano come lingua straniera. Dalle parole ai testi*, «Circula», 11/1 2016, pp. 223-227, a p. 223. Si avverte che tutti i siti internet citati nel presente articolo sono stati regolarmente consultati fino al 23/10/2023.

cal principles and parameters. This grammar can be understood as an expression of the innate, genetically installed “operating system” that endows humans with the capacity to generate complex sentences and long trains of thought.²

Non si tratta tanto della trentina di fonemi costitutiva di ciascuna lingua del mondo, quanto del numero limitato di parole conosciute dai bambini entro i due anni di vita, cioè entro l'età media dell'acquisizione linguistica, in grado però di consentire la creazione e la comprensione di un numero infinito di frasi, anche mai sentite prima. Se l'acquisizione linguistica procedesse per emulazione, come pure si credeva fino alla metà del secolo scorso, cioè prima degli studi di Chomsky, sarebbe impossibile spiegare l'enorme arricchimento progressivo, entro pochi mesi, del bagaglio linguistico dell'infante, poi parlante. Negli ultimi anni, Chomsky e i suoi collaboratori hanno affinato sempre di più la teoria, mostrando come la creatività delle lingue, pur illimitata, avvenga sempre entro un numero molto ristretto di possibilità variazionali, o meglio entro un numero limitato di regole. Già nel 1700 Wilhelm von Humboldt sosteneva che il linguaggio «fa un uso infinito di mezzi finiti», anche se, nella loro infinita creatività, «le lingue non variano a piacere ma sono circoscritte da robusti vincoli formali che limitano i tipi di regole che seguono, e “i confini di Babele” non sono “convenzioni culturali di natura arbitraria”, ma sono piuttosto l'espressione della struttura neurobiologica del cervello umano».³ Per fare un esempio pratico, nell'elevato numero delle lingue del mondo (circa 7000), non tutti gli ordini e i movimenti di costituenti (o sintagmi) sono possibili; anzi, quasi paradossalmente, quello impossibile è proprio quello più prevedibile, ovvero l'ordine meramente lineare: «la sintassi di tutte le lingue naturali, con grande sorpresa, ignora l'ordine lineare delle parole, unico dato riferito al linguaggio che è incontrovertibile e basato su una realtà fisica».⁴ Detto banalmente, non esiste nessuna lingua che non preveda il condizionamento a distanza delle parole e che non preferisca la gerarchia tra i sintagmi alla loro mera adiacenza. Per fare un esempio, in «**ti** ho dato una scusa che Lidia

² NOAM CHOMSKY, IAN ROBERTS, JEFFREY WATUMULL, *Noam Chomsky: The False Promise of ChatGPT*, «The New York Times», 8/3/2023.

³ NOAM CHOMSKY, ANDREA MORO, *I segreti delle parole*, Milano, La nave di Teseo 2022. Sui meccanismi di creatività delle lingue e sulle distinzioni tra lingue naturali e lingue artificiali cfr. anche PAOLO ALBANI, «*Al Barildim Gotfano*». *Creatività linguistica e lingue immaginarie*, «Parol – quaderni d'arte e di epistemologia», 1998 (www.parol.it).

⁴ CHOMSKY, MORO, *I segreti delle parole* cit.

non immaginava per andartene», il soggetto della subordinata «per andartene» non è controllato né dall'elemento umano più vicino (*Lidia*), né dal sostantivo da cui l'infinito dipende (*scusa*), bensì dal complemento di termine (*ti*) che dista ben 9 parole! Ebbene, tutte le lingue del mondo hanno fenomeni di controllo a distanza come questi e nessuna, invece, funziona per prossimità lineare, «ti ho dato una scusa che **Lidia** non immaginava per andarsene», ovvero con il soggetto dell'infinito controllato per prossimità dall'elemento più vicino, *Lidia* o *scusa* (la frase è possibile solo a condizione di far dipendere *per andarsene* dalla relativa *che Lidia non immaginava* anziché dalla principale *ti ho dato una scusa*). Anzi, se il cervello deve processare esempi simili a quest'ultimo non li riconosce, cioè i neuroni non si attivano.⁵ Insomma, creatività sì, ma entro certi limiti neurobiologici.

Naturalmente, le risorse creative del linguaggio non si limitano alla sintassi ma coinvolgono tutte le sfere della lingua: fonetica, morfologia, lessico, semantica e pragmatica. Si pensi alla creazione dei neologismi, che possono dilatare all'infinito il repertorio lessicale di una lingua attingendo a poche regole e schemi virtuali: alla luce dei quali, per esempio, *petaloso* non può che essere una parola virtuale dell'italiano stante la regola *nome X + -oso* = 'fatto di molti X o molto X', quindi se da *pelo* → *peloso*, da *spazio* → *spazioso*, allora da *petalo* → *petaloso*. Analogamente sia detto per i significati sempre nuovi di parole già esistenti, come per esempio *navigare* nel senso di 'andare o cercare online'. In questo senso, potremmo quasi dire, provocatoriamente, che i linguaggi scientifici e i gerghi sono più creativi della lingua poetica e pubblicitaria.

Un'altra accezione di *creatività linguistica* è quella pragmatica dell'ultimo Wittgenstein e degli studiosi successivi (Austin, Searle e altri), ovvero la capacità degli interlocutori di ridefinire sempre nuovi giochi linguistici (nel senso di 'atti linguistici', cioè situazioni nelle quali l'uso delle parole e delle frasi ridefinisca il rapporto tra gli interlocutori, il loro coinvolgimento con l'oggetto trattato e la lingua usata ecc.) per sopperire alle sempre diverse esigenze della comunicazione quotidiana.

Esiste infine un'accezione di *creatività linguistica* in campo specificamente

⁵ Oltre che nei riferimenti di Moro e Chomsky citati nelle note precedenti, ampie dimostrazioni dell'impossibilità dell'ordine lineare nelle lingue sono reperibili in MORO, *Embodied syntax: Impossible languages and the irreducible difference between humans and machines*, «Sistemi intelligenti», xxxv/2 2023, pp. 321-327.

glottodidattico, cioè quello dell'apprendimento di una lingua straniera (LS o L2) a partire dalle conoscenze che l'apprendente ha della propria L1 (lingua madre). Si tratta, in altri termini, del principio dell'intercomprensione: ciascun parlante, esposto per la prima volta a una lingua diversa dalla propria (tanto più se imparentata geneticamente, per es. l'italiano rispetto al francese nella serie delle lingue romanze) può attingere a tutta una serie di parole simili a quelle già note, perché imparentate o perché attinte al bagaglio di internazionalismo perlopiù a base inglese o latina. La creatività del parlante, e del docente, consiste dunque nell'incoraggiare i processi deduttivi e induttivi che dal noto consentono di ricavare l'ignoto.⁶

Quando si parla di *scrittura creativa* nella maggior parte dei casi si pensa al discorso esteticamente orientato (cioè quello retorico, poetico e in genere letterario) oppure a quello pubblicitario, cioè retorico e finalizzato alla persuasione, tant'è vero che *creativo*, per antonomasia, è il titolo di cui gli autori di testi pubblicitari si autofregiano. Quest'ottica ha generato una serie di false aspettative, fraintendimenti e talora paradossi: quasi a lasciar intendere che possa esistere una scrittura creativa e una non creativa, quando invece, come abbiamo detto all'inizio, è l'attività stessa del linguaggio a essere creativa e dunque una scrittura non creativa semplicemente non può esistere. Inoltre, ancor più creativa (nel senso di 'capace di ricavare una quantità di significati a partire da un numero ridotto di stimoli di partenza') è l'attività della lettura, non soltanto alla luce dell'insegnamento di Umberto Eco in *Lector in fabula* (ogni ricevente può ricavare infiniti significati nel messaggio, anche non previsti dal mittente, tanto da diventare co-creatore del senso del messaggio medesimo), ma, ancora una volta, per il funzionamento stesso del pensiero linguistico. Leggere e ascoltare richiedono una capacità ipercreativa di saper decodificare il non detto e il non scritto (cioè le inferenze: deduzioni, induzioni, implicature, presupposizioni) molto più del detto e scritto.⁷

⁶ Molto ampia la bibliografia su questi temi; cfr. almeno FABIO ROSSI, *La creatività, l'intercomprensione e l'italiano all'estero*, in *La creatività nell'insegnamento dell'italiano per stranieri*, a cura di Rossi, Firenze, Le Lettere 2014, pp. 7-18; *Creatività nell'insegnamento dell'italiano come lingua straniera. Dalle parole ai testi*, a cura di Maria Załęska, Warszawa, Katedra Italianistyki Uniwersytet Warszawski 2015; *L'italiano insegnato creativamente*, a cura di Maria Załęska, Warszawa, Katedra Italianistyki Uniwersytet Warszawski 2015.

⁷ Sui fenomeni del non detto (inferenze, in tutte le loro fattispecie: presupposizioni e implicature) cfr. MARINA SBISÀ, *Detto non detto*, Roma-Bari, Laterza 2007.

Per questo, prima ancora che di laboratori di scrittura, ci sarebbe bisogno di laboratori di lettura, ascolto e comprensione dei testi. Comprendere un testo ascoltato o letto significa anche saperlo riassumere, cioè essere in grado di distinguere le informazioni di primo piano da quelle di sfondo e, ancora una volta, decodificare le inferenze, saper ricavare il non detto/scritto dal detto/scritto. Vedremo tra poco come proprio sull'abilità del riassunto e dell'inferenza del non detto naufraghi l'IA, evidentemente ancora troppo artificiale e poco intelligente.

E infine, l'appello costante, dei mille corsi di scrittura creativa, al malinteso concetto di 'creatività linguistica' come 'capacità degli scrittori di imbellettare la lingua comune a scopo estetico o persuasivo' fa perdere di vista la necessità di ogni scrivente e leggente di addestrarsi sui ferri del mestiere, cioè sulle regole della grammatica, della retorica, della letteratura ma anche della filosofia del linguaggio, delle scienze cognitive, della glottodidattica. Se ogni abilità linguistica (leggere, scrivere, ascoltare, parlare) è creativa, ognuno ha bisogno di esercizio creativo e lungo l'intero arco della vita, non certo soltanto durante la scuola primaria. In altre parole, nella lingua (non soltanto letteraria) l'innata creatività dell'essere umano è sempre inquadrata entro certi schemi di variazione, è solo apparentemente illimitata, o, per meglio dire, è illimitata ma regolata, e si scontra (o si accorda) con la necessità di affinare (e patteggiare coi riceventi) di continuo i mezzi espressivi, in modo non dissimile da quanto avviene con l'illimitata ma regolata creatività compositiva del mondo dei suoni nei vari linguaggi musicali.

2. *La creatività di Chat GPT*

Per tornare a Chomsky da cui eravamo partiti, che tanto impulso ha dato, grazie alla teoria della grammatica generativo-trasformativa, allo sviluppo dell'IA, nulla di simile alla creatività linguistica umana si trova nelle cosiddette reti neurali dell'IA, poiché

sappiamo che le macchine possono solo approssimare la correttezza della sintassi ma che questa approssimazione è solo una simulazione del comportamento umano, non una comprensione dei meccanismi neurobiologici sottostanti alla capacità che rende possibile questo comportamento. Dobbiamo davvero distinguere bene tra *simulazione* e *comprensione*; in caso contrario si creerebbe una situazione pericolosamente ingannevole. Non c'è bisogno di dire che simulare può essere senza dubbio utilissimo, ma risponde a

domande diverse rispetto a quelle che intendono scoprire e comprendere i meccanismi effettivi sui quali è implementata la facoltà di linguaggio. Il dominio della biologia e quello della tecnologia non sono sovrapponibili: né per l'oggetto di studio, né per il metodo adottato, né per le finalità della ricerca.⁸

In altre parole, e semplificando al massimo, ciò che nelle lingue umane, e nell'intelligenza umana, è frutto della selezione rispetto a un numero limitato di regole e della creazione di spiegazioni (cioè creazione di quelle stesse regole), nell'IA è frutto del mero calcolo statistico. Ovvero, quella dell'IA è una creatività soltanto apparente:

The human mind is not, like ChatGPT and its ilk, a lumbering statistical engine for pattern matching, gorging on hundreds of terabytes of data and extrapolating the most likely conversational response or most probable answer to a scientific question. On the contrary, the human mind is a surprisingly efficient and even elegant system that operates with small amounts of information; it seeks not to infer brute correlations among data points but to create explanations.⁹

IA assembla pezzi pescati in un mare magnum, laddove il cervello costruisce regole di assemblaggio. Prova ne è che i sistemi di IA comprendono anche frasi basate su quell'ordine lineare il quale, come abbiamo visto, è incompatibile con qualunque lingua naturale. Per attingere un esempio pratico, una frase impossibile come «quale primario dici che devo giudicare un'infermiera prima di incontrare?» è valutata dal sistema (e genera una risposta coerente) alla stregua di una frase possibile come «quale infermiera dici che devo giudicare prima di incontrare il primario?».¹⁰

Se ne deduce che

our syntax [...] is an “embodied syntax”: the brain is not an inert piece of hardware which passively accepts any language as software. Languages are rather the expression of the brain itself as if the flesh became logos, not vice-versa. [...] machines can by no

⁸ CHOMSKY, MORO, *I segreti delle parole* cit.

⁹ CHOMSKY ET AL., *Noam Chomsky* cit.

¹⁰ L'esempio, con tutte le sue implicazioni, è analizzato in MORO, *Embodied syntax* cit.

means be considered to be models of the human brain. Machines don't have limits or, if they have any, they are not our limits and, after all, we are our limits.¹¹

Se ne deduce anche, in IA, l'assenza di senso critico, di capacità di scelta, di vaglio tra ipotesi possibili e impossibili e altre prerogative dell'intelligenza umana:

Indeed, such programs are stuck in a prehuman or nonhuman phase of cognitive evolution. Their deepest flaw is the absence of the most critical capacity of any intelligence: to say not only what is the case, what was the case and what will be the case – that's description and prediction – but also what is not the case and what could and could not be the case. Those are the ingredients of explanation, the mark of true intelligence. [...] Intelligence consists not only of creative conjectures but also of creative criticism. Human-style thought is based on possible explanations and error correction, a process that gradually limits what possibilities can be rationally considered. (As Sherlock Holmes said to Dr. Watson, "When you have eliminated the impossible, whatever remains, however improbable, must be the truth.")

But ChatGPT and similar programs are, by design, unlimited in what they can "learn" (which is to say, memorize); they are incapable of distinguishing the possible from the impossible. Unlike humans, for example, who are endowed with a universal grammar that limits the languages we can learn to those with a certain kind of almost mathematical elegance, these programs learn humanly possible and humanly impossible languages with equal facility. Whereas humans are limited in the kinds of explanations we can rationally conjecture, machine learning systems can learn both that the earth is flat and that the earth is round. They trade merely in probabilities that change over time.¹²

Per dare una piccola prova dei limiti di comprensione, e per la verità anche di simulazione, dell'IA presenteremo ora qualche test di interrogazione di Chat GPT (openai.com) eseguito da chi scrive tra marzo e giugno 2023. La prima prova richiesta al sistema è un riassunto di un articolo breve e molto semplice di Annamaria Testa (intitolato *La lunga strada dell'intelligenza artificiale*), dedicato proprio all'IA, uscito in *internazionale.it* il 10/3/2023 e da noi caricato in Chat GPT. Com'è noto, l'estrazione di un riassunto di dati brevi immessi nel sistema è la prova minima che si possa richiedere a un servizio di IA.¹³ Il riassunto pro-

¹¹ Ivi, pp. 323 e 327.

¹² CHOMSKY ET AL., *Noam Chomsky* cit.

¹³ «I compiti in cui i modelli come ChatGPT eccellono sono quelli di generazione di testo e

dotto da Chat GPT (che non riportiamo per questioni di spazio) presenta almeno quattro gravi lacune: 1) è più breve di quanto richiesto (misura 1500 caratteri, sui circa 2000 caratteri richiesti, rispetto ai 20 mila caratteri dell'articolo originale); 2) è una parafrasi e non un riassunto (infatti ha parti di cornice extradiegetica quali «l'autrice spiega», «l'autrice sostiene» ecc.); 3) parla dei diritti e della sicurezza dei lavoratori, di cui nell'articolo non si parla; 4) non dice nulla dei problemi della resa delle immagini (musi di cani, dita umane ecc.), cui invece l'articolo dedica un certo rilievo. Alle nostre ripetute richieste di correggere gli errori, Chat GPT peggiora il risultato, producendo riassunti sempre più scarni e omissivi, arrivando addirittura a negare (su nostra esplicita richiesta) che nell'articolo si parli della resa di immagini;¹⁴ continua inoltre a dare larga importanza ai problemi eti-

riscrittura con controllo e manipolazione di stile. Si possono ottenere testi coerenti scritti 'nello stile di': Stile comunicazione elettronica amministrativa? Stile biblico? A la Proust? Come se fosse una canzone dei Queen? E se lo scrivesse un bambino? Parimenti, questi modelli producono solitamente buoni risultati quando si chiede loro di generare un riassunto su un argomento enciclopedico» (TOMMASO CASELLI, ANTONIO LIETO, MALVINA NISSIM, VIVIANA PATTI, *Sono solo parole. ChatGPT: anatomia e raccomandazioni per l'uso*, «Sistemi intelligenti», xxxv/2 2023, pp. 307-320, alle pp. 313-314).

¹⁴ A fronte dell'omissione di tali informazioni, sono state rivolte al sistema varie domande, al fine di incentivarne l'apprendimento e quindi migliorarne le prestazioni: «Che cosa dice l'articolo sulla capacità dell'intelligenza artificiale di disegnare?» Risposta di Chat GPT: «L'articolo non menziona la capacità dell'intelligenza artificiale di disegnare. L'autrice si concentra principalmente sulla storia dell'IA, le sue applicazioni attuali e future nel mondo del lavoro, e le preoccupazioni etiche e sociali legate all'utilizzo dell'IA». Domanda: «Che cosa dice della riproduzione delle immagini?». Risposta: «L'articolo non analizza specificamente la riproduzione delle immagini da parte dei sistemi di intelligenza artificiale. L'autrice si concentra principalmente sulla storia dell'IA, le sue applicazioni attuali e future nel mondo del lavoro e le preoccupazioni etiche e sociali legate all'utilizzo dell'IA, come la disuguaglianza che potrebbe derivare dalla sostituzione di lavori meno qualificati da parte di macchine. L'articolo, tuttavia, accenna alla necessità di una regolamentazione adeguata per garantire la sicurezza dei lavoratori e la tutela dei diritti umani nel contesto dell'impiego dell'IA». Domanda: «E delle mani umane che cosa dice? [domanda motivata dal fatto che l'autrice dell'articolo rileva l'incapacità di IA di disegnare le mani umane senza errori soprattutto nella forma e del numero delle dita]». Risposta: «L'articolo non menziona specificamente le mani umane, ma discute delle implicazioni dell'impiego dell'IA per il futuro del lavoro e delle preoccupazioni etiche e sociali ad esso correlate. L'autrice sottolinea che, sebbene l'IA sia in grado di svolgere compiti specifici in modo efficiente, non può ancora sostituire completamente il lavoro umano. Inoltre, l'IA potrebbe portare a una maggiore disuguaglianza se i lavori meno qualificati verranno sostituiti da macchine. L'articolo evidenzia, inoltre, l'importanza di un utilizzo etico e responsabile dell'IA e la necessità di una

ci e sindacali del lavoro. Evidentemente, il sistema attinge a stralci di temi sull'IA (e legati all'etica del lavoro) e li attribuisce, del tutto arbitrariamente e falsamente, all'articolo da riassumere. Cioè IA si comporta come un pessimo studente all'esame, ma furbo, che di fronte a un articolo che non ha letto ne ricostruisce la trama attingendo ad altri articoli che conosce sul medesimo argomento.

La seconda prova richiesta è ancora più deludente. Dopo aver saggiato la conoscenza dell'opera di Giovanni Verga (con domande esplicite quali «Conosci le novelle di Giovanni Verga?» e simili) ed esserci sentiti rispondere dottamente sull'ironia nella novella *Jeli il pastore*, abbiamo chiesto (non senza un certo compiacimento nei confronti del buon addestramento del sistema, visto che il tema dell'ironia verghiana è molto *à la page*) di dirci quali fossero gli elementi ironici di *Jeli il pastore*. Ecco la risposta, del 12 marzo 2023:

In "Jeli il Pastore", la novella di Verga, ci sono diversi episodi e personaggi che possono essere considerati ironici. Ad esempio, uno dei momenti più ironici della storia è quando il protagonista Jeli, che ha sempre sognato di diventare pastore, si ritrova costretto a diventare un ladro di bestiame. Nonostante il suo desiderio di vivere in modo onesto, Jeli finisce per abbracciare la vita criminale a causa delle circostanze della sua vita. Inoltre, i personaggi che Jeli incontra durante la sua vita di ladro di bestiame, come il furbo Mastro-don Gesualdo, il ricco e corrotto barone, e la figura misteriosa del "padrone", sono descritti in modo ironico e grottesco. Questi personaggi rappresentano il lato oscuro e corrotto della società siciliana dell'epoca e Verga utilizza l'ironia per mettere in luce la loro ipocrisia e la loro crudeltà.

Alla nostra protesta sulla palese falsità della risposta (culminata con l'incontro di Jeli con «il furbo Mastro don Gesualdo!»), le rettifiche del sistema hanno solo peggiorato la situazione.

regolamentazione adeguata per garantire la sicurezza dei lavoratori e la tutela dei diritti umani». Domanda: «Ti stai sbagliando, leggilo meglio, l'autrice parla anche della riproduzione delle mani umane». Risposta: «Mi scuso per il mio errore precedente. In effetti, l'articolo menziona la capacità dei sistemi di intelligenza artificiale di riprodurre le mani umane. L'autrice sottolinea che, grazie all'avanzamento della tecnologia, è possibile creare modelli digitali di mani umane sempre più realistici, utilizzando tecniche di acquisizione di dati come la scansione 3D o l'analisi di movimento. Tuttavia, ci sono preoccupazioni riguardo alla privacy e alla sicurezza delle informazioni personali che possono essere raccolte attraverso tali tecniche, e l'articolo solleva anche questioni etiche sulla possibilità di creare mani artificiali indistinguibili da quelle umane e sull'impiego di tali mani in ambiti come la chirurgia o il lavoro manuale».

Il 9/6/2023 abbiamo di nuovo interrogato Chat GPT su *Jeli il pastore*; in effetti, stavolta il sistema è stato lievemente meno erroneo, per certi aspetti, dal momento che non ha più commesso l'errore di associare Jeli a Mastro don Gesualdo; ha tuttavia commesso altri errori, per es. introducendo don Silvestro e il sindaco che non compaiono in *Jeli* bensì nei *Malavoglia* (don Silvestro). La 'creatività' dell'invenzione di notizie continua dunque a operare, in Chat GPT, anche in questa seconda sessione di lavoro e si estrinseca anche nel modificare, di domanda in domanda, la trama di *Jeli il pastore*.

Inutile dire che richieste più raffinate, quali la produzione di un racconto ironico *à la Verga*, hanno dato luogo a insulse favolette con finale prevedibilmente 'inatteso', nulla di più lontano dal complesso apparato ironico di un Verga, un Pirandello, un Flaiano ecc. Ma questo non ci meraviglia, dal momento che l'ironia passa proprio per la gestione, assai complicata, di tutti i piani della coerenza, della presupposizione e dell'interazione tra voce narrante e lettore, che tanta difficoltà danno ai sistemi di IA. Per esempio: solo se si comprendono tutti i piani della coerenza testuale si può produrre quella consapevole, e quindi metatestuale, infrazione della coerenza che è il discorso ironico. Soltanto se si è in grado di gestire il non detto, l'implicito, è possibile il ribaltamento valoriale dell'antifrase ironica. Chat GPT, come ogni sistema di IA, procede per analogia e deduzione sulla base del solo detto (cioè l'input inserito o raccolto dai corpora), ha dunque ridotte capacità inferenziali. La tanto celebrata capacità di IA di imparare dai propri sbagli si spiega per via del fatto che le esplicite correzioni degli utenti trasformano il non detto in detto.¹⁵

Il 10/6/2023 torniamo all'attacco di Chat GPT richiedendo nuovamente il riassunto dell'articolo di Testa e scopriamo qualcosa di molto interessante: per problemi di copyright, il sistema non accede a contenuti esterni, ecco dunque le ragioni del precedente riassunto approssimativo (a non dire falso). Questa è la risposta di Chat GPT al nostro copia-incolla del link dell'articolo:

Grazie per aver condiviso il link dell'articolo. Purtroppo, come modello di linguaggio, non posso aprire direttamente link esterni o accedere a contenuti online. Tuttavia, se hai

¹⁵ Sulle limitazioni inferenziali e pragmatiche e sulla cattiva gestione dell'ironia e delle massime di Grice (cfr. anche *infra*, nota 19) in Chat GPT cfr. CHIARA BARATTIERI DI SAN PIETRO, FEDERICO FRAU, VERONICA MANGIATERRA, VALENTINA BAMBINI, *The pragmatic profile of ChatGPT: Assessing the communicative skills of a conversational agent*, «Sistemi intelligenti», xxxv/2 2023, pp. 379-399.

Fabio Rossi, *I paradossi della creatività linguistica e dell'insegnamento delle lingue*

domande o desideri discutere di argomenti specifici trattati nell'articolo, sarò felice di aiutarti sulla base delle mie conoscenze pregresse fino a settembre 2021.

A quel punto proponiamo di incollare nel sistema l'intero articolo (come avevamo fatto la volta precedente). Ecco la risposta:

Mi dispiace, ma copiare e incollare l'intero articolo qui violerebbe le linee guida di OpenAI riguardo all'uso del modello di linguaggio GPT-3.5. Non è consigliabile riprodurre integralmente contenuti protetti da copyright o di terze parti senza autorizzazione. Tuttavia, se hai domande specifiche sull'argomento trattato nell'articolo, puoi dividerle e cercherò di rispondere nel miglior modo possibile utilizzando le mie conoscenze precedenti.

Chiediamo allora a Chat GPT se è comunque in grado di reperire l'articolo e di riassumerlo. Questa la risposta:

Mi dispiace, ma non posso accedere a contenuti specifici di articoli o riviste come quello menzionato, incluso l'articolo di Annamaria Testa su Internazionale. Come modello di linguaggio basato su GPT-3.5, non ho la capacità di navigare su Internet o di recuperare informazioni in tempo reale.

Ti suggerisco di leggere l'articolo direttamente sulla rivista Internazionale o di cercare un riassunto o una sintesi dell'articolo attraverso fonti affidabili online. In alternativa, se hai domande specifiche sull'argomento dell'intelligenza artificiale, sono qui per aiutarti sulla base delle mie conoscenze fino a settembre 2021.

Nessuna di queste spiegazioni era stata fornita nella precedente sessione di lavoro; è pertanto apprezzabile non soltanto il miglioramento delle prestazioni, nell'arco di tre mesi, ma soprattutto l'onestà 'intellettuale' ed etica di rendere espliciti i limiti imposti dalle leggi sul diritto d'autore. A questo punto sorge però spontanea una domanda, a proposito dell'annoso problema dell'input dei dati cui attinge Chat GPT: se esso non può accedere (almeno nella sua versione base) a (un così vasto numero di) risorse online (tra cui il giornale open access *internazionale.it*), da dove ricava le sue conoscenze? Qual è cioè il corpus cui attinge per rispondere alle richieste degli utenti? E in base a quale algoritmo seleziona e assembla diverse sezioni di quel corpus? E, ancora più importante, dove e come si possono reperire i metadati (di programmazione e delle fonti) di Chat GPT? Pare difficile impiegare proficuamente e responsabilmente il sistema senza prima rispondere a queste domande, al momento inevase.

Le considerazioni qui appena sfiorate possono essere verificate facilmente, non soltanto sulla base di analoghe interrogazioni di Chat GPT, ma anche in decine di articoli usciti al riguardo negli ultimi mesi.¹⁶

Evidentemente l'estesa falsificazione delle risposte alle informazioni richieste mostra una larga creatività dell'IA, del tutto diversa, però, da quella del pensiero linguistico sopra commentata: in Chat GPT la creatività consiste nell'assemblaggio di dati senza controllo incrociato delle fonti. In un certo senso saremmo quasi tentati di giungere al paradosso che la creatività di Chat GPT sia superiore finanche a quella dell'inventività di Verga, nell'immaginare un rapporto tra Jeli e Gesualdo. Di là dagli scherzi, il limite di un assemblaggio del genere risiede non soltanto nel contrasto tra il dato prodotto e la realtà dei fatti (cioè, nella fattispecie, la produzione verghiana, peraltro riccamente presente, e dunque verificabile, online), esattamente come sopra il riassunto sbagliato di Annamaria Testa, ma soprattutto nell'input di programmazione della macchina: in base a quale algoritmo, infatti, si sarà chiesto a Chat GPT di scegliere tra i milioni di fonti online? Sicuramente qualcuna ce ne sarà che mette in contatto Gesualdo con Jeli. Si potrebbe obiettare che il sistema debba ancora imparare, sia cioè in via di miglioramento, di implementazione di dati, di sessioni di discussione in cui vengono fatti rilevare errori ecc. Stando alla nostra esperienza, questi e altri errori simili vengono riprodotti a distanza di settimane, senza miglioramenti rilevanti: a fronte della correzione di un errore ne vengono inseriti altri.

Le risposte false di Chat GPT prendono il nome tecnico di *allucinazioni*. L'allucinazione è

la possibilità di produrre sequenze testuali grammaticalmente fluenti e plausibili a corredo, tuttavia, di risposte completamente false (ma spesso verosimili) o inventate di sana pianta (ad es. su fenomeni mai avvenuti). [...] il non avere una nozione formale di 'verità', o 'falsità' delle espressioni linguistiche maneggiate, bensì un suo surrogato di tipo probabilistico, fa sì che questi sistemi non siano in grado di fare – a monte – un controllo

¹⁶ Sul problema delle false notizie prodotte da Chat GPT, oltre a quanto aggiunto *infra*, cfr. MAURO BOARELLI, *Intelligenza artificiale e storia artificiale*, «Gli Asini», 26/5/2023 (sulla riscrittura di Chat GPT della storia della strage di piazza Fontana del 1969). Sui limiti linguistici (sia nella comprensione, sia nella produzione) di Chat GPT cfr. il focus monografico *Prospettive multidisciplinari su ChatGpt e altri modelli di intelligenza artificiale*, «Sistemi intelligenti», xxxv/2, pp. 303-484.

sulla natura fallace o meno di quanto viene generato. Questo tipo di limite formale naturalmente esplode quando si testano tali sistemi su questioni di natura logica (anche elementare). I limiti relativi alla capacità di elaborazione di input testuali che richiedono diverse forme inferenziali sono documentati in una lunga serie di rassegne pubblicate negli ultimi mesi e relativi a GPT-3, ChatGPT e GPT-4.¹⁷

Come già detto, non si può pretendere da IA un concetto di verità e di controllo dei fatti che resta prerogativa umana:

il programma non agisce verificando lo stato del mondo e descrivendolo, bensì costruendo risposte massimamente coerenti con la vasta mole di dati linguistici a sua disposizione, la cui aderenza alla realtà non è affatto garantita.¹⁸

Il materiale sin qui commentato, pur con tutti i suoi limiti, mostra i rischi dell'applicazione indebita dell'IA in ambito pedagogico, almeno allo stato attuale. La creatività del pensiero linguistico, prerogativa neurobiologica del genere umano, si basa non soltanto sull'elaborazione di informazioni e sulla variazione dei dati sulla base di schemi e regole definiti, ma anche e soprattutto sulla coerenza referenziale: quanto viene detto/ascoltato o scritto/letto non deve entrare in contraddizione con la realtà extralinguistica, con l'eccezione del discorso ironico o figurato. Ovvero, secondo la seconda massima conversazionale di Grice, la «Massima di qualità»: «di' solo ciò che credi sia vero».¹⁹ Il *vero*, naturalmente, non è qui ontologico, etico né metafisico, ma molto più banalmente filologico: è vero ciò che è stato dimostrato da un processo, da documenti ufficiali, dalla congruenza con la realtà fisica e simili. Per l'IA, invece, il concetto di verità semplicemente non esiste, ed è errato il solo pensare di attribuire simile categoria al sistema. La coerenza di Chat GPT non è mai di tipo referenziale, ma soltanto, nella migliore delle ipotesi, di tipo logico-formale, cioè risiede nel combinare le informazioni senza violare il principio di non contraddizione interno al testo. Per

¹⁷ CASELLI ET AL., *Sono solo parole* cit., p. 314.

¹⁸ FABIO PAGLIERI, *Senti chi parla! Frantendimenti ricorrenti nel nostro dialogo con le macchine, da ELIZA a ChatGPT*, «Sistemi intelligenti», xxxv/2 2023, pp. 455-467.

¹⁹ Secondo il principio di cooperazione di Paul Grice ogni atto comunicativo, per essere efficace, deve rispondere ai principi di quantità (non dire né troppo né troppo poco), di modo (essere il più chiaro possibile), di relazione (rimanere aderente al tema) e di qualità (essere veritiero: cfr. H. PAUL GRICE, *Logic and Conversation*, in *Syntax and Semantics*, III, *Speech acts*, a cura di Peter Cole, Jerry L. Morgan, New York Academic Press 1975, pp. 41-58).

questo motivo i testi prodotti da Chat GPT sono il più delle volte scritti molto bene (cioè con i giusti operatori logici e le adeguate scelte lessicali: congiunzioni, avverbi, modi di dire, frasi idiomatiche, solidarietà lessicali ecc.), anche meglio di quelli umani, pur cedendo spesso alla prova del *fact checking*. Di tutto questo, non a caso, il sistema avverte nell'introduzione: «there's currently no source of truth» e «the ideal answer depends on what the model knows, rather than what the human demonstrator knows».²⁰

Per riprendere le argomentatissime considerazioni di Chomsky sopra riportate, Chat GPT non può (non è programmato per questo) stabilire se l'ipotesi della terra piatta sia vera (attendibile, plausibile) oppure no, né se Jeli abbia mai incontrato Mastro don Gesualdo, né se Annamaria Testa parli o no della rappresentazione delle mani; può solo restituirci tali affermazioni (cioè che la terra sia piatta e che Jeli e Gesualdo fossero amici, in qualche opera di Verga ecc.), senza vagliarle criticamente, perché le ritrova nell'ampissimo corpus di riferimento. Non si può pretendere che Chat GPT produca testi veri, ma solo verosimili, né che riconosca la differenza tra verità e falsità, buono e cattivo, giusto e ingiusto:

In short, ChatGPT and its brethren are constitutionally unable to balance creativity with constraint. They either overgenerate (producing both truths and falsehoods, endorsing ethical and unethical decisions alike) or undergenerate (exhibiting noncommitment to any decisions and indifference to consequences). Given the amorality, faux science and linguistic incompetence of these systems, we can only laugh or cry at their popularity.²¹

A questo punto – anche qualora si volessero stemperare le conclusioni pessimistiche anti IA di Noam Chomsky – l'argine etico, cognitivo e pedagogico da porre all'uso acritico di Chat GPT e sistemi consimili è proprio quello di incentivare, nei suoi utenti, le capacità critiche assenti nel sistema, e di farlo su tutti i piani della testualità, a partire dalla coerenza referenziale; di innalzare la soglia della verifica storico-filologica dei dati e dei fatti; di comprendere meglio i meccanismi dell'apprendimento del linguaggio e di confrontare le strategie linguistiche umane con quelle dei linguaggi artificiali. Ovvero, d'esercitare l'intelligenza naturale per bilanciare i limiti di quella artificiale (più che viceversa).

²⁰ *Introduzione*, in <https://openai.com/blog/chatgpt>.

²¹ CHOMSKY ET AL., *Noam Chomsky* cit.

Giovanni Emanuele Corazza
*Memoria poetica: la sorgente del potenziale creativo**

Dove risiedono i risultati della nostra attività immaginativa? Che influenza hanno sul nostro potenziale creativo?

In questo intervento verremo a conoscenza del concetto di *memoria poetica* e del suo ruolo nel processo di pensiero creativo.

Cominciamo a parlare dell'inizio dell'Universo. Anche se può sembrare sorprendente, perché mentre per noi oggi è normale pensare a un inizio dell'Universo, fino agli anni '30 del secolo scorso l'ipotesi condivisa da tutti gli scienziati era il cosiddetto *Steady State*, la stazionarietà. Quindi si pensava a un enorme, indefinito spazio-tempo all'interno del quale vi erano grandi accadimenti dinamici (nascevano galassie, scomparivano stelle), ma senza un inizio e una fine nel dominio del tempo. Se si considerano le equazioni della meccanica newtoniana classica, le equazioni della fisica quantistica, le equazioni della relatività e in tutte si scambia il passato col futuro (+t con - t) si ottengono esattamente le stesse soluzioni. Quindi non c'è una giustificazione immediata all'interno di quei sistemi di equazioni per poter affermare che c'è stato un inizio del nostro universo, anche se la teoria della relatività può condurre a un percorso più complesso.

Viceversa, oggi noi tutti siamo abituati a parlare di Big Bang. Ma chi fece per primo questa ipotesi negli anni Trenta? A quale grande fisico la dobbiamo? A sorpresa, scopriamo che non ne è responsabile nessuno dei fisici più famosi dell'epoca. E quindi è un esempio di ciò di cui parlerò dopo, un caso emblematico di inconcludenza creativa, cioè di un'idea estremamente *disruptive*, discontinua rispetto a ciò che tutti credevano essere vero (in un certo stato della nostra cultura) e dunque destinata per molto tempo a non essere riconosciuta per il suo valore. In

* Si ringrazia la dottoressa Maria Rossetti per aver trascritto la presente comunicazione.

effetti, quell'idea proveniva da una fonte davvero singolare: un sacerdote belga, Georges Lemaître. Non era un prete qualsiasi: aveva un dottorato di ricerca in fisica, e aveva lavorato dapprima in Inghilterra, quindi negli Stati Uniti, su temi di frontiera della fisica astronomica. Era un esperto della materia, perché senza conoscenza non si può essere creativi. E nel 1931 pubblicò un libro dal titolo *L'ipotesi dell'atomo primitivo*. Ma il mondo lo accolse in modo beffardo, con grandi critiche, dovute al fatto che sembrava strumentale che un sacerdote facesse l'ipotesi di un inizio per avere una spiegazione compatibile con la creazione, il *Fiat lux*.

Per cambiare atteggiamento ci vorranno trent'anni. Nel 1949 – a diciotto anni dalla formulazione dell'ipotesi – un fisico inglese, Fred Hoyle, intervistato alla BBC, con l'intento di ridicolizzare Georges Lemaître disse: «è assurdo, è come se ci fosse stata una grande esplosione!», coniando così il termine Big Bang, definizione non proposta da Lemaître per l'inizio dell'Universo, ma nata come una sorta di presa in giro nei suoi confronti. Eppure questa locuzione rimarrà nella storia. Fred Hoyle affermava: «Si tratta di una teoria ridicola, mentre il mio modello dello Steady State è un'ipotesi scientifica seria».

Per confermare l'ipotesi del Big Bang, inizialmente derisa, bisognerà aspettare il 1963, quando due radioastronomi americani, Arno Penzias e Robert Woodrow Wilson, realizzano una grande antenna a tromba per provare a misurare ciò che succede nelle profondità dell'Universo, alla ricerca di vita intelligente. Questa antenna continuava a ricevere un fastidioso rumore di fondo. Dicono: «Non funziona! Abbiamo pagato milioni di dollari, praticamente li abbiamo buttati via». Entrano nella struttura per verificare se ci sono nidi di uccelli, ma non li trovano. Fino a che... ecco l'intuizione! Capiscono: «Stiamo misurando qualcosa!». Questo qualcosa era la *radiazione cosmica di fondo*, un fenomeno che si può spiegare solo con l'ipotesi di un inizio, di un'esplosione da un punto infinitesimo. A distanza di trecentomila anni dalla prima esplosione, i fotoni generati dall'esplosione stessa si liberano dalla forza di attrazione che li tratteneva, cominciano a viaggiare nell'Universo e arrivano fino ad oggi, dove noi siamo, a quella distanza, esattamente con le caratteristiche che devono avere per giustificare l'ipotesi del Big Bang. E oggi tutti sono d'accordo su questo modello. Quindi, a posteriori, il valore di tale idea creativa è stato pienamente riconosciuto.

Si noterà la grande distanza temporale tra il momento in cui l'idea nasce e il momento in cui il valore dell'idea viene riconosciuto. Non è contestuale, e questo segnala che il processo creativo è dinamico. Spesso non è la persona che ha

generato l'idea quella in grado di persuadere il contesto socioculturale del valore dell'idea stessa. Dunque, le idee prescindono e prevalgono: trascendono il processo creativo dell'individuo e hanno una propria storia.

In questi 13,7 miliardi di anni, a causa della discontinuità molto forte di energia, cosa succede nel nostro Universo? Quante galassie vengono generate? La stima oggi è di 2×10^{12} , ovvero duemila miliardi di galassie. Ciascuna galassia con centinaia di miliardi di stelle, ciascuna stella potenzialmente con un sistema planetario attorno. Quindi nel tempo cresce l'ordine nel nostro Universo, non il disordine o l'entropia. Il che vuol dire che il secondo teorema della termodinamica non si applica al nostro Universo, poiché direbbe che cresce sempre l'entropia, ma ciò avviene in un sistema chiuso in equilibrio. Viceversa, l'Universo è un sistema aperto, tenuto lontano dall'equilibrio da questa esplosione iniziale. E l'espansione dell'Universo sta ancora accelerando. Quindi c'è un continuo apporto di energia che non sappiamo spiegare, per cui è stato introdotto il concetto di energia oscura, *dark energy*.

Si può credere in una filosofia realista, per la quale c'è una realtà che esiste da scoprire, oppure in una filosofia pragmatista, per la quale c'è un divenire perenne dell'Universo. Credere che tutto sia già fatto e noi lo dobbiamo semplicemente scoprire non convince. Viceversa, appare più sensato pensare a un Universo fortemente dinamico, in trasformazione continua per cui ogni istante è diverso dal precedente, e nella filosofia di processo di Whitehead, cui ora faccio riferimento, la creatività è il principio ultimativo della metafisica.

Secondo Whitehead tutto l'Universo è spiegabile attraverso tre sole entità:

- 1) la molteplicità indefinita dei componenti elementari, delle particelle visibili e non visibili;
- 2) l'unità che istante per istante si realizza nel nostro Universo, che è quello che noi viviamo e noi ne siamo parte momento per momento;
- 3) la creatività, ovvero il processo che mette insieme questa infinità di particelle per creare, istante per istante, una nuova realtà che più efficace di così non può essere, poiché non esiste altro. Dunque la creatività è il principio ultimativo della metafisica.

Stiamo parlando di creatività che esiste anche al di fuori della specie umana. Essa pertanto non è una nostra caratteristica precipua, ma è un principio fondamentale del divenire dell'Universo. Trascende la nostra specie.

Esiste una comunità scientifica nel campo dei *creativity studies*: la letteratura in materia ha circa centoventi anni di storia, anche se naturalmente ci sono dei

precedenti anteriori al Novecento. In ogni caso, a partire dal XX secolo, abbiamo una letteratura corposa, e dal 1950 in poi una crescita più che lineare nella letteratura scientifica sulla creatività. Eppure, nonostante quest'ultima sia riconoscibilmente il principio ultimativo di questa evoluzione dinamica, la definizione di creatività ricorrente in letteratura è statica. Secondo la 'standard definition of creativity',¹ due elementi sono fondamentali: originalità ed efficacia. Espandiamoli.

Originalità vuol dire tre cose. Prima di tutto novità: qualcosa di originale deve essere nuovo, eppure non tutto ciò che è nuovo è creativo. Se compro una Fiat Panda non usata, certamente è nuova. Quelle molecole non sono state usate per costruire nient'altro, eppure non si tratta di un prodotto originale: è identico ad altre decine di migliaia di esemplari. Quindi l'essere 'nuovo' è condizione necessaria ma non sufficiente per l'originalità.

La seconda condizione è la sorpresa. Qualcosa di originale esula dalle aspettative, ci sorprende. Si percepisce la reazione in chi l'ascolta: le pupille si dilatano, le sopracciglia si alzano. L'ufficio brevetti degli Stati Uniti ha tre criteri per la concessione, il secondo dei quali è la *non-obviousness*: non merita il brevetto un'idea che appare come un'evoluzione ovvia di un brevetto precedente. Ci deve essere un salto; la sorpresa rappresenta questo salto.

Il terzo elemento dell'originalità, davvero importante anche in vista della discussione sul ruolo dell'intelligenza artificiale nel processo creativo, è l'autenticità. Un'idea originale è autentica, riconducibile alla mente o alle menti che l'hanno generata, ha uno stile che può risultare riconoscibile. L'autenticità è un elemento fondamentale nel prodotto creativo e da Chat GPT in poi, l'autenticità diventerà forse il valore più grande. Propongo una facile previsione: l'originalità verrà determinata fondamentalmente da quanto il risultato sarà percepito come autentico.

Ma non tutto ciò che è originale è creativo. Perché se io cominciassi a dire cose senza senso, voi direste: «Che originale Giovanni! Dice cose nuove, sorprendenti, è autentico», ma questa non è ancora creatività. C'è bisogno dell'efficacia. L'efficacia è *domain-specific*, ovvero dipende dal dominio specifico in cui applico la creatività. Nell'arte, l'efficacia ha essenzialmente un significato estetico. Tutte le volte che in questa sessione del convegno sono stati menzionati i vincoli nella

¹ MARK A. RUNCO – GEORGE J. JAEGER, *The standard definition of creativity. Creativity research journal*, XXIV/1 2012, pp. 92-96.

composizione musicale, ebbene, questi sono fondamentali affinché il risultato dell'originalità sia efficace, cioè comprensibile e apprezzabile da parte di uno specifico pubblico. E quando si violano le aspettative – perché io posso violare i vincoli formali di una composizione – allora si crea qualcosa che stride con ciò che gli altri si aspettano, ma se ha valore probabilmente richiederà cinque, dieci anni o forse un secolo prima di essere capito. Occorre tempo per fare in modo che una novità venga assorbita e finalmente apprezzata. Quindi, più si violano regole condivise, più tempo occorrerà, e più energia sarà spesa, affinché l'efficacia effettivamente emerga; ma non sempre emerge, perché non tutte le violazioni diventano effettivamente un successo creativo.

In ogni caso, la definizione standard è statica, nel senso che è una fotografia di un successo creativo. Quando emergono originalità ed efficacia e il mondo, oppure un piccolo gruppo di persone, la riconosce, allora abbiamo un prodotto creativo. Non è una definizione dinamica: eppure, la creatività è un fenomeno fondamentalmente dinamico.

Propongo un ulteriore esempio in aggiunta a quello iniziale del nostro Universo. Consideriamo il caso di Vincent Van Gogh: notoriamente visse trentasette anni (1853-1890), di cui i primi ventisette passati a fare tutti i mestieri del mondo per poi fallire sistematicamente, facendosi odiare da tutti, propria famiglia inclusa, con l'unica eccezione del fratello Theo. Questi è l'unico a sopportarlo e gli fornisce anche denaro per tentare una carriera artistica. Lo incoraggia a dipingere. Vincent parte dal disegno, poi inizia a dipingere la campagna olandese, in tonalità scure e in varie sfumature di marrone. Se fosse rimasto a questo stadio, difficilmente sarebbe emerso. Dal suo trasferimento a Parigi nel 1885 fino alla morte, dunque in questi cinque anni è racchiuso il Van Gogh che tutti conosciamo e ammiriamo. Quanti quadri ha prodotto in questi anni? Circa novecento. Quanti ne ha venduti? Uno. Solamente uno, e non i *Girasoli*. Se noi giudicassimo la creatività in termini di riconoscimento sociale dell'originalità e dell'efficacia estetica dell'opera di Van Gogh durante la sua vita, dovremmo parlare di un fallimento. Lui stesso scrisse a Theo: «Io sono un pittore mediocre, ma voglio migliorare». Addirittura, quando riceveva qualche complimento da critici d'arte quasi si infastidiva, perché compiacersi voleva dire fermarsi. Bisogna infatti notare che un successo creativo può avere effetti negativi sulla creatività di un artista: è possibile sentirsi ingabbiati da un successo creativo, costretti a continuare a produrre secondo quello stile che ha incontrato un diffuso apprezzamento. Se si prova a deviare da quella che è diventata la pietra miliare di riferimento, si

può sentire la critica: «eh, non è bella come la prima composizione musicale! È cambiato». Quindi fallire temporaneamente, ovvero restare in quello stato che noi chiamiamo *creative inconclusiveness*, cioè l'inconcludenza creativa, è in realtà un passaggio fondamentale, paradossalmente ancora più importante del successo creativo. Infatti, quando raccontiamo la storia di un genio, la parte più interessante non è il suo successo, ma ciò che ha condotto a quel successo: gli ostacoli, le difficoltà, come ha resistito alle critiche, come ha fatto a superarle. E a volte il successo arriva postumo, come nel caso di Van Gogh. Grazie a chi diventeranno famosi e apprezzati i quadri di Van Gogh? Non grazie al fratello Theo, che morirà appena sei mesi dopo Vincent. Ad Auvers-sur-Oise, trenta chilometri a nord-ovest di Parigi, i due fratelli sono sepolti uno a fianco dell'altro, in un piccolo cimitero di campagna, con alcuni girasoli tra le due lapidi. Molto commovente. Il merito del successo postumo di Van Gogh va invece ascritto alla moglie di Theo, Johanna van Gogh-Bonger, la quale, visti i carteggi tra i due fratelli, ne pubblicò la raccolta portando i quadri di Vincent a Parigi per organizzare le prime mostre. Venne attaccata dai critici d'arte dell'epoca. Ci vorranno ancora diverse decine di anni prima che Van Gogh e tutti gli impressionisti diventino quello che sono oggi: artisti apprezzati a livello mondiale.

Occorre dunque modificare la definizione di creatività se vogliamo includere non solo il successo creativo ma l'intero processo che porta potenzialmente, senza garanzie a priori, a un successo creativo. Bisogna comprendere quindi sia il *Creative Achievement* sia la *Creative Inconclusiveness*. Per ottenere questo risultato dobbiamo aggiungere una parola: 'potenziale'. La creatività richiede *potenziale originalità* e *potenziale efficacia*. Questa è la *definizione dinamica di creatività*. Il potenziale dipende dalla mia decisione di fare un investimento di tempo e di energia in un episodio creativo (secondo l'*investment theory* che Berta Martini ha ricordato), e aumenta a seconda del livello di sfida alla conoscenza condivisa. Più elevata è la sfida, maggiore è il mio potenziale di originalità. Ma non è detto che l'originalità emerga, non ho garanzie! Così come l'efficacia della mia produzione potrebbe non essere riconosciuta contestualmente alla mia epoca. La stima del valore delle mie idee e dei miei prodotti cambia dinamicamente nel tempo, nello spazio e nella cultura. La creatività, insomma, è un gioco che coinvolge potenziale originalità e potenziale efficacia. Tanti parlano di potenziale creativo ma qui la differenza è che la parola potenziale entra nella definizione stessa di creatività, per spostare il *focus* dal prodotto creativo al processo creativo.

Nel *framework* teorico dinamico sulla creatività, il *focus* centrale dello studio

è il processo creativo, da cui potranno uscire prodotti la cui storia tipicamente trascenderà chi quei prodotti ha creato.

Riconoscendo quindi la dinamicità di questo processo e il fatto che tutti gli episodi di creatività sono mutuamente concatenati, è lecito chiedersi, ontologicamente, quando è cominciata la creatività umana. Non possiamo fermarci all'Ho-mo Sapiens, perché gli ominidi avevano una fiorente industria degli utensili di pietra, la quale risale ad almeno 3,3 milioni di anni fa. Ma anche gli animali mostrano un comportamento creativo. Si veda, per esempio, il libro curato da James Kaufman (psicologo) e da sua moglie Allison Kaufman (zoologa) intitolato *Animal Creativity and Innovation*. Prima degli animali, perfino le piante, con la loro intelligenza, possono mostrare comportamenti interpretabili come *problem solving* creativo. La *Boquila trifoliolata*, in Cile e nelle Ande, imita la forma delle foglie degli alberi su cui si avvolge per evitare di essere mangiata dagli animali. Se una singola pianta di *Boquila* si avvolge su due alberi di specie diverse, è in grado di imitare localmente le foglie giuste. Ma addirittura le amebe, creature monocellulari prive di sistema nervoso, possono risolvere labirinti.² Quindi, se uno dei nostri studenti afferma di non essere creativo, possiamo rispondere che non è credibile, se perfino le amebe si distinguono nel *problem solving*!

La stessa materia inanimata, quando è configurata come un sistema complesso ed è tenuta lontano dall'equilibrio da energia in eccesso, può essere in condizioni tali per cui la sua evoluzione futura è data da traiettorie fondamentalmente imprevedibili, e pertanto originali ed efficaci, dunque creative. Può nascere nuovo ordine anche dalla materia inanimata. Ed ecco come la creatività può essere considerata il principio ultimativo alla base del nostro Universo. In quello che chiamiamo *Dynamic Universal Creativity Process*³ (DUCP) si possono identificare quattro strati di complessità, ciascuno dei quali può dar vita a fenomeni fondamentalmente imprevedibili:

- 1) lo strato materiale, quindi la creatività nella materia inanimata (ci sono fisici che si occupano di creatività);

² TOSHIYUKI NAKAGAKI – HIROYASU YAMADA – ÁGOTA TÓTH, *Maze-solving by an amoeboid organism*, «Nature», CDVII 2000, p. 470.

³ GIOVANNI E. CORAZZA, *The Dynamic Universal Creativity Process*, in *Dynamic perspectives on creativity: New directions for theory, research, and practice in education*, a cura di Ronald A. Beghetto e Giovanni E. Corazza, Cham, Springer 2019, pp. 287-318.

- 2) la creatività nella biologia, lo strato biologico, che non è riducibile a quello materiale;
- 3) la creatività nello strato psico-sociale: noi come individui e come società; e la nostra creatività non è riducibile a quella biologica né a quella materiale, ma costruisce su quelle. A causa del nostro antropocentrismo, noi diciamo che la nostra è la vera creatività in senso stretto, perché noi abbiamo intenzionalità e coscienza, mentre non siamo in grado di identificare questi costrutti nella materia e nelle altre forme di vita biologica;
- 4) infine, con la nostra continua innovazione tecnologica, abbiamo costruito il quarto strato di complessità: quello dell'intelligenza artificiale, che può ormai a pieno titolo essere considerata parte del processo creativo, grazie ai recentissimi progressi della IA generativa.

Considerando lo strato biologico della complessità, possiamo notare che tutte le specie viventi hanno cultura, ma noi umani siamo gli unici ad avere una cultura che cresce esponenzialmente nel tempo. Grazie al linguaggio, grazie alla capacità di comunicare, di memorizzare, quindi di costruire combinando informazioni – come diceva Giuseppina La Face nella sua introduzione – capacità che abbiamo appreso in modo astratto attraverso lo studio e non con l'esperienza diretta, possiamo far crescere la nostra cultura con un ritmo molto più che lineare.

Nel *framework* dinamico della creatività, il fuoco del fenomeno è il processo creativo. I prodotti ci possono essere o non essere, e il loro valore è in ogni caso una grandezza dinamica. Quindi, per progredire scientificamente, è necessario darsi un modello per il processo creativo. Nella sua introduzione Giuseppina La Face ha ricordato il modello di Wallas, quello con le quattro fasi (preparazione, incubazione, illuminazione, verifica); poi esiste un modello iterativo a due stati (esplorazione e valutazione), il *Geneplore*, e ve ne sono altri a otto fasi come il modello di Mumford. Il modello del Marconi Institute for Creativity è dedicato a Leonardo Da Vinci, sin dal 2019. Infatti quell'anno ricorreva il cinquecentesimo anniversario della morte e in quell'occasione abbiamo avuto un'intuizione: «chiamiamolo DA VINCI». Il modello DA VINCI fa parte di un libro che si chiama *Homo Creativus*, ovvero lo stadio evolutivo successivo a *Homo sapiens*.⁴ Ma DA VINCI non è semplicemente una dedica: diventa un acronimo che identifica

⁴ GIOVANNI E. CORAZZA – SERGIO AGNOLI, *The DA VINCI Model for the Creative Thinking Process*, in *Homo Creativus*, a cura di Todd Lubart et alii, Springer, Cham 2022, pp. 49-67.

cinque stati mentali. Non si tratta di cinque fasi in successione del processo, perché gli stati mentali possono essere attivati in parallelo. Noi abbiamo circa una trentina di stati mentali attivi in parallelo, la maggior parte dei quali rimangono sotto il livello della consapevolezza e soltanto di alcuni abbiamo un controllo cosciente, o pensiamo di averlo.

Nel modello DA VINCI il primo stato mentale è il DAV: *Drive – Attention and Volition*. Se volete, il DAV è il Big Bang dentro la nostra mente: il mio potenziale creativo tende a zero se non decido di investire più energia e più tempo del minimo che sarebbe sufficiente per restare all'interno della conoscenza pregressa (in coerenza con la creatività vista secondo la *Investment Theory* di Lubart e Sternberg). Se il mio *Drive* è insufficiente, non riuscirò ad uscire dal *canyon* molto profondo della conoscenza acquisita e continuerò a comportarmi in modo ragionevole, a dare risposte intelligenti, brillanti, efficaci, ma sostanzialmente convenzionali, in linea con quello che tutti si aspettano, prive di originalità. Questo *Drive* ha un elemento cognitivo, la *Attention*, e un elemento motivazionale, ovvero la *Volition*.

Passando alla prima I di DA VINCI, essa sta per *Information*: gli ingredienti fondamentali per generare idee creative sono elementi di informazione pregressa. Nella figura che rappresenta il modello DA VINCI, a sinistra si vede la cosiddetta informazione rilevante, fornita ad esempio dagli anni di esperienza che si è accumulato per poter avere un potenziale creativo in una certa disciplina. Ma sulla destra, dentro la categoria 'informazione', si trova anche l'*Inspiration*, ovvero un'informazione che a priori sembrerebbe essere irrilevante, da scartare, forse assurda, paradossale, errata, di troppo rispetto a un processo magro, asciutto, di puro *problem solving*. L'ispirazione è data dall'informazione che entra nel nostro processo di pensiero attraverso una porta che, dal punto di vista dello studio della personalità, è la *openness to experience*, la curiosità, la nostra capacità di considerare elementi di informazione che non attengono strettamente al *focus* attentivo. Questa crea uno stato mentale all'interno della nostra mente che chiamiamo piattaforma o *platform*, la quale, se siamo stati veramente ispirati, si trova al di fuori della conoscenza condivisa e come tale non ha ancora significato. Il significato lo costruiremo esclusivamente a posteriori. Il passaggio fondamentale, che fa fare un salto al nostro potenziale creativo, è quindi la capacità di generare stati mentali il cui significato a priori non è ovvio, è sconosciuto, sembra assurdo o paradossale. Una forma tipica di ispirazione data da un'informazione a priori irrilevante è utilizzare la propria conoscenza in una specifica disciplina per genera-

re idee in un'altra disciplina, secondo il punto cinque mostrato da Giuseppina La Face. Molte invenzioni provengono proprio da questo processo, in cui qualcuno che è espertissimo in una disciplina lontana dal focus ricava principi da quella disciplina e li applica al focus stesso.

La N di DA VINCI sta per *Novelty generation*, la generazione di idee nuove tramite la costruzione a posteriori del significato della piattaforma. Successivamente, la C di DA VINCI indica la *Creativity estimation*: non giudizio, non valutazione categorica, ma stima soggettiva e artistica del valore delle idee generate. Ritorneremo su questo punto, ma in breve dico che Chat GPT si ferma alla N: può essere utile per generare idee, anche in grande quantità, ma non capisce quello che sta facendo, non ha coscienza di ciò che ha generato, e quindi non ne può realmente estrarre il valore. Solo noi esseri umani siamo in grado di eseguire la C di *Creativity estimation*. Quindi, la differenza fondamentale tra la creatività artificiale in questa fase storica e la creatività dell'essere umano è che noi siamo in grado di gestire l'intero processo creativo, mentre l'intelligenza artificiale fa solo quello che noi le chiediamo di fare e non ha alcuna idea, perché non ha coscienza, di ciò che ha generato. L'IA non può dare valore a ciò che ha generato, anche se ci sono dei metodi matematici per stabilire l'efficacia di una certa risposta, che comunque dipendono sempre dai nostri criteri umani: c'è sempre uno *human-in-the-loop*.

L'ultima I di DA VINCI sta per *Implementation*: la realizzazione pratica che potrebbe impiegare un periodo estremamente lungo, coinvolgendo il passaggio da un'idea iniziale, un germoglio, per arrivare a qualche cosa che ha un vero impatto sulla realtà.

Dopo questa breve descrizione del modello DA VINCI, mettiamo ora a fuoco l'ispirazione, e in particolare la sua sorgente. Ecco che si arriva finalmente a capire il titolo di questo contributo. È nota la differenza tra *mimesis* e *poiesis*: da una parte la nostra tendenza a cercare di riprodurre, magari anche solo mentalmente, una realtà nel modo più accurato possibile, e dall'altra la nostra capacità di cercare di deviare da quella realtà, di generare qualcosa di fundamentalmente diverso, immaginare un futuro diverso. Quanto è importante, per esempio, saper immaginare un futuro diverso per cercare di indurre una popolazione a comportarsi in modo fundamentalmente nuovo? Pensiamo al sogno di Martin Luther King. E questi sogni non svaniscono nello spazio di un istante. «I have a dream». Non dice «I can dream», no. Io lo possiedo quel sogno: è mio, è stabile. Lo condivido con chi mi ascolta, e così diventa parte della memoria collettiva. Grazie a questo

sogno, ecco che forse, con i tempi dovuti, cominciano a cambiare le cose. Perciò, in memoria sia episodica sia semantica, noi non teniamo solo materiale mimetico, aderente alla realtà, ma abbiamo memoria anche dei nostri sogni, abbiamo memoria anche di questo materiale poetico.

Ritornando al processo creativo, essenzialmente l'ispirazione proviene da qualcosa che non fa parte del materiale mimetico, collegato ad esempio alla composizione musicale, al *design* di un motore, oppure a qualsiasi sia il campo in cui si voglia creare. Esiste tantissimo materiale mimetico, data la nostra *expertise*, la nostra conoscenza, il nostro studio, la nostra applicazione: tutto fondamentale, ma la scintilla, l'ispirazione, viene da qualcosa che è semanticamente lontano. Quindi un paradosso, un sogno, un errore che viene depositato e poi estratto dalla memoria poetica, sono tutti elementi che possono fungere da ispirazione. Ed ecco le ragioni di questo titolo: *Memoria poetica, la sorgente del potenziale creativo*. È dall'utilizzo del materiale poetico che possiamo imprimere un salto al nostro potenziale creativo.

Poi c'è un secondo momento in cui la memoria poetica è fondamentale: la C del modello DA VINCI, ovvero la *Creativity estimation*, in particolare nella modalità divergente. Cosa vuol significa 'divergente' in questo caso? Non è il pensiero divergente nella generazione di idee; è la stima divergente della creatività delle idee. In che senso divergiamo? Supponiamo di generare un'idea in un certo settore: magari mi è stato affidato il compito di generare una nuova colla fortissima, ma il risultato è opposto. Dal punto di vista convergente al mio *focus* iniziale, questo rappresenta un fallimento, tanto che forse meriterei di essere licenziato. Ma il mio progetto rimane in un cassetto per un anno, passa di lì un mio collega, che a tempo perso fa il direttore di un'orchestra *outdoor*. E quindi qual è il problema tipico per un direttore d'orchestra *outdoor*? Il vento che porta via gli spartiti! E questo collega può quindi avere un'intuizione divergente, un utilizzo non previsto in fase iniziale del processo creativo: «dammi un po' di questa tua colla pessima, che possiamo utilizzare per tenere assieme i fogli dei nostri spartiti e essere ancora in grado di girarli!» E così nacque il *post-it*: dalla stima divergente del valore di un prodotto creativo, cioè dall'intuizione di un'applicazione diversa per un'idea che era stata generata avendo un *focus* completamente differente.

In conclusione, il nostro potenziale creativo dipende dalla nostra apertura verso l'ispirazione, e il valore delle idee che generiamo dipende dalla nostra capacità di proiettarle su una molteplicità di futuri alternativi. Tutto questo fa parte del nostro bagaglio di immaginazione, memorizzato nella memoria poetica.

Maggiore è la ricchezza della mia memoria poetica, maggiore è la mia capacità, quindi, di lasciarmi ispirare e di immaginare futuri possibili, plausibili, probabili, altamente probabili, desiderabili, ma anche impossibili. L'importanza dell'immaginare l'impossibile è grande, ma questo darebbe materia a un altro testo. Lasciamolo per un futuro possibile e desiderabile.

Paolo Somigli

*Il processo compositivo di Salvatore Sciarrino:
un esempio di logica creativa e di composizione “pedagogica”*

1. *Introduzione*

In questo contributo prenderò in esame alcuni aspetti del processo compositivo di Salvatore Sciarrino, autore che è al centro dei miei interessi e oggetto delle mie ricerche da quasi un trentennio. Mi riferirò soprattutto a *Quaderno di strada* e *Luci mie traditrici* e mi muoverò sulla scorta dello studio dei materiali custoditi nella Collezione Sciarrino della Fondazione Paul Sacher di Basilea, dove ho effettuato diverse sessioni di ricerca per alcune recenti pubblicazioni, e di altre informazioni tanto reperibili da materiale a stampa quanto anche ricevute direttamente e in forma orale dallo stesso musicista.¹

La possibilità di visionare i materiali preparatori di un compositore può dirci

¹ Non per dovere ma per sincera riconoscenza, desidero ringraziare qui Salvatore Sciarrino sia per aver letto e commentato, sostanzialmente riconoscendovisi e offrendomi così ulteriori spunti di riflessione, questo scritto in *preview*, sia, forse soprattutto, per una conoscenza iniziata nei primi anni Novanta e che oserei definire ormai sincera amicizia. Le informazioni di tipo non bibliografico alle quali faccio riferimento, dunque, sono state da me raccolte in occasioni differenti, telefonate, colloqui, a volte anche tra un discorso e l'altro, ovviamente non sono state registrate e non mi è possibile fornire – se non in rarissimi casi puntualmente segnalati – dati specifici su quando o dove hanno avuto luogo. Per quanto riguarda miei precedenti studi sul compositore alla luce dei suoi materiali preparatori mi riferisco in particolare a *Stratificazioni compositive, temporali e drammaturgiche nel teatro musicale di Salvatore Sciarrino: per una lettura di Luci mie traditrici*, «Musica/Realtà», CXXVIII 2022, pp. 77-109 e “*Quaderno di strada*” di Salvatore Sciarrino, in “*Musica e Poesia son due sorelle*”. *Percorsi d'ascolto per la scuola*, a cura di Giuseppina La Face e Nicola Badolato, Milano, FrancoAngeli 2022, pp. 417-435. Un ringraziamento sentito lo esprimo pertanto alla Fondazione Paul Sacher di Basilea, dove ho potuto visionare tali materiali, e in particolare alla curatrice della Collezione Salvatore Sciarrino, An-

molto non solo della genesi delle singole composizioni, ma anche del suo metodo di lavoro generale. A dispetto di una diffusa idea “romantica” della composizione come frutto inspiegabile e subitaneo di impulso e ispirazione quasi soprannaturali, molto di rado un compositore concepisce un’intera opera “di getto” e perviene tutto d’un colpo alla sua versione e partitura definitiva.² Più spesso ciò avviene invece per gradi e passaggi, anche sofferti. Lo studio degli appunti, abbozzi o schemi che hanno accompagnato questo processo creativo, qualora essi siano disponibili, offre pertanto elementi utilissimi per gettare uno sguardo al laboratorio del compositore, osservare quasi dall’interno come si sia sviluppata un’opera fin dalle prime idee.³

A livello generale possiamo dunque dire che quasi sempre un compositore arriva alla partitura dopo un processo piuttosto laborioso, talvolta lungo. Esso può comprendere momenti di “estro” o “ispirazione” improvvisi come tradizionalmente ci si immagina, ma si caratterizza allo stesso tempo per un progressivo e complesso affinamento. Prima di entrare nel merito del compositore siciliano, anche per coglierne meglio alcuni tratti peculiari, vorrei esplicitare questo aspetto attraverso il riferimento a un altro autore di cui mi sono occupato piuttosto in profondità: György Ligeti.⁴ I suoi materiali preparatori, conservati anch’essi alla Fondazione Paul Sacher, restituiscono con grande immediatezza entrambi gli aspetti ora ricordati. I primi appunti di una composizione come

gela Ida De Benedictis, per l’attenzione, l’interesse e i suggerimenti di cui è stata prodiga e che hanno contribuito a pervenire a entrambi i contributi.

² Come esempio di un simile approccio al lavoro compositivo, tuttavia, si può menzionare il caso di Paul Hindemith «[who] described musical inspiration as a kind of ‘vision’ [...] His sketches demonstrate that on occasion he actually did write out complete drafts of works as though seized by such a vision»: GISELHER SCHUBERT e FRIEDEMANN SALLIS, *Sketches and Sketching*, in *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, a cura di Patricia Hall e Friedemann Sallis, Cambridge, Cambridge University Press 2004, pp. 5-16: 7.

³ Sulla valenza di tali materiali per lo studio del processo compositivo o l’analisi di un’opera musicale cfr., nuovamente, *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* cit., e FRIEDEMANN SALLIS, *Music Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press 2015.

⁴ Cfr. PAOLO SOMIGLI, *Tradizione e contemporaneità: alcune riflessioni sui Concerti per pianoforte e per violino di György Ligeti alla luce del loro processo generativo*, «Musica/Realtà», CXII 2017, pp. 211-249, derivato dalla mia dissertazione dottorale (Roma, Università La Sapienza 2003). Ligeti stesso ha descritto in più occasioni il proprio approccio alla composizione a partire dai primi appunti; per praticità rinvio il lettore a SALLIS, *Music Sketches* cit., pp. 5-7, dove si riportano sue stesse parole.

il Concerto per pianoforte o il Concerto per violino, oppure anche quello per corno, sono brevi annotazioni verbali in ungherese e risultano fissati sui materiali più disparati: scontrini di negozi, biglietti della metropolitana o di un concerto, fogli di carta intestata di alberghi, retro di lettere ricevute o di manifestini pubblicitari, oltre naturalmente a fogli bianchi. Essi paiono scaturire quasi improvvisi e come tali fissati, quasi come promemoria, sul primo supporto scrittorio a disposizione. Tuttavia questi appunti si collocano anche in un processo di riflessione molto più lungo e complesso che è possibile ricostruire nei suoi vari passaggi e che gradualmente conduce alla versione definitiva di una partitura: ad essa spesso il compositore approda dopo la stessa *première*. Dell'intero processo, dunque, anche le partiture "intermedie" sono elemento e documentazione.

Il processo compositivo di Sciarrino risulta affine a quello appena accennato per l'attenta e meditata laboriosità. Allo stesso tempo ne risulta differire ampiamente per quanto attiene alla modalità di lavoro, e in particolare alla componente "rapsodica", così evidente nel *modus operandi* di Ligeti. Se infatti a proposito di quest'ultimo è facile per lo studioso individuare in molti casi una fase precedente la composizione vera e propria, ovvero una fase che possiamo definire "pre-compositiva", fatta di ipotesi e appunti fugaci e preliminare all'abbozzo dell'opera e alla stesura della sua partitura, con Sciarrino ci troviamo invece di fronte a un procedimento per il quale, in sostanza, alla luce dei documenti non risulta altrettanto facile e soprattutto appropriato parlare di una simile fase.

Il processo creativo di Sciarrino, infatti, anche quando passa per i primissimi abbozzi, risulta di fatto prefigurare fin dal primo momento la delineazione della partitura, che – attraverso gli schemi su cui ci soffermeremo poco oltre – pare sostanzialmente già chiara nella mente e negli intenti del musicista prima ancora della sua definizione minuta in forma scritta. Insomma, le primissime tracce di una composizione, anziché suggerire una fase "pre-compositiva", si delineano come parte organica del processo compositivo dell'opera stessa.

2. *Percezione e composizione in Sciarrino*

Strettamente collegato a questo aspetto ed elemento cruciale nella poetica e nel *modus operandi* di Sciarrino è un'idea della composizione musicale come pratica indissolubilmente legata alle dinamiche della percezione, dell'ascolto.

Infatti, il pensiero compositivo di Sciarrino intende immaginare e al contempo ricalcare idealmente il processo di ricezione da parte dell'ascoltatore, con una corrispondenza diretta fra l'azione di "immaginazione – coscienza/attenzione – memoria" dei suoni e della loro successione dal versante del compositore e "ascolto – coscienza/attenzione – memoria" da quello del fruitore.⁵

Nella riflessione di Sciarrino, la ricezione della musica, l'ascolto musicale, avviene mediante un processo di sintesi dal generale al particolare.⁶ Studi di psicologia della percezione come le teorie di Irène Deliège, sulla cui base Giuseppina La Face ha costruito un formidabile modello di didattica dell'ascolto, lo evidenziano e confermano: è nel quadro del generale che la mente, durante l'ascolto, si orienta all'interno dell'esperienza sonora attraverso l'individuazione di alcuni punti di riferimento, che Deliège definisce i *cues* o *indices* e che in italiano può essere restituito con 'indizi', 'salienze' o anche 'salienze percettive'. Attraverso l'attenzione ad essi e al dato sonoro e grazie alla memoria – elementi cruciali come abbiamo visto anche nella riflessione di Sciarrino – il fruitore individua dunque i dettagli di quanto ascoltato, li pone in relazione fra loro, coglie la composizione nel suo insieme e nella sua complessità, perviene alla sua comprensione.⁷

Sciarrino ha ben definito il suo consapevole ed esplicito riferimento alle di-

⁵ Le due espressioni sono state formulate da Sciarrino stesso in una conversazione telefonica con chi scrive (19 gennaio 2024) a proposito di questo contributo e segnatamente di questo snodo concettuale. La centralità dell'ascoltatore nell'opera di Sciarrino – su cui torneremo anche qui – è stata sottolineata anche da Marco Angius, fra i massimi direttori della musica del compositore siciliano e suo attento studioso; egli definisce l'ascoltatore «come *abitante effettivo* delle sue [di Sciarrino] composizioni»: MARCO ANGIUS, *Cosa può un soffio*, in ID., *Del suono estremo. Una collezione di musica e antimusica*, Roma, Aracne 2014, pp. 81-157: 86.

⁶ Sulla questione si veda anche SALVATORE SCIARRINO, *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Milano, Ricordi 1998, pp. 19-23 e *passim*.

⁷ Irène Deliège offre un'efficace sintesi della propria concettualizzazione in *L'analogo: un supporto creativo nell'educazione all'ascolto musicale*, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di Giuseppina La Face Bianconi e Franco Frabboni, Milano, FrancoAngeli 2008, pp. 253-264. Sulla didattica dell'ascolto e sulle sue radici nella teoria di Deliège rinvio quindi agli scritti di Giuseppina La Face, in particolare GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI, *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell'ascolto*, in *Educazione musicale. Esperienze e riflessioni / Musikalische Bildung. Erfahrungen und Reflexionen*, a cura di Franz Comploi, Bressanone, Weger 2005, pp. 40-60; "La Trota" fra canto e suono. *Un percorso didattico*, «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 77-123; *La didattica dell'ascolto*, in *La didattica dell'ascolto*, a cura di Giuseppina La Face Bianconi, numero monografico di «Musica e Storia», XIV/3, 2006, pp. 511-541. L'aspetto della memoria nell'ascolto musicale viene inoltre specificamente trattato in GIUSEPPINA LA

namiche percettive in uno scritto degli anni Settanta purtroppo non incluso nell'edizione dei suoi scritti intitolata *Carte da suono*: «Le mie composizioni riconsiderano sotto prospettive teoriche e psicologiche il problema della forma, della ripetizione, del riconoscere (riconoscibilità nella variazione determina infatti l'intelligibilità di un linguaggio). Se la forma è intesa come puro percorso della memoria, i processi formali divengono rappresentazione dei processi stessi della memoria».⁸

3. *I diagrammi come strumento di composizione e verifica*

Questa attenzione alla percezione ha un'evidente e diretta ricaduta operativa nell'impiego da parte di Sciarrino di “diagrammi” durante l'intero processo compositivo fino all'opera eseguita, dunque anche ascoltata.⁹ Come hanno scritto in maniera efficacissima Gabriele Dotto e Angela Ida De Benedictis a proposito dell'impiego del segno grafico nella composizione, «è in questo percorso di andata-ritorno – che dal suono (immaginato) va al segno (nei vari stadi del suo fissarsi in partitura) per ritornare a una dimensione sonora *realizzata* grazie all'esecuzione e coronata nell'ascolto – che si celebra, in Sciarrino, il primato di un “segno-suono” che unisce indissolubilmente udito e vista» (mio il corsivo).¹⁰

A livello generale i diagrammi sono forme di rappresentazione sintetica di una composizione o di sue parti. Essi, nel lavoro di Sciarrino, si distinguono in “diagrammi di flusso”, che riguardano il processo compositivo propriamente

FACE BIANCONI, *La casa del mugnaio. Ascolto e interpretazione della “Schöne Müllerin”*, Firenze, Olschki 2003, *passim* e in part. pp. 30-33 e 62-65.

⁸ Così Sciarrino a proposito di *Allegoria della notte* in SALVATORE SCIARRINO, *L'immagine del suono. Grafici 1966-1985*, catalogo della mostra tenuta a Latina, Le Batiment Deux, 24-31 ottobre 1985 [Latina, 1985], s.n.p.

⁹ Chi scrive ne ha offerto una prima succinta trattazione in *Vanitas e la drammaturgia musicale di Salvatore Sciarrino*, in «Il Saggiatore musicale», XV 2008, pp. 237-267:247-248; cfr. inoltre *Stratificazioni compositive, temporali e drammaturgiche nel teatro musicale di Salvatore Sciarrino* cit., e “*Quaderno di strada*” di Salvatore Sciarrino, cit.

¹⁰ ANGELA IDA DE BENEDICTIS – GABRIELE DOTTO, *L'Incantesimo del suono*, in Salvatore Sciarrino. *L'incantesimo del suono*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Gabriele Dotto, Padova, Corraini 2017, s.n.p. (pubblicazione per la mostra *Salvatore Sciarrino. Il segno e il suono*, Milano, Palazzo Reale, 27 ottobre – 3 dicembre 2017).

detto, e “diagrammi di controllo”, realizzati *ex post* a composizione ultimata per una verifica complessiva dell’insieme rispetto a quanto preventivato. I primi sono dunque strumenti coi quali Sciarrino traduce visivamente l’assetto complessivo della sua composizione già fin dalle primissime fasi di ideazione, quando egli definisce non solo gli aspetti “macroformali” di un nuovo lavoro ma spesso anche i principali fra quelli “microformali”: per esempio gli interventi dei singoli strumenti o delle singole voci, ma talvolta addirittura i singoli suoni. In questi schemi Sciarrino ricorre spesso a dei piccoli segni grafici lineari o geometrici: nella letteratura sul compositore essi vengono definiti come segni “stenografici”. Il musicista, però, in una nostra conversazione telefonica a proposito di *Luci mie traditrici* del settembre 2022 ha proposto di definirli semmai “neumatici”, come a sottolinearne il carattere sintetico e funzionale alla resa concreta di un discorso sonoro in qualche modo già “preesistente”, che essi traducono, a mo’ di promemoria, proprio come avveniva con l’impiego dei neumi agli albori della notazione musicale occidentale.

Tali schemi presuppongono dunque una definizione della composizione già dettagliata perlomeno a livello interiore e la prefigurano nella sua concretezza. Essi sono funzionali a dominare la nuova composizione fin da subito, sia nell’insieme, sia con riferimento agli elementi sonori specifici e alle loro relazioni, con una chiara connessione all’idea dell’ascolto e della percezione musicali che abbiamo visto poco sopra.

A riprova della cura e della precisione che caratterizza il metodo di Sciarrino, essi sono spesso su carta millimetrata o quadrettata; talora, però, possono essere su carta libera e avere un aspetto diverso da quello di un grafico lineare o geometrico. Se infatti l’impiego di questi materiali è tipico del *modus operandi* del compositore, esso può attuarsi con caratteristiche differenti da composizione a composizione.

Sciarrino è ben consapevole di questa sua procedura di lavoro e della sua importanza. Ne ha così parlato:

Questo è un metodo di lavoro personale che però varia da composizione a composizione nel senso che vi sono dei diagrammi che sono puramente grafici e vi sono dei diagrammi che sono invece come delle partiture prosciugate, quindi sono simbolici; ma ci sono anche diagrammi che sono solo numerici oppure alfabetici... dipende dal tipo di composizione, dalla prevalenza del tipo di articolazione che viene impiegata nella composizione – e molto dipende anche dalla prospettiva. Ci possono essere dei diagrammi

parziali, che riguardano cioè solo dei dettagli del lavoro, e ci sono dei diagrammi generali che contemplano solo l'articolazione formale di tutto il tempo della composizione, dalla prima all'ultima nota; oppure ci sono dei diagrammi che sono dettagli che vengono particolareggiati e studiati per essere poi elaborati in modo da essere inseriti nell'aspetto generale della composizione – magari attraverso un altro diagramma che viene quindi ad essere ancora più dettagliato – oppure permettono di passare direttamente alla stesura definitiva.¹¹

I diagrammi non sono dunque da considerare dei semplici appunti preparatori del lavoro compositivo minuto come la scelta per esempio delle altezze, degli strumenti ecc. Essi sono *già* parte del lavoro compositivo: non solo testimoniano uno stadio nella realizzazione di una specifica composizione mediante forme grafiche, ma di tale composizione – o di suoi passaggi – offrono anche una raffigurazione sintetica e al contempo dettagliata, una forma di “partitura” più o meno astratta, ma comunque stilizzata e preventiva.

Non necessariamente, com'è chiaro dalla frase appena citata, la partitura finale è il mero “sviluppo su carta pentagrammata” del diagramma iniziale: può anche accadere che la realizzazione concreta della partitura porti a riconsiderare alcuni degli aspetti previsti. Ciò può avvenire addirittura a ridosso della prima esecuzione: è quanto accade, per esempio, col “prologo” di *Luci mie traditrici*, definito nel corso delle prove per la *première*. E talvolta, il processo prosegue anche successivamente.

Nel corso del tempo, insomma, a proposito di una determinata composizione si possono produrre nuove idee o intuizioni che vengono però a loro volta tradotte in grafico per essere riverificate nell'insieme. Il metodo di lavoro ordinato tipico di Sciarrino lo porta dunque a inserire nuove sezioni o nuovi fogli nel grafico esistente e segnarne in maniera chiara la posizione. Lo si vede, per esempio, nel “diagramma di flusso” dell'intera *Luci mie traditrici*, conservato nella Collezione Sciarrino alla Fondazione Paul Sacher e costituito di 26 fogli in carta millimetrata: uno di essi – evidentemente aggiunto in corso d'opera – riporta una numerazione *bis*.¹² Ma in tutto questo, punto di riferimento centrale resta

¹¹ Così Sciarrino in DE BENEDICTIS – DOTTO, *L'incantesimo del suono* cit.

¹² Sulla genesi di quest'opera alla luce dei vari documenti conservati nella Fondazione Sacher si veda il mio *Stratificazioni compositive, temporali e drammaturgiche nel teatro musicale di Salvatore Sciarrino* cit. Sul lavoro si vedano inoltre CHRISTIAN UTZ, *Statische Allegorie und “Sog der*

la dimensione dell'ascolto, la prospettiva dell'ascoltatore. Come scrive lo stesso compositore, infatti, «tante volte dalla stesura definitiva si torna al diagramma, perché i grafici possono aiutare a dettagliare, a concepire soprattutto; possono servire a controllare quello che è la nostra ricezione, perché poi tutto questo passa attraverso la percezione di chi ascolta».¹³

Come già accennato, però, il percorso compositivo appena ricordato non necessariamente si avvia nei termini dei diagrammi “grafico-visuali”. I materiali relativi alla composizione di lavori su testo verbale mostrano che un ulteriore stadio “compositivo” può precedere i grafici stessi, e risulta documentabile proprio dai documenti relativi al testo verbale medesimo.

Il caso di *Luci mie traditrici* è eloquente. Sciarrino compone quest'opera teatrale nel 1997-98 a partire da un dramma barocco attribuito a lungo a Cicognini ma in realtà di Francesco Stramboli: *Il tradimento per l'onore*. Come tipico del suo procedimento, il testo letterario di partenza è da lui sottoposto a una manipolazione e a un prosciugamento. Ne nasce un nuovo testo essenziale ed efficacissimo, costruito con le parole del testo originale. Nella Collezione Sciarrino alla Fondazione Sacher è conservata la fotocopia dell'edizione degli anni Sessanta della *pièce* usata da Sciarrino e da lui stesso appuntata nelle prime fasi di ideazione dell'opera. Vi si può vedere che addirittura mentre leggeva il testo per trarne il libretto, egli cominciò a mettere a fuoco alcuni elementi melodici che poi ritroviamo in partitura: lo mostrano i “neumi” che compaiono qua e là. Successivi dattiloscritti del libretto mostrano il procedere di Sciarrino in quest'operazione di riduzione testuale. Ad essa si accompagna però la definizione sempre più chiara della struttura complessiva e, mediante i soliti segni neumatici in alcune delle versioni dattiloscritte, l'individuazione sempre più precisa del trattamento sonoro, la definizione dei registri vocali, dei personaggi e dei loro nomi.

Per meglio chiarire le caratteristiche di questo tipo di lavoro peculiare delle opere con testo verbale si può prendere in considerazione il piano generale di *Quaderno di Strada*, reperibile nella monografia dedicata a Sciarrino da Gianfranco Vinay.¹⁴ Per quest'opera, costituita da 13 episodi vocali (o meglio, 12 epi-

Zeit. Zur strukturalistischen Semantik in Salvatore Sciarrinos Oper “Luci mie traditrici”, «Musik & Ästhetik», XIV/53 2010, pp. 37-60 e ANGIUS, *Cosa può un soffio* cit., pp. 98-103.

¹³ Così, di nuovo, Sciarrino in DE BENEDICTIS – DOTTO, *L'Incantesimo del suono*, cit.

¹⁴ Cfr. GIANFRANCO VINAY, *Immagine Gestì Parole Suoni Silenzi. Drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*, Milano, Ricordi 2010.

sodi e un proverbio), il diagramma generale risulta sostituito da un (anzi, invero più di uno) piano complessivo dato dal testo verbale dei singoli episodi coi relativi appunti neumatici. Troviamo invece i diagrammi veri e propri in riferimento ai singoli numeri.

Il piano generale mostra che nel corso della definizione del testo Sciarrino annota, accanto ai vari brani, aspetti di tipo musicale mediante segni lineari o geometrici che possiamo poi ritrovare nei diagrammi dei singoli numeri.¹⁵ Se al piano generale di *Quaderno di strada* si affianca il diagramma degli specifici brani sarà possibile vedere talora interessanti coincidenze. Per esempio, nel n. 5, in corrispondenza delle parole «se spera sperando» sono evidenti segni assai simili.¹⁶

Uno sguardo attento al susseguirsi dei “neumi” nel diagramma del brano, a questo punto, si presta a introdurci a un ulteriore aspetto cruciale dell’arte compositiva di Sciarrino, legato anch’esso all’attenzione del compositore alle dinamiche percettive. Esso è un elemento nel quale il piano della logica costruttiva e quello della fantasia creativa convivono e nel quale è difficile capire dove inizi l’uno e cessi l’altro: ricorda pertanto la definizione della creatività ad opera dei pedagogisti Franco Frabboni e Franca Pinto Minerva come concorso di “pensiero logico” e “pensiero fantastico”.¹⁷

Se osserviamo i “neumi” e il loro succedersi nel diagramma su carta quadrata vediamo che si assomigliano ma non sono esattamente eguali. Ciò non avviene per caso, ma risponde a un principio che il compositore ha illustrato più volte in occasione di giornate di studio, seminari, convegni.¹⁸ Egli ha sottolineato di voler accompagnare l’ascoltatore nell’esperienza d’ascolto attraverso una sorta di gioco con le sue attese e previsioni e sulla base proprio delle modalità percettive. La consapevolezza dei meccanismi percettivi, infatti, consente a Sciarrino da

¹⁵ Ivi, allegato, tavv. 1-3.

¹⁶ Ivi, allegato, tav. 5, Diagramma 2.

¹⁷ Cfr. FRANCO FRABBONI – FRANCA PINTO MINERVA, *Introduzione alla pedagogia generale*, Roma-Bari, Laterza 2003, pp. 50-52.

¹⁸ Sciarrino diede un’illustrazione particolarmente efficace di questo processo in un ricco intervento estemporaneo durante la giornata di studio *Utopia rappresentativa e grana del suono: il teatro musicale di Salvatore Sciarrino dal 1998 al 2010*, a cura di Paolo Cecchi, Associazione culturale “Il Saggiatore musicale” – Dipartimento delle Arti, Bologna, Dipartimento delle Arti, 14 aprile 2016.

un lato di creare situazioni musicali con le quali l'ascoltatore possa familiarizzare e dall'altro di evitare una facile prevedibilità, fonte inevitabile di saturazione e noia. Così, per esempio, le ripetizioni di un breve frammento melodico ("gesto" secondo la terminologia proposta da Vinay)¹⁹ si connoteranno per micro-varianti che l'ascoltatore coglierà magari soltanto a livello subliminale, inconscio. Allo stesso tempo, ad un livello di maggiore evidenza d'ascolto, se quel determinato elemento è stato ripetuto per tre volte con conclusione ascendente, nella quarta potrà essere esposto magari in direzione discendente. Tuttavia, se poi, sempre in astratto, quel breve episodio dovesse essere ripetuto altre quattro volte, lo schema complessivo di ripetizione dovrà essere variato per poter mantenere viva l'attenzione dell'ascoltatore attraverso il costante confronto fra memoria, attesa, realtà sonora. I grafici, pertanto, sono uno strumento mirato non solo alla partitura come testo su carta ma anche alla garanzia del suo risultato percettivo. Essi indicano con immediatezza come i vari elementi si succedono nel corso dell'opera e suggeriscono così, già in questa fase di elaborazione, conferme, aggiustamenti, correzioni.

4. *La logica creativa di Sciarrino come contributo formativo*

L'attenzione alle dinamiche percettive propria di Sciarrino e sottolineata sin qui si accompagna tuttavia ad un ulteriore aspetto di "creatività" tipico del compositore. Esso è il riferimento ai suoni dell'ambiente, artificiale e naturale.²⁰ Lunghi dal porsi come una sorta di descrittivismo sonoro estetizzante, tale elemento ha una funzione assai profonda: mira a coinvolgere l'ascoltatore nell'esperienza della musica attraverso il rinvio ad esperienze personali, in grado di stimolare la sua stessa creatività di fruitore. L'ascolto come azione creativa è un elemento che Sciarrino persegue lucidamente si può forse dire da sempre. Ne troviamo una sua teorizzazione già in un breve testo apparso su «Il Secolo XIX» il 23 settembre

¹⁹ Cfr. VINAY, *Immagine Gesti Parole Suoni Silenzi* cit., pp. 87-88.

²⁰ Cfr. di nuovo il mio *Stratificazioni compositive, temporali e drammaturgiche nel teatro musicale di Salvatore Sciarrino* cit. Ho approfondito il tema in *The "Sounds of Nature" in Salvatore Sciarrino's Music between Environmental Evocation and Inner Dramaturgy: An Overview*, in *Nature in Musical Modernism since Mahler*, a cura di Angelo Pinto e Thomas Peattie, Innsbruck University Press, in corso di pubblicazione.

1983 e purtroppo anch'esso non incluso in *Carte da suono*: si intitola *Utopia di un uomo in ascolto*.

In questo contributo, che io invero ritengo cruciale per comprendere la poetica di Sciarrino e che pertanto sempre ricordo nei miei lavori sul compositore, egli sottolinea l'intento di guidare l'ascoltatore verso la scoperta della musica come «una forma del pensiero, ma collegata con tutto il suo essere vivente», di mirare a «un individuo che coltiva ascoltando la propria individualità», con un'importante precisazione: «vivere la propria individualità significa sapere collegare le proprie esperienze (anche, quindi, quelle dell'ascolto) le une alle altre, scoprire le risonanze (o le contraddizioni) tra esse esistenti, dalla quotidianità alle estetiche più sublimi».²¹

L'esperienza di ascolto musicale, dunque, è lucidamente progettata come occasione unica di riflessione, crescita e formazione per la persona, e come tale è poi perseguita mediante il concorso di una doppia creatività: di chi scrive e di chi ascolta.

La logica creatività di Sciarrino rivela qui il suo carattere intrinsecamente e altamente psicagogico, formativo.

²¹ SALVATORE SCIARRINO, *Utopia di un uomo in ascolto*, «Il Secolo XIX», 23 settembre 1983.

PARTE TERZA

Interazioni creative

Roberto Calabretto
La bottega della musica per film

In questo senso, come arte, il cinema è una bottega in cui il musicista trova lo spazio più bello e meno nevrotico se diventa un cineasta che contribuisce a realizzare un film. [...] Il musicista deve invece appuntare e affinare al massimo l'artigianato (una parola che non voglio usare in senso né modesto né umile), proprio l'artigianato del contribuire a portare in porto una poetica.¹

Queste parole di Nicola Piovani, acclamato premio Oscar e protagonista della musica per film italiana degli ultimi decenni, costituiscono la miglior premessa per i problemi che tratteremo nel corso di queste pagine. Il compositore romano, infatti, vede la 'bottega cinematografica' come un luogo animato da una miriade di figure accomunate dalla pratica artigianale in cui «il musicista trova lo spazio più bello e meno nevrotico se diventa un cineasta che contribuisce a realizzare un film».² Un vero e proprio laboratorio di ricerca, dirà Edgar Varèse, in cui le persone possono scambiarsi reciprocamente le proprie competenze.³

Il cinema, sin dalle sue origini per arrivare fino a oggi, ha favorito una pratica di lavoro artigianale che ha portato a continue scoperte e innovazioni. Del resto, Federico Fellini ben scriveva che «la fantasia è sempre stata legata al lavoro arti-

¹ NICOLA PIOVANI, *Concerto fotogramma*, Bur, Milano 2005, p. 7.

² *Incontro con Nicola Piovani, Paolo Taviani e Mario Monicelli*, in *Musica & Cinema*, Atti del convegno internazionale di studi, a cura di Sergio Miceli, in «Chigiana», LXII 1990, p. 102.

³ «Tra il settore della musica e quello della sonorizzazione c'è oggi poco più di una rispettiva conoscenza reciproca: ciò di cui hanno bisogno è di togliersi la giacca e di fare insieme una bella sudata. Dovrebbe esistere un settore di coordinamento in cui il compositore, o per meglio dire *l'organizzatore di suoni*, e il tecnico del suono lavorassero gomito a gomito» (EDGAR VARÈSE, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Ricordi Unicopli, Milano 1985, p. 120).

gianale» fornendoci una chiave per capire i meandri onirici che attraversano la propria filmografia.⁴

Si tratterà allora di capire come la musica cinematografica, tradizionalmente concepita come un linguaggio asservito alle immagini, musica applicata nel migliore dei casi, nasca invece da processi creativi che prendono vita dalla fantasia e dall'improvvisazione, contrariamente a quanto solitamente si associa a questo genere di musica. Lo faremo all'interno di un breve iter storico, partendo dalle performance cinematografiche dell'età del muto per giungere alle attualissime pratiche compositive che si servono delle scritture digitali.

Il pianista sotto lo schermo. Modelli di improvvisazione

Jean-Paul Sartre, ricordando la propria infanzia e le proiezioni cui aveva modo di assistere, molte volte ha associato le emozioni provate in una sala cinematografica alla presenza della musica che un pianista eseguiva servendosi di uno strumento sgangherato che «nitriva» sotto lo schermo.

Egli scrive:

Il pianista attaccava l'ouverture delle *Grotte di Fingal* [Felix Mendelssohn, *Die Hebriden "Fingals Höhle" (Le Ebridi "La grotta di Fingal")*] e tutti capivano che il criminale stava per fare la sua apparizione: la baronessa era pazza di paura. Ma il suo bel volto carbonchioso cedeva il posto ad un cartello color malva: "Fine della prima parte". Era la disintossicazione improvvisa, la luce. Dov'ero? [...] Ero compromesso: la giovane vedova che piangeva sullo schermo *non ero io*, e ciononostante io e lei non avevamo che un'anima sola: la *Marcia funebre* di Chopin; non c'era bisogno d'altro perché le sue lacrime bagnassero i miei occhi. Che gioia, quando l'ultima coltellata coincideva con l'ultimo accordo! Ero al massimo della felicità, avevo trovato il mondo in cui volevo vivere, ero vicino all'assoluto. [...] Decisi di perdere la parola e di vivere in musica.

La musica, «il rumore della vita interiore» di questi eroi cinematografici, per quanto storpiata da un pianoforte scordato suonato da un dilettante era pur sempre in grado di commuovere il pubblico. Ai fini del nostro percorso, però, ciò che maggiormente interessa è il sistema di corrispondenze e associazioni audiovisive

⁴ Federico Fellini in JEAN-PAUL MANGANARO, *Romance*, Il Saggiatore, Milano 2014, p. 44.

che il giovane Sartre coglieva in queste proiezioni. Quando attaccava l'*Ouverture delle Grotte di Fingal*, infatti, il pubblico capiva che il criminale stava per apparire e la baronessa era pazza di paura. La musica permetteva al pubblico di entrare nel racconto e di capire le movenze degli eroi cinematografici, divenendo anche premonitrice del loro destino. «Il movimento infernale della *Corsa all'Abisso*, pezzo per orchestra tratto dalla *Dannazione di Faust* e adattato per pianoforte [Hector Berlioz, *La damnation de Faust*, op. 24. Scena diciottesima: *Corsa all'abisso*], tutto questo faceva una cosa sola: era il Destino»,⁵ continua questo bellissimo racconto. Grazie ad un sistema di associazioni audiovisive piuttosto banale se non scontato, con l'immane *Marcia funebre* di Chopin a commentare situazioni tristi, la musica ai suoi occhi era pur sempre in grado di suscitare profonde emozioni, al punto da farlo immedesimare con quanto accadeva sullo schermo.⁶

I pianisti cinematografici di cui parla Sartre non erano dei musicisti di professione ma piuttosto dei dilettanti che lavorando in una sala cinematografica trovavano una fonte di reddito. Gli aneddoti, a tal fine, sono numerosissimi e convergono nel ridicolizzare questi musicisti di paese che improvvisavano sotto lo schermo. La rivista *Moving Picture World* senza mezzi termini dichiarava che almeno la metà di loro meritava il licenziamento e che i loro pianoforti si sarebbero dovuti bruciare.⁷ May Meskimen Mills, nell'istruire i musicisti di sala, li metteva in guardia con queste parole:

Se suonate in un cinema, fatelo con intelligenza. Tanto per darvi un'idea di quanto è facile scegliere un numero sbagliato per una scena: si vedono sullo schermo un uomo e una donna che si abbracciano; l'organista comincia a suonare una stupida canzone d'amore e poi scopre che si tratta di fratello e sorella...⁸

La musica cinematografica, pertanto, versava in una condizione di generale pre-

⁵ JEAN-PAUL SARTRE, *Le parole*, Il Saggiatore, Milano 1972, pp. 84-88.

⁶ Ernst Bloch scriveva che bisognava «suonare l'armonium in tremolo quando il figlio di casa si è suicidato o quando Messina sprofonda nel terremoto» (ERNST BLOCH, *Über Melodie im Kino*, in *Zur Philosophie der Musik*, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1974, pp. 185-186).

⁷ Cfr. CHARLES HOFMANN, *Sounds for Silents*, New York, 1970, p. 15. Qui citato da GILLIAN B. ANDERSON, *La presentazione dei film muti, ovvero la musica come anestesia*, «Griffithiana», XI/32-33 1988, p. 188.

⁸ MAY MESKIMEN MILLS, *The Pipe Organist's Complete Instruction and Reference Work on the Art of Photo-playing*, qui citato da ANDERSON, *La presentazione dei film muti* cit., p. 172.

carietà e, non a caso, i moltissimi *Cahiers de doléances* la definivano come un «ronzio fastidioso», come dirà Enrico Magni,⁹ che il pubblico sopportava a mala pena durante le proiezioni.¹⁰ La situazione, in realtà, non era così negativa e prevedeva particolari modelli della performance musicale e della relativa scrittura che li ispirava, che ben si adattavano ad accompagnare lo spettacolo delle immagini in movimento.

Durante l'età del muto la musica per film, scritta o improvvisata dal pianista sotto lo schermo, nasceva da processi di riadattabilità continua. Una sorta di perenne e continua metamorfosi che investiva anche le esigue partiture scritte appositamente per una pellicola. Queste, infatti, dovevano essere continuamente modificate sulla base delle disponibilità delle sale cinematografiche che potevano pagare un'orchestra, un piccolo ensemble o semplicemente un solo musicista.¹¹

Ma l'immagine che maggiormente caratterizza la sala di una proiezione di quegli anni è quella del pianista che liberamente improvvisa sotto lo schermo oppure, per essere più precisi, che improvvisa servendosi di *cue-sheet*, *music suggestion*, *musical programs* e riferimenti musicali di diverso genere che lo abitavano a realizzare delle corrispondenze fra musica e immagini in movimento. In un simile contesto l'improvvisazione, costantemente accomunata all'immagine dell'anonimo pianista, consisteva piuttosto in una pratica di memorizzazione di formule tematiche standard associate, e costantemente riadattate, di volta in

⁹ Per quanto riguarda Enrico Magni, si veda ROBERTO CALABRETTO, *Fra un silenzio e l'altro: per una moderna teoria della colonna sonora*, «Bianco e Nero», LXV/3 2005, pp. 131-134.

¹⁰ Cfr. RICCIOTTO CANUDO, *L'officina delle immagini*, a cura di Mario Verdone, Roma, Bianco e Nero 1966, pp. 138-139.

¹¹ A conferma della 'leggerezza' con cui era allestito un commento sonoro nei primi anni del secolo, si legga questa presentazione di *Sten'ka Razin* di Vladimir Romaškov (*La punizione dei libertini*, 1908). «Il compositore I. M. Ippolitov-Ivanòv ha scritto per il film un'apposita Sinfonia, che può essere eseguita a volontà da un coro di cantanti, sul grammofono, sul pianoforte o da un'orchestra» (in SERGIO MICELI, *La Sinfonia del fuoco fra tradizione musicale e cinema 'd'arte'*, in Programma di sala del 46° Maggio Musicale Fiorentino, 1983, Teatro Comunale di Firenze, p. 1161). «Si può certo affermare che per tutto il periodo del film muto il numero di pianisti sia stato sicuramente di gran lunga superiore rispetto a quello delle orchestre attive nelle grandi città e, di conseguenza, anche la produzione musicale destinata all'accompagnamento dei film si è dovuta adeguare a tale duplice forma; le partiture approntate, infatti, si presentavano sotto forma di fascicoli separati in maniera tale da essere facilmente eseguibili sia dall'orchestra che dal singolo strumento» (IRENE COMISSO, *Il 'canto del cigno' della musica per il cinema muto: la tradizione de Allgemeines Handbuch der Film-Musik di Erdmann/Beccel/Brav*, Tesi di Laurea Specialistica in Musicologia e Beni Musicali, Università degli Studi di Venezia, a.a. 2002-2003, p. 11).

volta alle sequenze cinematografiche.¹² La selezione dei brani avveniva in modo estemporaneo e la cosiddetta improvvisazione si limitava nei casi migliori al taglio o al prolungamento del brano stesso durante l'esecuzione e all'inserimento di brevi ponti modulanti fra uno e l'altro, affinché il film avesse un supporto musicale ininterrotto. Ricciotto Canudo, descrivendo questa prassi, scriveva: «senza alcuna transizione, e senza pensare di far male, durante il susseguirsi delle scene sullo schermo, la *Marcia funebre* di Chopin viene interrotta dal Valzer *C'est un homme* e si sospende il *Preldio* del *Parsifal* per far posto all'ultimo Tango».¹³

A partire dagli anni Venti nacquero poi delle vere e proprie 'cINETECHE MUSICALI' in cui il pianista poteva trovare una lunghissima serie di temi su cui basarsi per le proprie improvvisazioni e realizzare questo gioco di corrispondenze. Presentando la *Biblioteca Cinema* di Casa Ricordi, Franco Vittadini scriveva:

Ciascuna di queste *Scene musicali* corrisponde a una determinata situazione, o ad uno stato d'animo particolare, e può essere adattata, senza distinzione di luogo né di epoca a tutte le scene. La loro durata può essere modificata per mezzo di *tagli* o di *Da capo* facoltativi e la loro intensità può ugualmente essere proporzionata a quella dell'azione

¹² «Si legge troppo frequentemente che l'anonimo pianista del cinema muto "improvvisava" sotto lo schermo, ma, tranne casi rarissimi di abilità e altrettanta dedizione (comunque non documentati), l'affermazione è impropria e denota scarsa dimestichezza col concetto d'improvvisazione, il quale rimanda a una qualità musicale non comune (salvo nel jazz), indipendente dalle doti tecniche dello strumentista e comunque molto impegnativa. Se è vero che il gradino più basso di attività esecutiva ai primi del Novecento risiedeva proprio nel pianista del cinema muto – una condizione condivisa soltanto col pianista itinerante che nel Sud degli Stati Uniti suonava ragtime nelle *barrelhouses* – è davvero impensabile che in quel contesto albergassero capacità ed energie per improvvisare. Molto più semplicemente ciascuno ricorreva al proprio repertorio, letto o suonato a memoria, con piccoli adattamenti più o meno infelici alla pellicola. Non è perciò da escludere che la definizione, specialmente se usata da un musicista, si rifacesse alla radice etimologica più che alla modalità musicale, alludendo così a un contributo allestito con spirito improvvisativo, ovvero senza una preparazione preventiva» (SERGIO MICELI, *Musica per film. Storia, Estetica, Analisi, Tipologie*, LIM-Ricordi, Lucca 2009, p. 40). Una ripresa e ampliamento delle riflessioni di Miceli si trova in RENATA SCOGNAMIGLIO, *Notes on film music and the 'improvisation issue'*, in *Free improvisation: history and perspectives*, a cura di Alessandro Sbordoni e Antonio Rostagno, LIM, Lucca 2018, pp. 189-200.

¹³ CANUDO, *L'officina delle immagini* cit, p. 66. Per quanto riguarda le facili ironie rivolte alla musica per il cinema muto, si veda anche DAVID ROBINSON, *Musica delle ombre. L'accompagnamento musicale nei film muti 1896-1936*, supplemento a «Griffithiana», XXXVIII-XXXIX 1990.

aumentando o diminuendo i coloriti. Solo i tempi debbono essere rigorosamente rispettati, se si vuole conservare il carattere proprio a ciascun pezzo. La durata di queste *Scene musicali* potrà anche, volendo, essere cronometrizzata per regolarle sul metraggio delle *films* attenendosi al preciso movimento metronomico indicato per ogni scena musicale.¹⁴

Fino agli anni Venti una vera e propria musica per film ancora non esisteva nella coscienza musicale europea («per comporre – affermava Giuseppe Becce – si intende un lavoro liberamente creativo che sia limitato al rispetto della parola e della scena; il film non offre temporaneamente questa possibilità»)¹⁵ e la stessa nozione di musica per film era piuttosto vaga se non aleatoria a cui Becce, non a caso, preferiva quella di «illustrazione d'autore».

Ciò non toglie che molte volte le improvvisazioni musicali fossero affidate alle mani di compositori di primissimo piano, come il giovane Dmítrij Šostakóvič. Anche Virgil Thomson, come ricorda Giovanni Morelli, nel corso della propria vita si era spesso esercitato nell'improvvisazione al pianoforte per accompagnare film muti. Al *Motion-Picture-Theater* con l'organo *Wurlitzer* aveva commentato diversi western e colossali *mélo*.

[Thomson svolse questa mansione] sviluppando, però, a suo dire – scrive Morelli –, l'intento di servirsi di quelle effimere colonne sonore – si vantò più tardi di essere stato il primo a farlo – sia per collegare alle visioni in movimento le più a-sincroniche astrazioni di pezzi classici, o di pezzi in stile classico, o falso-classico, smontati come smontate sono sempre le macchine volanti che non vanno, in officina, sia per approfondire la pratica di atti creativi automatici *ma* inespressivi-oggettivi, un po' falsi – in quanto *finte improvvisazioni* che di fatto erano esecuzioni, “condizionate”, di musiche di repertorio genericamente aulico – e un po' veri – in quanto *vere improvvisazioni* di materie musicali apparentemente riconoscibili “come-se-fossero-note”.¹⁶

Anche i pianisti che oggi accompagnano il cinema muto nei tanti Festival dis-

¹⁴ FRANCO VITTADINI, *Biblioteca “Cinema”, Scene musicali per films cinematografiche*, Ricordi, Milano 1926.

¹⁵ HANS ERDMANN, GIUSEPPE BECCE, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, in ENNIO SIMEON, *La nascita di una drammaturgia della musica per il film: il ruolo di Giuseppe Becce*, «Musical Realtà», VIII/24 1984, p. 106.

¹⁶ GIOVANNI MORELLI, *Very well saints. A sum of deconstructions. Illustrazioni da Gertude Stein e Virgil Thomson* (1928), Olschki, Firenze 2000, p. 17.

seminati ovunque adottano delle strategie esecutive di grande interesse e molto distanti da quelle di cui abbiamo parlato. Nel corso di un'intervista in occasione della proiezione di *Nascita di una nazione* (*The Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915) alle Giornate del cinema muto di Pordenone nel 1997, Phil Carli ha messo in luce quali devono essere le virtù del pianista cinematografico per commentare queste pellicole. Egli «non deve stare al passo con il film ma anticiparlo 'incapsulando' la struttura delle diverse sequenze nella musica»; deve poi immergersi nel contesto storico e culturale in cui la pellicola è ambientata e andare alla ricerca del linguaggio adeguato a commentarla. Molte volte egli non riesce a vedere il film e si trova 'scaraventato' al suo interno senza sapere pressoché nulla della sua trama e dei suoi personaggi. Nonostante questo, «dev'essere in grado di interpretare correttamente i ritmi del montaggio e i tempi della recitazione» e, a partire da questi, organizzare il proprio lavoro. Il pianista deve subito capire la direzione in cui il film si sta muovendo, sin a partire dalle primissime inquadrature. Fondamentale è la ricerca del tema appropriato: «il motivo conduttore forte che comparirà lungo tutto la pellicola adattandosi ai vari personaggi, alle varie situazioni».¹⁷

Un seguito di atteggiamenti che rende le performance di questi interpreti efficaci strumenti in grado di dialogare e commentare le immagini in movimento.

L'avvento del sonoro e nuovi modelli dell'improvvisazione musicale

L'avvento del sonoro, ovviamente, ha inaugurato nuovi modelli di scrittura in seguito alle mutate condizioni in cui la musica era prodotta all'interno delle diverse case di produzione cinematografica. L'ovvia necessità di adattarsi ai sincroni, ripudiata però tra i tanti da Miklós Rózsa, è la prima caratteristica della nuova scrittura musicale che inizia a disporsi all'interno di forme chiuse, i cosiddetti «M», in corrispondenza alle diverse sequenze della pellicola. Questa situazione, però, non deve però far pensare che l'improvvisazione fosse scomparsa dall'universo cinematografico.

Alcuni film, infatti, sono nati da vere e proprie improvvisazioni in sede di

¹⁷ Nostra trascrizione dalla copia della trasmissione su RaiSat presente nella Mediateca di CinemaZero Pordenone.

registrazione, come *Ascensore per il patibolo* di Louis Malle (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1957) in cui Miles Davis ha improvvisato davanti alla moviola. Si racconta che non vi siano state prove, né ripetizioni, e nessun incontro in preproduzione. I diversi temi che si avvicendano nel corso del racconto possono essere identificati alla stregua di *Leitmotive* che poi vanno incontro a procedimenti di variazione. Una prassi abituale in sede cinematografica che però in questo film è stata risolta con dei mezzi particolari. Le diverse comparse del tema, infatti, nascono dall'utilizzo di diverse registrazioni nelle quali Davis e la sua band hanno cambiato battiti per minuto, fraseggi, lunghezza della struttura e *sound*. L'intesa con il regista è stata totale e il risultato d'incomparabile bellezza: «Ciò che Miles riuscì a fare fu eccezionale, il film si trasformò. [...] Sono convinto che senza la musica di Davis il film non avrebbe avuto quel successo di critica e di pubblico».¹⁸

Ma l'improvvisazione entra a far parte anche di alcuni momenti del complesso iter che porta all'allestimento di una colonna sonora. Nelle fasi della preproduzione dei film di Federico Fellini, Rota era solito improvvisare al pianoforte per suggerire al regista i temi che poi avrebbero accompagnato i suoi protagonisti. Da questi incontri, potevano così nascere delle immagini nella fantasia del regista che, com'è noto, dirà che *Amarcord* (1973) era nato dal celebre motivo conduttore del film che Rota gli aveva fatto ascoltare al pianoforte.¹⁹

¹⁸ LOUIS MALLE, *Il mio cinema. Conversazione a cura di Philip French*, Le Mani, Genova 1994, pp. 34-35. «La musica ha contribuito al successo del film; gli ha conferito l'atmosfera, nel miglior senso del termine. Nel film c'è una sorta di ambiente che la musica di Miles mantiene da cima a fondo conferendogli unità» (LOUIS MALLE, in *Entretien avec Louis Malle*, qui citato da GILLES MOUËLLIC, *Jazz et cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris 2000, p. 84).

¹⁹ L'eccezionalità del loro rapporto si trova riflessa in queste parole del regista. «Non è stata una scelta – ebbe giustamente a dire Fellini in un'intervista radiofonica –. È stato proprio un convergere di due temperamenti, di due nature, di due creature che dovevano necessariamente, nei limiti dei loro risultati, coabitare l'espressione di un film, reso più vitale, più seducente, più suggestivo dalla musica» (PIER MARCO DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, Roma-Bari, Laterza 1983, p. 74). Per quanto riguarda il rapporto fra Rota e Fellini si veda l'intervista rilasciata a Miceli in SERGIO MICELI, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Firenze, Sansoni 2000, pp. 451-465. Parimenti interessanti quelle rilasciate da Morricone e Franco Piersanti in *Colloquio con Ennio Morricone* cit, pp. 467-490; 491-512.

Le partiture modulari di Ennio Morricone

Il caso di Ennio Morricone merita una riflessione a parte. Il compositore romano, infatti, ha elaborato dei modelli di scrittura che nascono dalle potenzialità offerte dal laboratorio della post-produzione sonora.²⁰ Non va allo stesso tempo dimenticato che Morricone spesso ha fatto tesoro delle sue pregresse esperienze maturate con il *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*. Una delle cifre compositive maggiormente importanti della sua scrittura cinematografica, la composizione multitraccia, nasce a partire dalle partiture modulari con la tecnica delle sovrapposizioni. Queste sono di due generi, in riferimento alle loro funzioni che possono essere di ordine pratico oppure artistico.

Per quanto riguarda le prime – commenta lo stesso Morricone –, può essere utile o necessario che uno strumento particolare, bisognoso di una cura speciale, sia registrato fuori dell'orchestra, sopra l'orchestra. Un'altra ragione che porta il compositore alla decisione di fare una sovrapposizione è che un gruppo di strumenti produce troppo suono rispetto ad altri strumenti presenti in sala, per cui non c'è più la possibilità di controllare i livelli separatamente; ad esempio, le trombe sono entrate nel microfono dei violini e se io chiedo di alzare i violini alzerò assieme, inevitabilmente, le trombe compromettendo il missaggio, cioè l'equilibrio complessivo delle 16 o 24 piste. [...]

L'altro tipo di sovrapposizione, che secondo me è il più importante, è quello creativo. In questo caso la musica è scritta proprio per essere tutta sovrapposta, tutta fatta per sezioni sovrapponibili. Si compone una musica, diciamo, aleatoria, libera, aperta, per cui gli interventi degli strumenti individuali e quelli delle sezioni orchestrali possono essere quasi casuali (ma non casuali rispetto al fotografico). Il materiale in partitura non è scritto verticalmente ma orizzontalmente, poi tutte queste presenze sono “verticalizzabili” durante il missaggio. [...] In questo modo nel missaggio definitivo posso fare infinite combinazioni: posso missare la sola pista degli archi o di una parte degli archi, poi posso missarla assieme a quella degli ottoni, che sono anch'essi liberi perché non è “rientrato”

²⁰ Nello scrivere questo paragrafo ci siamo rifatti al nostro ROBERTO CALABRETTO, *Ennio Morricone, entre musique absolue et cinéma*, in *Ennio Morricone. Et pour quelques notes de plus...*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon 2022, pp. 25-45.

nulla, oppure posso missare quegli archi con gli strumentini, oppure con determinate percussioni, e ancora con le tastiere.²¹

Questa ‘improvvisazione organizzata’ nasce pertanto dalla molteplicità delle possibilità combinatorie messe in atto dalla sala di registrazione. «Attraverso le partiture multiple [...] ci si apre all’imprevisto, all’improvvisazione – dirà lo stesso Morricone –. Si tratta però di un’improvvisazione organizzata, che chiamo “improvvisazione scritta”. Io scrivo ogni singola nota, ma le possibili combinazioni sono diverse».²²

Se questa tecnica compositiva inizia a farsi strada con *Un uomo a metà* di Vittorio De Seta (1966), in *Giù la testa* (Sergio Leone, 1971) è ampiamente sviluppata: ogni idea musicale «può essere assegnata potenzialmente a qualsiasi strumento o a una sezione orchestrale intera [...] e abbinata ad altre idee». La partitura si dispone su dei «moduli musicali componibili» che poi sono composti e ricomposti in sala di registrazione.²³ Ma è soprattutto in *Un tranquillo posto di campagna* di Elio Petri (1968), in cui Morricone rielabora una partitura scritta al rientro da Darmstadt nel 1958, *Musica per 11 violini*, che questo genere di scrittura estrinseca tutte le sue potenzialità. Il film, stando alle parole dello stesso regista, affronta «i problemi di un artista che aveva perso l’ispirazione, nel senso romantico del termine, e che cercava di ritrovare i suoi rapporti con la realtà, ma ingannandosi: credeva che la realtà fosse un fantasma e di conseguenza dava nuovamente alla realtà una significazione romantica».²⁴ Da un punto di vista tecnico, il film presenta una struttura narrativa che si basa su un montaggio e su effetti speciali molto sperimentali in cui la musica trova un proprio habitat giungendo a un processo d’identificazione con le immagini.

Ben scrive Maurizio Corbella:

La *ratio* drammaturgica che presiede alla ripartizione musicale tra il GINC e Morricone è relativamente trasparente. Le improvvisazioni del GINC paiono articolare musical-

²¹ ENNIO MORRICONE – SERGIO MICELI, *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica per film*, a cura di Laura Gallenga, Venezia, Marsilio 2001, p. 129.

²² ENNIO MORRICONE, *Inseguendo quel suono. La mia musica, la mia vita*. Conversazioni con Alessandro De Rosa, Milano, Mondadori 2016, pp. 293-294.

²³ *Ivi*, pp. 239-240.

²⁴ ALFREDO ROSSI, *Elio Petri e il cinema politico italiano*, Milano – Udine, Mimesis Cinema 2015, p. 95.

mente la relazione tra Leonardo e il paesaggio sonoro circostante, nonché conferire veste sonora al processo creativo del protagonista; la composizione di Morricone è invece prevalentemente impiegata per esprimere il legame morboso che si instaura tra il protagonista e il fantasma di Wanda. Va comunque precisato che entrambe le componenti musicali possono essere interpretate come appendici sonore della soggettività del pittore: d'altronde è chiaro come lo spettatore percepisca, tanto a livello visivo quanto sonoro, una realtà profondamente filtrata dalla condizione patologica di Leonardo.²⁵

Una dialettica dei materiali sonori efficace che media i modelli di assunzione derivanti dal post-webernismo con l'improvvisazione.

Angelo Lavagnino

Molti altri compositori si sono serviti delle potenzialità del laboratorio musicale cinematografico per sviluppare nuove situazioni compositive. Del resto, sin dalla loro nascita gli studi di registrazione cinematografica sono stati dei veri e propri laboratori di ricerca in cui la musica ha potuto sperimentare situazioni altrimenti precluse, come ben aveva dichiarato anche Varèse. In un paragrafo del *Suono organizzato*, il compositore aveva proprio parlato di *Suono organizzato per il film sonoro*, indicandolo quale ipotetico agente di un rinnovamento della drammaturgia delle immagini in movimento, a patto che alla musica fosse tolta la museruola permettendole «di svolgere la sua funzione, che è quella di stimolare il pubblico e di generare sensazioni».²⁶

Uno dei compositori che ha sfruttato le potenzialità del laboratorio è stato Angelo Lavagnino. La sua musica cinematografica si contraddistingue per «un'attenzione più marcata per i valori timbrici, per l'orchestrazione e in generale per

²⁵ MAURIZIO CORBELLA, *Nuove Consonanze. Corpo, suono e performance in Un tranquillo posto di campagna di Elio Petri. La musica fra testo, performance e media*, in *Forme e concetti dell'esperienza musicale*, a cura di Alessandro Cecchi, Roma, Neoclassica 2019, p. 296.

²⁶ «Il suo potere di suggestione è superiore a quello di qualsiasi altra arte, in quanto è più difficile sfuggire al suo impatto fisico, alla sua presenza avvolgente. Capace com'è di interessare il più ampio spettro di sensazioni e di emozioni, dalle reazioni puramente fisiche alla più astratta concettualità, il *suono organizzato* può essere chiamato in causa nel momento in cui la parola ha toccato il limite della propria efficacia, mentre la precisione dell'immagine tende solo a circoscrivere il volo dell'immaginazione» (VARÈSE, *Il suono organizzato* cit, p. 118).

quell'ampliamento della strumentazione 'tradizionale' resa possibile da un lato da nuovi strumenti musicali (tra cui gli strumenti elettroacustici) e dall'altro dalle possibilità offerte dalla sala di incisione (sovraincisioni, uso di camere di risonanza, aggiunta di riverbero ecc.) e dalla gestione del microfono».²⁷

Per questi motivi, Federico Savina, noto fonico del cinema italiano del secondo dopoguerra e suo fidato collaboratore, l'ha eletto pioniere di una «cultura del sentire, e di conseguenza dello scrivere e del suonare; una cultura attenta alle evoluzioni tecnologiche che si stavano sviluppando».²⁸ Nel corso di piacevolissime conversazioni,²⁹ Savina ci ha raccontato come Lavagnino fosse un musicista che componeva sperimentando continuamente: era sempre alla ricerca di suoni particolari da incidere separatamente dall'orchestra che poi univa nel mixage. Tra le cifre inconfondibili del suo stile, ricordava i glissandi sulle corde del pianoforte con una stecca metallica fatta scorrere direttamente sulle corde stesse mentre il pedale era abbassato sino a quando il suono si smorzava completamente e naturalmente. Oppure gli esperimenti, sempre sul pianoforte, 'aprendo' il suono da incidere subito dopo che l'accordo era stato suonato con il pedale destro già abbassato sino al suo naturale smorzamento o mantenendolo entro certi limiti tramite i *fader* della consolle. A loro volta questi suoni potevano essere ulteriormente riverberati, miscelati, rovesciati dalla fine all'inizio, riprodotti su ottave diverse, smorzati con rapida escursione. Lavagnino creava, poi, della musica concreta ante-litteram, oggi difficilmente riproducibile.

Utilizzando un lessico forse inappropriato ma quanto mai significativo e suggestivo, Savina parla delle cosiddette "aperture musicali" della sua musica, per cui da una nota difficilmente localizzabile nasceva una sonorità ampia che si apriva verticalmente nella propria tessitura e orizzontalmente in spazialità. Questa era una caratteristica del linguaggio di Lavagnino che si realizzava anche con suoni

²⁷ ALESSANDRO CECCHI, *Tecniche di sincronizzazione nella musica per film di Angelo Francesco Lavagnino: una prospettiva musicologica*, in «Musica/Tecnologia», VIII-IX 2014-2015, p. 64.

²⁸ «L'indicazione *riverberato* appare vicina al rigo strumentale [...] perché pensata per quel particolare suono e per il risultato sonoro ricercato» (FEDERICO SAVINA, *Come nasce e si realizza la colonna sonora musicale di un film*, in MARIA FRANCESCA AGRESTA et al., *Arte e Mestiere nella musica per il cinema. Ritratto di un compositore: Carlo Savina*, Quaderni della Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2007, pp. 118-119).

²⁹ Abbiamo frequentato Federico Savina dal 2010 fino alla sua scomparsa nel 2023. Parte di queste nostre conversazioni sono confluite in ROBERTO CALABRETTO, *L'esperienza del suono*, Cantanzaro, Centro Sperimentale di Cinematografia Rubbettino 2022.

nuovi, in forma magmatica, vibrante: suoni elettronici ma anche ottenuti con il vibrafono, il pianoforte trattato, la marimba, l'organo Hammond, il gong, l'arpa, e altri. In queste "aperture" si potevano inserire altri accordi che aggiungevano colori o emozioni nel seguire la narrazione del film, grazie anche a un'appropriata riverberazione trattata elettronicamente.

Lavagnino, allo stesso tempo, era consapevole che durante le fasi del missaggio la musica andava incontro ad altre fasi delicate, unendosi ai dialoghi e ai rumori.³⁰ All'interno della bottega della post-produzione nascevano così soluzioni del tutto imprevedibili e impensate.

Il musicista a contatto con i fonici

Tutti questi esperimenti erano possibili grazie all'aiuto e alla collaborazione di Lavagnino con Savina, il suo fonico di fiducia costantemente al suo servizio per sperimentare tutte queste soluzioni musicali. Per quanto riguarda la creatività con cui Savina svolgeva le proprie mansioni, basti pensare alle modalità della sua collaborazione con Gino Marinuzzi.

Già prima di partire per il militare – ricorda Savina –, lavorando alla Ricordi, conobbi Marinuzzi e venne spontaneo di fare qualcosa insieme. Per prima cosa mi fece fare lo Scopacordo, seconda cosa mi fece intervenire sul registratore [il Viking]. Allora le classiche domande di Marinuzzi erano: "si può rallentare la velocità del registratore [per ottenere il cambio di altezza del suono]?"; era un continuo porre nuove questioni che io cercavo di risolvere. Dopo di che mi chiese: "Sai avrei bisogno di un suono così [ululato del vento]". Io avevo comprato, non so come, un grosso libro dell'Rca che leggevo la sera. Avevo trovato che c'era un circuito che poteva fare questo effetto, era praticamente un

³⁰ «Le pene del musicista non sono ancora finite con l'incisione delle musiche; egli dovrà ora assistere al montaggio delle colonne ed infine a quella operazione conclusiva, la più delicata e determinante, che è il mixage, la riunione, vale a dire, in un'unica colonna, di tutti gli elementi sonori del film. [...] Nascono a questo punto le inevitabili discussioni fra tutti i realizzatori del film; ognuno, dalla propria angolazione mentale, ha qualcosa di valido da suggerire o da obiettare: qui la musica è troppo alta e va smorzata, là quel rumore deve essere più valorizzato ecc. ecc. finché non si trova la strada giusta e definitiva» (Angelo Francesco Lavagnino, *Il "mestiere" del musicista cinematografico*, dattiloscritto inedito. Qui citato da CECCHI, *Tecniche di sincronizzazione nella musica per film di Angelo Francesco Lavagnino* cit., p. 63).

filtro modulabile. Solo che per muovere la frequenza, cosa che oggi si farebbe con un potenziometro, allora bisognava [utilizzare battimenti fra] radiofrequenze. Così mi misi a costruirlo nella casa dove abitavo: cominciai con l'alimentatore per le valvole e feci un primo apparecchio con una manopola, praticamente un filtro molto selettivo. [...] Le richieste di Marinuzzi si facevano sempre più esigenti: voleva che il filtro si muovesse da un punto a un punto, [e ripeterlo sempre in maniera uguale]. Appena gli risolvevo un problema era contentissimo sul momento, però tre giorni dopo tornava e mi diceva: "Sai, però, tu me l'hai fatto su un'ottava, mi servono due ottave"; facevo due, quattro ottave, per fare ciò bisognava risolvere parecchi problemi, la banda era molto ampia. Aveva fatto un film sul K2 con Guerrasio. Aveva bisogno di fare i venti, si chiedeva quale potesse essere l'origine [la sorgente] dei suoni. Lo Scopacordo andava bene, perché filtrato dava un ottimo effetto di vento. Gli feci varie versioni del filtro. Poi venne fuori un altro strumento. Allora andava di moda fare le scale diatoniche non temperate. Lo scopo era avere dodici oscillatori da "accordare a piacimento". Quindi mi misi a fare gli oscillatori, questo non era particolarmente difficile (Milano ne aveva nove, noi avevamo il manico di scopa!). Poi Marinuzzi mi chiese di legarne due, in modo da poter fare due note contemporaneamente e farle slittare su frequenze non temperate; poi di seguito tre, fino ad arrivare a dodici. Con dodici oscillatori in casa io finii per dormire per terra. Era diventato un mobile che mi occupava tutta la stanza. Fu un mese e mezzo di lavoro. Alla fine Marinuzzi mi chiese: "Sì, ma come faccio a suonare? Posso solo fare degli *shift*, mi manca l'attacco, il *sustain*, il *decay*..."; diventava una tecnologia che io non ero in grado di fare. Fu lì che Marinuzzi si rivolse a Ketoff.³¹

Ma il fonico molto volte non è semplicemente il fidato 'braccio destro' di un compositore ma un vero e proprio coautore delle sue partiture. Walter Murch, parlando del suo lavoro di mixage per *Il padrino* (*The Godfather*, 1972) di Francis Ford Coppola, riporta un singolare episodio a proposito della celeberrima scena della testa di cavallo e della sua singolare 'manomissione' della musica di Nino Rota.

Così provai qualcosa che avevo già fatto nell'*Uomo che fuggì dal futuro* [George Lucas, *TXN 1138*, 1971]: scomposi la musica, suonai i dischi all'indietro ribaltando i pezzi

³¹ Federico Savina in MAURIZIO CORBELLA, *Paolo Ketoff e le radici cinematografiche della musica elettronica romana*, «Acoustical Arts and Artifacts. AAA · TAC. Technology, Aesthetics, Communication», VI 2009, pp. 68-69.

e rendendoli più lenti. Era una rielaborazione di quello che facevo a undici anni. La musica che aveva scritto Nino per la scena del cavallo aveva una struttura musicale A B A: un tema d'apertura, poi una variazione e quindi un ritorno al tema d'apertura. Questa struttura mi permise di fare un duplicato del brano e spostare la sincronia della copia di un intero tema musicale. Sovrapponendo le due copie, ottenni un'apertura in A – così come era stata scritta – ma poi seguivano insieme A + B e quindi B + A. Avevo sovrapposto suoni che avrebbero dovuto essere separati nel tempo. L'inizio è uguale, ma poi la musica comincia a stridere, proprio mentre Woltz si rende conto che c'è qualcosa che non va. C'è una follia disorientante nella musica, che cresce fino al momento in cui Woltz solleva finalmente il lenzuolo.³²

Simili esperimenti attraversano la storia del cinema sonoro sin dai suoi primi anni di vita. Maurice Jaubert in *O de conduite* di Jean Vigo (*Zero in condotta*, 1933), aveva scritto una partitura con l'obiettivo di riprodurre al contrario la registrazione dell'esecuzione nella celebre scena della rivolta dei collegiali nel dormitorio, per rappresentare efficacemente la loro azione di protesta, in tal modo sono invertiti gli attacchi e le risonanze. In tempi recenti, Stanley Kubrick ha sfruttato le possibilità della registrazione in modo analogo. In *Eyes Wide Shut* (1999), nella famosa scena dell'orgia, la musica deriva dall'arrangiamento di *Backwards Priests* di Jocelyn Pook. La compositrice ha dichiarato in un'intervista che, riproducendo al contrario le parole recitate, ha conferito loro un sapore "diabolico", ancor più enfatizzato dalla scelta di Kubrick che fa camminare Tom Cruise in tunica rossa in senso antiorario all'interno del cerchio di donne.

L'avvento del digitale

La nuova scrittura musicale che si è fatta strada negli ultimi decenni ha portato ad una vera e propria rivoluzione copernicana nell'universo della musica per film. In seguito al progressivo diffondersi delle librerie orchestrali, alcuni compositori, come Danny Elfman e Hans Zimmer, hanno trasformato la loro

³² MICHAEL ONDATAJE, *Il cinema e l'arte del montaggio. Conversazioni con Walter Murch* (2002), Milano, Garzanti 2003, pp. 89-90.

prassi compositiva utilizzando queste librerie per comporre le colonne sonore cinematografiche.³³

L'utilizzo dei *Virtual Instruments* non obbedisce solo a dei criteri di economicità e funzionalità al processo di produzione cinematografica ma altresì a motivazioni di carattere strettamente estetico, ossia per aggiungere nuove sonorità alla tavolozza timbrica di cui dispone il compositore. Utilizzando una scrittura digitale, egli s'interfaccia con oggetti dotati di una natura numerica e, di conseguenza, può apportare alla sua partitura delle modifiche in ogni momento. Elfman ha più volte ribadito come nelle sue colonne sonore i suoni campionati spesso si sovrappongono a quelli reali dando luogo a delle situazioni ibride che possono creare degli effetti inaspettati.

Una simile situazione può sicuramente comportare degli esiti negativi sulla creatività e sulle modalità d'ascolto ma può anche ampliare il sound cinematografico con la possibilità di simulare suoni altrimenti non eseguibili dal vero e aprendo la scrittura stessa a nuovi scenari.

³³ Cfr. *VSL Studio chat with Danny Elfman*, in <https://www.youtube.com/watch?v=712ntdvBBTg&t=2s>. Parte di questi problemi sono stati trattati nel nostro *La musica per film e l'universo digitale. Quali prospettive?*, in *Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica*, a cura di Marco Bizzarini, Napoli, Federico II University Press 2022, pp. 57-71.

Luca Cossettini
Per chi suona l'algoritmo?
Formalizzazione del pensiero compositivo
e interazioni con il mezzo elettronico nel Novecento.
Alcuni casi rappresentativi

L'incontro con la macchina: Ernst Křenek

Negli anni '30 Julius Bahle, con la collaborazione di alcuni tra i più importanti compositori dell'epoca (tra cui Carl Orff, Arthur Honegger, Arnold Schönberg, Ernst Křenek) e con la netta avversione di altri (Hans Pfitzner in testa), si investì dell'immane compito di indagare il mistero della creatività musicale. Stimolati a comporre su un testo poetico, gli autori coinvolti sarebbero poi stati intervistati sulla natura della loro ispirazione e sulle pratiche della propria scrittura. Da questo audace esperimento nascerà *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen*, edito nel 1939.¹ Recentemente, Martin Kaltenecker ha pubblicato una selezione dal carteggio tra Bahle e gli autori coinvolti,² che mette bene in luce, oltre ai risultati dello psicologo tedesco, dettagli inediti sul travaglio estetico e ideologico che stava investendo il pensiero musicale in quegli anni. Stupisce in particolare una lettera di Křenek, rivelatrice di una visione del suo rapporto con la creazione che a prima vista pare confliggere con l'immagine che poi lui stesso, prima ancora della musicologia, ha dato di sé: alfiere del formalismo e strenuo difensore del metodo combinatorio dodecafonico. Un passo merita di essere citato (quasi per intero):

¹ JULIUS BAHLE, *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen. Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungen – und Schaffensgesetze schöpferischer Menschen*, Leipzig, Hirzel 1939.

² MARTIN KALTENECKER, *La première enquête sur les processus de composition (1929-1939), Julius Bahle, Ernst Křenek, Hans Pfitzner, Arnold Schoenberg*, in *Un siècle d'écrits réflexifs sur la composition musicale*, a cura di Nicolas Donin, Genève, Droz/Haute Ecole de Musique de Genève 2019, pp. 67-115.

Le travail conscient est une condition préalable pour trouver de nouveaux moyens d'expression : «Les nouveaux moyens ne s'effectuent guère immédiatement, par une inspiration survenant comme un éclair, mais toujours en se confrontant systématiquement à la matière et en réfléchissant précisément sur les différentes possibilités. [...] [Or, même là, il y a] un *élément irrationnel* : finalement, à partir d'un certain moment, on entre tout de même dans quelque chose qui reste mystérieux. Je le vois très bien dans le travail lui-même quand telle ou telle partie précise que l'on veut faire ne veut absolument pas réussir aussi longtemps que «l'idée» [Einfall] n'est pas là. Il est vrai aussi que l'idée est souvent amenée quand, après plusieurs essais, j'essaie pour voir d'essayer «ça» – d'un coup, c'est bon. Mais cela ne prouve aucunement que cette idée juste ait été trouvée en ruminant ou par le calcul, par construction intellectuelle – c'est tout le contraire, car j'aurais sinon pu la construire tout de suite en m'épargnant beaucoup de peine ; cela prouve que l'on ne sait pas lequel des moyens disponibles est celui qui va enflammer notre imagination».³

All'epoca in cui scriveva questa lettera, Křenek non aveva ancora aderito alla dodecafonia e a quel rigido serialismo che, negli anni, lo avrebbe portato alla formalizzazione della teoria della rotazione degli intervalli,⁴ applicata per la prima volta in modo coerente nella *Lamentatio Jeremiae Prophetae* per coro misto a cappella nel 1940-1941. Sembra qui abbracciare piuttosto un'idea di stampo ottocentesco di creazione come ispirazione. Usciva allora dall'esperienza di *Johnny spielt auf* (1927), che gli aveva procurato, causa un'associazione a tratti indebita agli stilemi della musica jazz americana, assieme a grande fama, anche serie difficoltà, dapprima politico-esterne, con l'opposizione del nazismo, poi psicologico-interne, nel timore di essere relegato nell'alveo dei compositori 'd'operetta', o 'leggeri'. Nel 1939 il compositore pubblica negli Stati Uniti, ove era emigrato a causa dell'*Anschluss*, il volume *Music here and now*,⁵ nel quale affrontava esplicitamente la questione della legittimità di nuovi linguaggi musicali, con una netta presa di distanza da tutte le sue dichiarazioni (e composizioni) precedenti: deduce la possibilità di creare una teoria generale della musica in grado di inglobare tutti i lin-

³ Ivi, p. 106.

⁴ ERNST KŘENEK, *Extents and Limits of Serial Techniques*, «The Musical Quarterly», XLVI/2 (Special Issue: *Problems of Modern Music. The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies*) 1960, pp. 210-232.

⁵ ERNST KŘENEK, *Music here and now*, New York, Norton & Company 1939. Il testo riprende, sviluppa e dà maggiore consistenza a idee, come quelle qui riportate, già presentate qualche anno prima in ERNST KŘENEK, *Über neue Musik*, Wien, Verlag der Ringbuchhandlung 1937.

guaggi sonori di qualsiasi natura da quel pensiero matematico che, tenute ferme le regole di inferenza, sviluppa nuove geometrie a partire da assiomi non euclidei e da quella fisica che, sulla base di nuovi principi matematici, prima azzarda la definizione di nuove leggi teoriche, e poi, sulla loro base, è in grado di operare osservazioni nel mondo esterno, l'interpretazione delle quali è già anticipata nelle leggi stesse. La musica, come nella teoria musicale di stampo aristotelico del XIII e XIV secolo, torna a essere una scienza media tra matematica e fisica.

Dato che i linguaggi musicali non sono né dati in natura né sorti per intervento soprannaturale, ma sono stati creati dall'uomo, Křenek, sulla scia della discussione scientifico-filosofica sul Programma di Hilbert circa la validità e la coerenza dei linguaggi matematici, accolto l'assunto che gli assiomi non hanno il carattere di verità eterne, ma sono libere proposizioni della mente umana che esigono unicamente le proprietà di indipendenza e compatibilità, individua nei *Fondamenti della geometria* di Hilbert (1934-1939)⁶ un passaggio che consentirebbe di formulare le proposizioni elementari in grado di reggere una teoria generale della musica. Scrive Hilbert:

we imagine three distinct categories of things. The things in the first category we shall call points and designate by A, B, C...; the things in the second category we shall call straight lines and designate by a, b, c...; the things in the third category we shall call planes and designate by α , β , φ ... We conceive of these points, straight lines, and planes as having certain mutual relations which we indicate by means of such words as 'are situated,' 'between,' 'Parallel,' 'congruent,' 'continuous.' The exact, and for mathematical purposes complete, description of these relationships is achieved through the axioms of geometry.⁷

La teoria generale della musica potrebbe, secondo Křenek, cominciare così:

we *imagine* three different categories of things. The things in the first category we shall *call* tones, the things in the second category chords, and the things in the third category melodies. We *conceive* of the tones, chords, and melodies as having certain mutual relationships which we *indicate* by means of such words as 'high,' 'low,' 'interval,' 'consonance,' 'dissonance,' 'contrary motion,' 'inversion,' and so forth.⁸

⁶ DAVID HILBERT, PAUL BERNAYS, *Grundlagen der Mathematik*, Berlin, Springer 1934-1939.

⁷ David Hilbert citato in KŘENEK, *Music here and now* cit., pp. 205-206.

⁸ KŘENEK, *Music here and now* cit., p. 206.

Qui 'note', 'accordi' e 'melodie' corrispondono a nozioni astratte. Come 'punto', 'retta' e 'piano' non sono oggetti reali di cui si indagano le qualità naturali. Il linguaggio musicale può essere allora organizzato in assiomi e regole di inferenza, restando affrancato da una qualsiasi supposta realtà esterna. Da queste premesse deve conseguire la formalizzazione di strumenti compositivi in grado di porre rimedio alla crisi espressiva che stava vivendo il sistema dodecafonico, sul quale pubblicò comunque nel 1940 il trattato *Studies in Counterpoint. Based on the Twelve-Tone Technique*,⁹ il primo manuale completo di composizione con la tecnica dei dodici suoni dalla formalizzazione del metodo da parte di Arnold Schönberg. Le basi erano poste per una concezione algoritmica del processo compositivo e, come per molti altri compositori, l'avvento della macchina, del mezzo elettronico, sarà salutato come l'alba di una nuova era, in cui la struttura perfetta avrebbe potuto essere realizzata, ponendo rimedio all'errore e all'imperfezione dell'uomo-esecutore. In merito al suo oratorio di Pentecoste *Spiritus intelligentiae Sanctus*, Křenek dirà esplicitamente: «I knew immediately that this was the medium in which I should be able to realize what I had imagined for my oratorio». L'occasione di lavorare in uno studio di musica elettronica arriverà nel 1955, quando, su invito di Herbert Eimert, il compositore si recherà presso gli studi della WDR a Colonia. Si trattava ora di definire gli assiomi e le regole di inferenza che avrebbero generato la composizione.

Il tema religioso del testo si riflette nella costruzione musicale. Sul piano melodico, le altezze sono derivate dall'espansione iniziale di un accordo di tre note, figura della Trinità. Il Creato è simbolicamente rappresentato da un nuovo accordo di cinque suoni, ottenuto con due suoni aggiunti sopra e sotto l'accordo iniziale. Il compiuto sviluppo della creazione è reso infine da un accordo di sette note (segno del tempo e il numero dei doni dello Spirito Santo), formato con l'aggiunta di altri due suoni. Tenendo fisso il suono centrale dell'accordo 'divino', espressione dell'amore creatore e della presenza di Dio in terra, emerge un sistema di tredici suoni. Křenek pone il suono centrale comune a una frequenza di 330 Hz. Distribuisce le tredici note all'interno dell'ottava in modo da ottenere intervalli uguali. La gamma di suoni viene poi trasposta in diverse ottave, per co-

⁹ ERNST KŘENEK, *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*, New York, Schirmer 1940.

prire un ambito frequenziale che va da 30 a 7280 Hz, cui si aggiungono i tre suoni sovracuti di 7680 Hz, 8548 Hz e 11764 Hz, analogamente ricavati. (Figura 1).

30	32	33	35	37	39	41	44	46	49	51	54	57
60	63	67	70	74	78	83	88	92	97	102	108	114
120	127	134	141	149	157	165	174	184	194	205	216	228
240	253	267	282	297	313	330	348	368	388	409	431	455
480	506	534	564	594	627	662	697	735	776	818	863	910
960	1013	1068	1127	1188	1254	1322	1393	1471	1551	1636	1725	1820
1920	2025	2137	2254	2377	2507	2644	2787	2941	3103	3274	3452	3640
3840	4050	4274	4508	4754	5014	5288	5574	5882	6206	6548	6904	7280
7680		8548						11764				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Figura 1. Il temperamento a tredici semitoni di *Spiritus intelligentiae Sanctus*.

Da questo materiale frequenziale di base, Křenek estrae alcuni eptacordi che, sovrapposti alternativamente per congiunzione e disgiunzione in una scala-base, come a richiamare teorie greche antiche, formano il sistema in cui si sviluppa la scrittura melodica, utilizzato per quello che il compositore chiama interludio strumentale, nella sezione centrale dell'opera (Figura 2).¹⁰

¹⁰ KŘENEK, *Extents and Limits of Serial Techniques* cit., p. 220.

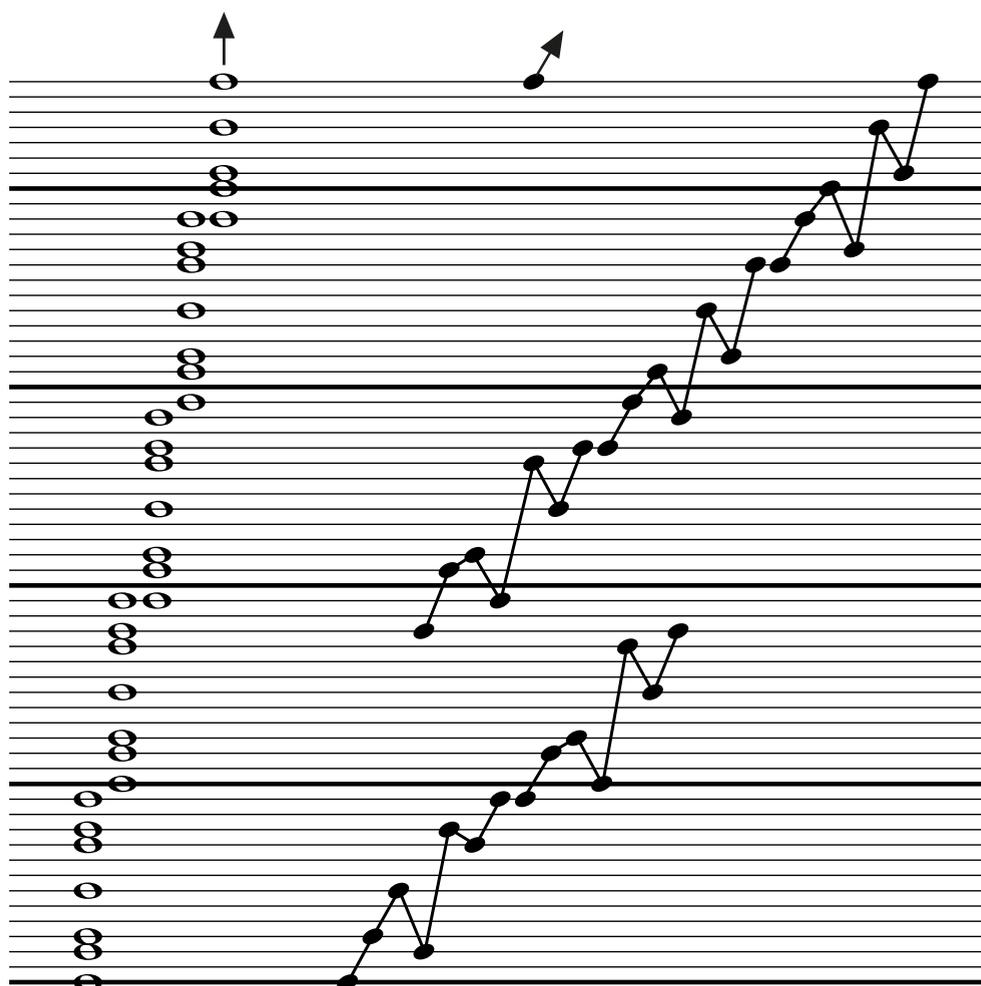


Figura 2. la rotazione nel sistema eptatonico in *Spiritus intelligentæ Sanctus*.

Lungo la scala-base una serie melodica di sette suoni si sposta, mantenendo costanti la direzione del moto e il numero di gradi compreso da ognuno dei suoi intervalli (Figura 2). La serie melodica si ripropone poi partendo dall'ultimo suono raggiunto. Data la struttura della scala-base, varia l'ampiezza degli intervalli, mentre lo schema generale resta costante. In questo processo si estrinseca il principio di rotazione, perché dopo tredici riproposizioni la serie melodica si chiude sulla nota di partenza (ovviamente tenendo conto delle trasposizioni di ottava).

Nell'articolo *In 1954* Křenek rivela che la principale fonte di ispirazione per l'idea canonica che muove la composizione è la *Missa L'homme armé [super voces*

musicales] di Josquin des Prez, di cui destavano in particolare la sua ammirazione i canoni mensurali: la stessa linea melodica eseguita in misure diverse, mutando *tempus* e *prolatio*. Il procedimento è illustrato da Křenek in un articolo apparso per la rivista messicana *Pauta* con la trascrizione di un canone (Figura 3):¹¹



Figura 3. Ernst Křenek, trascrizione di un canone dalla *Missa L'homme armé super voces musicales* di Josquin de Prez.

È quindi sul controllo delle temporalità che Křenek vede le potenzialità del mezzo elettronico: il tempo qui si fissa nello spazio misurabile del nastro magnetico; variazioni controllate della velocità di scorrimento del magnetofono in fase di registrazione dei materiali originali creano, in fase di lettura a velocità nominale, differenti temporalità e trasposizioni che possono essere sovrapposte con le tecniche di mixaggio.

Křenek sceglie una suddivisione in undici (il cosmo e la sua genesi) unità-base chiamate 'Macro-rhythm', che, nel canone elettronico, applica sia alla meso-forma, sia alla micro-forma. Esse definiscono i principali momenti di articolazione: le entrate delle imitazioni tra le 'voci', i culmini, i punti di intreccio, ecc. La durata dei singoli eventi musicali nella micro-forma è calcolata rapportando la stessa suddivisione all'interno dei singoli segmenti. A livello meso-formale, ogni voce conclude la rotazione seriale dopo novantun note (13 x 7). Per assegnare il valore temporale a ogni nota, Křenek ripete la serie temporale undici volte; così facendo vengono escluse le tre note finali di ogni voce. A livello micro-formale, invece, la sovrapposizione di strutture melodiche di sette note a schemi ritmici di

¹¹ ERNST KŘENEK, *Mi experiencia en la composicion electronica*, «Pauta», 1/1 1982, pp. 16-22: 17.

undici valori mette in moto un meccanismo di incastri che ricorda la distinzione medievale tra *talea* e *color*. Si esclude così la ripetitività meccanica delle strutture senza far perdere il senso di unità della composizione.¹²

Ci si potrebbe a questo punto chiedere: come suona la realizzazione acustica del modello altamente formalizzato? È molto difficile, se non a tratti impossibile, percepire all'ascolto l'andamento delle voci: «with the strange and wonderful dialectic that run through this, as thought as all human endeavours, this knife-edged accuracy often sounds like the triumph of the aleatorical»¹³. La difficoltà non è dovuta esclusivamente alla complessità del (lungo) trattamento isoritmico sotteso alla costruzione del canone. I suoni sono tutti ottenuti per sintesi additiva di onde sinusoidali; sono quindi privi di un profilo timbrico distintivo, di una *Gestalt* che consenta di categorizzarli quali 'strumenti' diversi. Valori temporali e soprattutto ambiti frequenziali diversi forniscono validi indizi alla percezione, specialmente quando in questi parametri le voci divergono sensibilmente, ma, nei momenti di maggior addensamento, l'impressione è di fatto caotica.

Il caos non contrasta con il tema dell'oratorio; e indubbiamente fa riflettere la funzione introduttiva del brano appena discusso al racconto della torre di Babele e della dissoluzione del linguaggio. A questo proposito va tenuto presente il più volte ribadito convincimento di Křenek sul rapporto tra serialismo integrale e caos: già nel 1954 in un breve articolo apparso in Germania sulla rivista *Melos*,¹⁴ affermava che la musica seriale risulta caotica a causa della sua complessità, idea poi ripresa nel famoso articolo *Den Jüngerer über die Schulter geschaut*, apparso sul primo numero di *Die Reihe*,¹⁵ e rielaborata in *Extents and limits of Serial Techniques* e in *Horizons circled*.¹⁶ In questi saggi essa segue immediatamente la descrizione della formalizzazione pluriparametrica di *Sestina*:

¹² Va segnalato che tale formalizzazione delle strutture temporali si rileva solo localmente all'interno della macro-forma, la cui costruzione è dettata da esigenze drammatiche ed è pertanto svincolata dal sistema seriale. Non vi è la stessa coerenza interna che si riscontra per la strutturazione delle altezze. Il fatto non stupisce e dà la misura dell'evolversi del pensiero del compositore che, per sua stessa dichiarazione, inizia a lavorare sistematicamente sull'allargamento dei principi seriali al parametro temporale solo con *Sestina* (1957).

¹³ ERNST KŘENEK, *What electronic music is and how it is made*, in *Exploring music*, London, Calder and Boyars 1966, p. 220.

¹⁴ ERNST KŘENEK, *Ein Neues Blatt ist aufgeschlagen*, «*Melos*», XXI 1954, pp. 305-307.

¹⁵ ERNST KŘENEK, *Den Jüngerer über die Schulter geschaut*, «*Die Reihe*», I 1955, pp. 31-33.

¹⁶ ERNST KŘENEK, *Horizons Circled*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press 1974.

if the succession of tones is determined by serial regulation [...] and, in addition to this, the timing of the entrance into the musical process of these tones is also predetermined by serial calculation [...], it is no longer possible to decide freely (that is, by “inspiration”) which tones should sound simultaneously at any given point. In other words, the so called harmonic aspect of the piece will be entirely the result of operations performed on premises that have nothing to do with concepts of ‘harmony’, be it on the assumption of tonality or atonality or anything else. Whatever happens at any given point is a product of the preconceived serial organization, but by the same token it is a chance occurrence because it is as such not anticipated by the mind that invented the mechanism and set it in motion.¹⁷

Il caos qui, lungi dall'essere una nozione matematico-statistica, è espressione dell'incapacità della mente umana di prevedere il risultato di congegni che ha inventato e messo in moto, persino in un sistema deterministico, se esso è troppo complicato. Křenek ricorre all'analogia filosoficamente e teologicamente pregnante dell'orologiaio che costruisce un meccanismo di cui non sa predire che cosa produrrà: la libertà del compositore, in contrapposizione alla cosiddetta libertà dell'ispirazione, che altro non è se non il caso provocato dai fantasmi della nostra cultura, sta per lui nella creazione del meccanismo o, diremo oggi, dell'algoritmo.

Dentro alla macchina 1: Jean-Claude Risset

Il passaggio dall'elettronica analogica alla computer music segna uno spartiacque rivoluzionario: ora modelli e loro realizzazione potevano coesistere nel sistema chiuso dell'elaboratore. Riemerge così rinnovata l'utopia del controllo perfetto, la messa al bando dell'indeterminazione umana dell'interprete, foss'anche lo stesso compositore alle prese con oscillatori e magnetofoni. Un esempio evidente del cambio di paradigma si trova nel catalogo di suoni generati elettronicamente di Jean-Claude Risset, creato nel 1969. Nella sua forma scritta, il catalogo appare come una definizione teorica di suoni di sintesi da creare in tempo differito con un computer e da registrare successivamente su nastro magnetico (figure 4 e 5).

¹⁷ KŘENEK, *Extents and Limits of Serial Techniques* cit., p. 228.

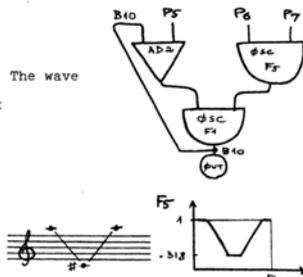
Creatività e creazione artistica nella musica e nelle arti

#510

This run gives a bunch of siren-like glissandi.

Instrument #1

This instrument delivers a variable frequency sound. The wave is a sine wave with feedback (a process suggested by A. Layzer). The frequency controlling oscillator has a cycle of $8s(P7)$ repeated 3 times.



Instrument #2

This instrument gives a noise band with variable center frequency. The $1/2$ bandwidth is given by P8. The frequency cycle lasts $6s(P7)$.

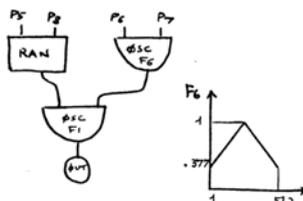


Figura 4. Descrizione dello strumento n. 510 dal catalogo di Risset.¹⁸

```

COMMENT:SIRENE POLR MUTATION:
COMMENT:TAPE 1779:
COMMENT:FEEDBACK GLISSAND0:
INS 0 1:OSC P6 P7 B4 F5 P8:AD2 B10 P5 B11:
OSC F:1 B4 B10 F1 P30:OUT B10 B1:END:
COMMENT:NOISE BAND GLISSAND0:
INS 0 2:PAN P5 P8 B4 P30 P29 P28:
OSC P6 P7 B5 F6 P9:OSC B4 B5 B5 F1 P27:OUT B5 B1:END:
COMMENT:INHARMONIC GLISSAND0:
INS 0 3:OSC P5 P7 B4 F7 P8:IOS P5 B4 B5 F2 P30:
OUT P5 B1:END:
COMMENT:SINE'S GLISSAND0:
INS 0 4:OSC P5 P7 B4 F8 P8:OSC P5 B4 B5 F1 P30:OUT B5 B1:END:
STA 0 4 10000:
GEN 0 2 1 1 1:
GEN 0 4 2 1 21 0 1 512 1 29 0 1 512 1 39 0 1 512:
GEN 0 1 5 .999 1 .999 25 .318 231 .318 281 .999 487 .999 512:
GEN 0 1 6 .377 1 .999 256 .377 512:
GEN 0 1 7 .5 1 .5 15 .9 241 .9 271 .5 497 .5 512:
GEN 0 1 8 .333 1 .333 8 .999 248 .999 264 .333 504 .333 512:
NOT 1 1 24 450 880 8:
NOT 1 2 24 400 1650 6 200:
NOT 1 3 24 200 20 12:
NOT 1 4 24 70 2400 3 0:
NOT 1 4 24 70 2400 3 128:
NOT 1 4 24 70 2400 3 256:
NOT 1 4 24 70 2400 3 384:
TER 25:
C
SIRENE POUR MUTATION CONV1
SUBROUTINE CONV1
COMMON IP(10),P(100),G(1000)
IF(P(1)).NE.(1.)GO TO 100
F=511./G(4)
P(6)=F*P(5)
P(7)=F*P(7)
IF(P(3)).EQ.(2.)IP(8)=F*P(8)
100 RETRN
END
    
```

Figura 5. Codice per lo strumento n. 510 del catalogo di Risset.¹⁹

¹⁸ JEAN-CLAUDE RISSET, *An introductory catalogue of computer synthesized sounds*, New York, Bell Telephone Laboratories, 1971, A-83.

¹⁹ Ivi, A-85.

Lo scopo dell'autore era creare una libreria pronta per essere utilizzata per la produzione musicale, senza ore di attesa (notti o addirittura giorni) per generare ogni singolo suono. La parte più sorprendente del lavoro di Risset sta nel fatto che, partendo dalla definizione teorica delle procedure di sintesi, egli ha reso indifferente la scelta del linguaggio di compilazione, consentendo così la portabilità e la possibilità di riutilizzare il materiale sonoro in futuro; raggiungendo il più alto livello di astrazione, intendeva sconfiggere il problema dell'obsolescenza. Come ha sottolineato lo stesso Risset:

Some of the sound recipes from my catalogue could be used by musicians doing computer synthesis with modular programs of the *Music 4 – Music 5* type: *Music4BF*, *Music 10*, *Music 11*, *Music 360*, *CMusic*, *CSound*. Some have even been studied by users of analog-synthesizers such as Moog. In Marseille, Daniel Arfib has adapted *Music 5* for IBM-PC compatible computers, and he had no difficulty replicating the examples of my catalogue: twenty years later, the recipes still work – as they should – and I still use some for my own musical works. For instance, I used flute-like and percussion-like sounds, as described in n° 100 and 400 of the catalogue, in *Passages* (1982) and *L'autre face* (1983). I used harmonic arpeggios (as described in n° 500 to the 503) in [...] *Contours* (1983) (6'30 "to 8'57"), *Sud* (1985) (2'50 "to 3'40"), *Voilements* (1987) (6'56 "to 7'17"), *Attracteurs étranges* (1988), as I had done in 1968 for the beginning of *Little Boy* and in 1969 for *Mutations* (e.g. 29 "to 52", 1'28 "to 2'20"). I also used clarinet-like sounds, as described in n° 150, in *Mutations* (2'45" to 3'10") as well as in *Voilements* (2'21", 2'44", 3'08").²⁰

Il catalogo di Risset è stato ripetutamente 'ricreato' non solo dallo stesso autore, ma anche da altri compositori, che non hanno esitato ad utilizzare i risultati della sua ricerca per sviluppare altri cataloghi o musica originale. Ad esempio, Stanley Haynes usò alcune delle sue sintesi di pianoforte (strumenti n. 300 e 301) per creare *Prisms* per pianoforte e nastro magnetico, prodotto all'IRCAM nel 1977. Nel suo libro *Sound Structure in Music*,²¹ Robert Erickson riportò l'esempio n. 550 (un tentativo di estendere l'armonia nel timbro). Nei primi anni

²⁰ JEAN-CLAUDE RISSET, *My 1969 Sound Catalogue: Looking back from 1992*, in , *Jean-Claude Risset. Écrits/writings volume II. Le numérique, un nouvel artisanat pour la création musicale. Outils et œuvres musicales*, a cura di Oliver Class, Márta Grabócz, Paris, Hermann 2018, pp. 331-340: 333.

²¹ ROBERT ERICKSON, *Sound Structure in Music*, Berkeley, University of California Press 1975.

'90 John Philip Gather ha assemblato il cosiddetto *Amsterdam Sound Catalog* (Gather 1995) che include, tra gli altri codici, diversi esempi dal catalogo di Risset, trascritti per Csound.²²

L'uscita dal sistema informatico originale in cui Risset ha lavorato, vale a dire la traduzione in altri linguaggi di programmazione, per altri processori e la realizzazione finale in suono attraverso altri convertitori digitale-analogico, non può essere considerata neutra, a causa della differente ottimizzazione del calcolo e soprattutto degli avanzamenti tecnici nella componentistica e nella risoluzione delle schede audio. Tuttavia, già nel 1969, l'interesse di Risset si era già orientato verso un'idea di condivisione di cataloghi e di procedure per la generazione del suono: «we hope that [the catalogue] – scrive – will stimulate other people working in the field of synthetic sound to do the same kind of presentation of their work: then one could take advantage of their results, and an extended repertory of sound would gradually build up and be made readily available».²³ Si dovrà attendere il 1992 perché la nuova era digitale rinnovasse il suo desiderio e mostrasse i mezzi per la sua realizzazione:

because of the availability of the compact disc, it is today much more convenient to give to the user random access to many different examples. I consider it is very important to communicate mutually one's experiments and experiences on sound synthesis, processing and musical elaborations, so that one can take advantage of the effort of others and make the exploration of computer music a rich cooperative venture, even though the musical work remains in the end the responsibility of the individual composer.²⁴

Una visione del processo compositivo come sviluppo di un lavoro collettivo che tuttavia non nega il ruolo di un'originalità autoriale oggi passato quasi inalterato nel mondo della produzione musicale ai tempi del web. Con Risset il timbro è il prodotto dell'algoritmo astratto per la sua generazione. La scrittura, invece, nella sua opera spesso rimane svincolata dal processo di formalizzazione. Bisognerà attendere nuove idee e gli sviluppi successivi della computer music, in particolare la nascita dei linguaggi di programmazione musicale orientati agli

²² RISSET, "My 1969 Sound Catalogue: Looking back from 1992" cit., p. 334.

²³ RISSET, *An introductory catalogue of computer synthesized sounds* cit., p. 330.

²⁴ RISSET, *My 1969 Sound Catalogue: Looking back from 1992* cit., p. 340.

oggetti, per arrivare all'unificazione formale tra la generazione del suono e rappresentazione notazionale.

Dentro alla macchina 2: Fausto Romitelli

L'idea, che già fu di Tristan Murail,²⁵ di concepire dapprima l'armonia e poi lo sviluppo della composizione in termini di funzioni matematiche consente di intendere la creatività come definizione di sistemi di funzioni e quindi di algoritmi implementati in linguaggi di programmazione specifici. Così, all'inizio degli anni '90, nell'epoca d'oro pionieristica della musica per personal computer, quando l'IRCAM (Parigi) iniziò a sviluppare sistemi di Composizione Assistita al Computer (CAC) come Patchwork, compositori e tecnici informatici iniziarono a scrivere librerie, linee di codice, moduli che, all'epoca, sono stati poi condivisi tra sviluppatori e artisti come strumenti per aiutare le procedure di composizione.

Un esempio rappresentativo di questo nuovo modo di intendere la composizione si può rintracciare nel lavoro di Fausto Romitelli. Come ha sottolineato Alessandro Olto, già nel 1991, per la composizione di *Natura Morta con Fiamme*, Romitelli aveva sperimentato la sintesi sonora in Csound e il suo controllo tramite il linguaggio di programmazione funzionale LISP:

in *Natura morta con fiamme* sounds have been obtained using Csound. Csound allows for synthesis, starting from basic operators, for example oscillators or filters, which in turn can be described by means of several parameters (start, end, amplitude and frequency envelope, phase, bandwidth etc.). To produce complex sounds it is therefore necessary to manage a large amount of data. Romitelli has overcome this difficulty by developing a control program written using LISP which he called WORKLISP: by defining specific functions, this program allows for substantial reduction of the amount of data to be manipulated, as well as for categorizing the type of sound to be obtained.²⁶

²⁵ TRISTAN MURAIL, *Modèles & Artifices*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg 2004.

²⁶ ALESSANDRO OLTO, *Between spectrum and musical discourse Computer Assisted Composition and new musical thoughts in EnTrance by Fausto Romitelli*, in *Sounds, voices and codes. The critical editing of music at MIRAGE*, a cura di Luca Cossettini e Angelo Orcalli, Udine, MIRAGE 2017, pp. 420-452: 427.

Dal 1991 al 1995 almeno, questo insieme di librerie si è stratificato con nuove funzioni volte ad attuare nuove strategie compositive. Durante la sua permanenza all'IRCAM come *compositeur en recherche*, Romitelli ha anche lavorato con Patchwork, ed è riuscito a migrare quasi tutte le procedure sviluppate per la composizione di *Natura Morta con fiamme* nel nuovo ambiente software. Molte sue opere, sia elettroniche che strumentali, hanno beneficiato dell'implementazione di questi codici, *EnTrance* (1995) in particolare.

Il sistema software sviluppato da Romitelli si compone di due file: *lispdef* e *WORKLISP*. Il primo contiene un gran numero di funzioni in LISP; il secondo è invece progettato per valutare le funzioni definite da *lispdef* e per generare i file 'orchestra' per Csound.²⁷ Tutti i parametri musicali (frequenza, durata, ampiezza ecc.) generati e manipolati da questi script possono quindi essere tradotti in notazione musicale e in suono. Si possono trovare procedure semplici, come la creazione di spettri distorti, dati un certo numero di parziali da generare (*part*), la frequenza fondamentale (*freq*) e un coefficiente di distorsione:

```
(defun dist(part freq dist)
  (let ((res))
    (dotimes (n part res)
      (setf res (cons (* freq (expt(+ n 1) dist))res)))
    (reverse res)))
```



Figura 6. Esempio di spettri generati dalla funzione *dist*.

²⁷ ALESSANDRO OLTO, *EnTrance. Spettralismo e composizione assistita all'elaboratore in Fausto Romitelli*, tesi di dottorato, Università degli studi di Udine, 2017.

Le funzioni si fanno poi via via più complicate, come uno script per creare un gruppo di spettri su diverse frequenze fondamentali e diversi coefficienti di distorsione, dati un numero di parziali da generare (p), una lista di frequenze fondamentali ($List0$) e una lista dei coefficienti di distorsione ($List1$):

```
(defun distcord2 (p list0 list1)
  (if (null list0) nil
      (cons (dist p (car list0) (car list1))
            (distcord2 p (cdr list0) (cdr list1))))))
```

Passo dopo passo si arriva a funzioni più complesse come la simulazione della sintesi FM, basata sulle formulazioni di Murail, dati una frequenza portante ($port$), una lista di frequenza modulanti ($listmod$) e un indice di modulazione ($index$):

```
(defun fmmodplus (port listmod index)
  (if (null listmod) nil
      (cons (fm port (car listmod) index)
            (fmmodplus port (cdr listmod) index))))
```

È interessante notare che questi codici possono essere utilizzati sia per comporre che per analizzare materiali musicali. Si prenda ad esempio la seguente funzione: dati una frequenza fondamentale ($fond$) e il numero di parziali ($npart$), restituisce il coefficiente di distorsione per qualsiasi frequenza data ($freq$):

```
(defun finddist (freq fond npart)
  (log (/ freq fond) npart))
```

Ogni funzione può anche essere collegata a un'altra per creare un ambiente compositivo complesso. Ad esempio, la sopracitata funzione *distcord2* richiede la funzione di base *dist*, già definita nella libreria; *fmmodplus* richiede la funzione *fm*, e così via. Possiamo affermare che attraverso lo sviluppo di codice originale, Romitelli ha creato il proprio set di strumenti informatici che combinava analisi, manipolazione dei parametri e sintesi in un unico ambiente modulare, e veicolava direttamente le soluzioni compositive sia nella notazione musicale, sia nei suoni di sintesi grazie alla successiva implementazione in Csound.²⁸ Basandosi sugli

²⁸ Per ulteriori dettagli si rimanda a OLTO, *Between spectrum* cit.

sviluppi di CAC, Romitelli ha così tradotto la sua riflessione musicale dell'epoca in linguaggio di programmazione, in algoritmi. L'utilizzo di questi strumenti in diverse composizioni riflette lo sviluppo della sua estetica.

Cacciati dalla macchina? Le "intelligenze artificiali"

Una definizione piuttosto diffusa di Intelligenza Artificiale muove dall'idea che la macchina possa replicare funzioni associate all'intelligenza umana. Allo stato attuale, per parlare di AI in musica è necessario fare un passo indietro rispetto al lavoro di unificazione tra sintesi timbrica e scrittura notata visto in Romitelli ed effettuare un distinguo fra trattamento di contenuti simbolici e contenuti audio. Nel primo caso si manipolano rappresentazioni del suono attraverso note, intervalli, accordi, ecc., nel secondo si trattano segnali, serie temporali, che rappresentano il suono digitalizzato e che vengono elaborati in diversi domini (temporale e frequenziale *in primis*). Per motivi in larga misura legati al carico computazionale, gran parte degli algoritmi di intelligenza artificiale si è concentrata inizialmente sulla generazione di partiture. La versatilità del deep learning e la capacità delle reti di generalizzare il proprio funzionamento mantenendo la stessa macro-struttura consente però, in linea teorica, di adattare facilmente modelli sviluppati per il simbolico al mondo dell'audio e viceversa. Un esempio è la rete neurale Wavenet di Google, dapprima pensata per ricevere come input segnali audio e riconvertita poi per la manipolazione di dati MIDI (Midinet). Se da un lato è stata appurata, anche se non ufficialmente accettata, l'efficacia degli algoritmi di intelligenza artificiale per ricreare partiture e composizioni di autori specifici, come ad esempio Johann Sebastian Bach (DeepBach),²⁹ dall'altro la ricerca nel campo del trattamento del segnale audio è, allo stato attuale, solo agli albori, anche se non mancano risultati che paiono promettenti. Negli ultimi anni si è infatti assistito a un consistente sviluppo di algoritmi di AI per la manipolazione diretta dei contenuti audio, tramite strutture di reti neurali convoluzionali (CNN) e ricorrenti (RNN) utilizzate per svariati scopi: dal riconoscimento delle forme d'onda, alla separazione di tracce audio (ad esempio in parte strumentale

²⁹ GAËTAN HADJERES, FRANÇOIS PACHET, FRANK NIELSEN, *DeepBach: a Steerable Model for Bach Chorales Generation*, «PLMR», LXX 2017, pp. 1362-1371.

e parte vocale), fino alla generazione di suoni e di intere tracce, seguendo i paradigmi di uno specifico genere musicale. L'automazione di analisi, sintesi e composizione è sempre più vicina³⁰ e così, ancora una volta, una nuova tecnologia sta facendo rinascere l'utopia dell'esclusione dell'elemento interpretativo-umano dal processo di creazione musicale. La ricerca informatica è oggi mossa dall'idea che i sistemi generativi AI possano soddisfare una recente necessità da parte dell'industria musicale – in particolar modo quella della musica applicata (televisione, pubblicità, sound design, cinema e per certi aspetti anche popular music) – di sistemi alternativi ed efficienti per la manipolazione al contempo simbolica e timbrica e per la creazione rapida di prodotti direttamente utilizzabili nei processi di produzione.

Già gli Hidden Markov Models (HMM), ampiamente utilizzati per applicazioni di *score following*,³¹ potevano essere sfruttati anche per la generazione automatica di musica e suoni, nonostante gli evidenti limiti: assumendo la struttura di una serie di stati interni nascosti, la rete elabora sequenze di dati discreti secondo un processo stocastico senza memoria, in cui la probabilità di uno stato futuro dipende solo dallo stato immediatamente precedente e non da come si è giunti allo stato in questione (catene di Markov), con la conseguente incapacità di cogliere costrutti e pattern nel lungo termine,³² dato che le informazioni di contesto vengono racchiuse in frame dalla grandezza limitata,³³ senza una coerenza orizzontale, ovvero temporale, la rete non può che restituire composizioni prive di macrostruttura. Maggiore attenzione era richiesta quindi al controllo della forma musicale. Generalmente si fa coincidere la nascita del deep learning con la creazione della rete AlexNet nel 2012, nata nel contesto dell'immagine e poi adottata anche in musica.³⁴ Si apre così l'universo delle Artificial Neural Networks, in cui i dati vengono processati in completa autonomia dalla macchina,

³⁰ EDUARDO RECK MIRANDA, *Handbook of Artificial Intelligence for Music. Foundations, Advanced Approaches, and Developments for Creativity*, Berlin, Springer 2021.

³¹ BRYAN PARDO, WILLIAM PETER BIRMINGHAM, *Modeling Form for On-line Following of Musical Performances*, in *Proceedings of the Twentieth National Conference on Artificial Intelligence, Pittsburgh, Pennsylvania*, July 9-13, vol. 2, 2005, pp. 1018-1023.

³² JEAN-PIERRE BRIOT, GAËTAN HADJERES, FRANÇOIS-DAVID PACHET, *Deep Learning Techniques for Music Generation, Computational Synthesis and Creative Systems*, Berlin, Springer 2019.

³³ MIRANDA, *Handbook of Artificial Intelligence for Music* cit.

³⁴ BRIOT, HADJERES, PACHET, *Deep Learning Techniques* cit.

anche su scale temporali più ampie: la rete ‘studia’ grandi dataset definiti a priori (ad esempio migliaia di registrazioni di un flauto) e ne estrae autonomamente le ‘feature’ salienti a partire da dati grezzi (ciò che definisce, nel nostro esempio ipotetico, il timbro del flauto), operazione che nei precedenti algoritmi di machine learning doveva necessariamente essere svolta in fase di pre-processing.³⁵ Ciò si traduce concretamente in un alleggerimento del carico di lavoro dell’utente, punto considerato di forza della ricerca informatica in questo campo.³⁶ Va da sé che la creazione del dataset, insieme alla configurazione della rete, al settaggio degli iperparametri e alla gestione dell’overfitting, diviene elemento cruciale e determinate per la definizione delle feature e per i risultati generativi della rete.

Potremmo dunque chiederci: che ne è alla fine della creatività musicale? Dell’intenzione dell’autore? Davvero possiamo credere ciecamente alla narrazione della ‘interazione uomo-macchina’ per cui, ormai estromesso dal sistema, il compositore dovrebbe limitarsi a chiedere alla rete cosa produrre e accettare lo spaventoso corollario per cui i compositori ‘migliori’ siano quelli in grado di ‘comunicare meglio alla macchina le proprie intenzioni’?

È sufficiente guardare più a fondo il funzionamento degli attuali sistemi di machine learning per scardinare questa convinzione popolare, troppo spesso spacciata in modo fraudolento come verità incontestabile per interessi economici o logiche di potere, anche scientifico. Prendiamo ad esempio il sistema per la codifica e la generazione di stili musicali sviluppato da Choi, Hawthorne, Simon, Dinculescu, Engel, *Encoding Musical Style with Transformer Autoencoders*, nell’ambito di uno dei più importanti progetti per l’applicazione dell’intelligenza artificiale in musica, Magenta (Google AI).³⁷ Come viene definito lo stile? Quali sono le ‘feature’ che vengono inferte dai dataset, utilizzate poi per la generazione? Si legga nell’articolo di presentazione del sistema:

As the development of a proper metric to quantify both the quality and similarity of musical performances remains an open question (Engeletal, 2019), we draw inspiration

³⁵ ALEXANDRE DUBREUIL, *Hands-On Music Generation with Magenta – Explore the role of deep learning in music generation and assisted music composition*, Birmingham, Packt Publishing 2020.

³⁶ EDUARDO RECK MIRANDA, *Machine Learning and Sound Design: A Case Study*, «Leonardo Music Journal», VII 1997, pp. 49-55.

³⁷ <https://magenta.tensorflow.org/> (consultato il 24/09/2024).

from (Yang & Lerch, 2018; Hungetal, 2019) to capture the style of a given performance based on eight features corresponding to its pitch and rhythm:

1. Note Density (ND): The note density refers to the average number of notes per second in a performance: a higher note density of ten indicates a fast-moving piece, while a lower note density correlates with softer, slower pieces. This feature is a good indicator for rhythm.
2. Pitch Range (PR): The pitch range denotes the difference between the highest and lowest semitones (MIDI pitches) in a given phrase.
3. Mean Pitch (MP)/Variation of Pitch (VP): Similar in vein to the pitch range (PR), the average and overall variation of pitch in a musical performance captures whether the piece is played in a higher or lower octave.
4. Mean Velocity (MV)/Variation of Velocity (VV): The velocity of each note indicates how hard a key is pressed in a musical performance, and serves as a heuristic for overall volume.
5. Mean Duration (MD)/Variation of Duration (VD): The duration describes for how long each note is pressed in a performance, representing articulation, dynamics, and phrasing.³⁸

Ciò che non può sfuggire al musicologo è come questa definizione ignori, volutamente o meno, l'enorme bagaglio di ricerca e di teorie sullo stile musicale, per adattarsi su una mera, e rozzamente articolata (vedi ad esempio i punti 4 e 5 nella citazione sopra riportata), definizione statistica.

L'angoscia kierkegaardiana che porta molti compositori e musicologi a rifiutare a priori i nuovi sviluppi delle intelligenze artificiali, unitamente a una visione utilitaristica e capitalistica delle AI, sta lasciando sempre più a margine il mondo umanistico da quelle che, se si possono azzardare previsioni, saranno pratiche di creazione musicale che avranno un utilizzo sempre più massiccio in molti ambiti della produzione artistica. Walter Benjamin affermava che «das Vermögen der Phantasie ist die Gabe, im unendlich Kleinen zu interpolieren, jeder Intensität als Extensivem ihre neue gedrängte Fülle zu erfinden, kurz, jedes Bild zu nehmen, als sei es des zusammengelegten Fächers, das erst in der Entfaltung Atem holt

³⁸ KRISTY CHOI, CURTIS HAWTHORN, IAN SIMON, MONICA DINCULESCU, JESSE ENGEL, *Encoding Musical Style with Transformer Autoencoders*, in *Proceedings of the 37th International Conference in Machine Learning*, a cura di Hal Daumé e Aarti Singh, Wien, JMLR 2020, <http://proceedings.mlr.press/v119/choi20b/choi20b.pdf> (ultima consultazione 30/11/2023).

und mit der neuen Breite die Züge des geliebten Menschen in seinem Innern aufführt». Se è vero, si tratta allora di intuire le pieghe in cui l'immaginazione può trarre nuovi stimoli e far fiorire nuove idee. Creazione dei dataset, definizione di modelli per l'estrazione delle *feature* (stilistiche, timbriche, analitiche...) e loro manipolazione inedita: le possibilità che si aprono sono molteplici. A quel punto, come Křenek, Risset, Romitelli e molti altri (si pensi anche ai minimalisti), compositori e musicologi ritorneranno all'interno del sistema, essendone gli artefici, gli orologiai. La creatività non sarà più così subita, relegata al mito dell'interazione uomo-macchina, ma potrà finalmente compiere il più recente dei suoi innumerevoli peripli e rinascere ancora una volta rinnovata.

Susanna Pasticci
*Improvvisazione e creatività
nella performance della musica classica*

Nella musica classica, il concetto di creatività viene associato prevalentemente – e quasi esclusivamente – all’attività del compositore: una figura assente dalla scena della performance, il cui operato diviene tuttavia tangibile e percepibile grazie all’azione di interpreti chiamati ad attualizzare gli esiti del suo lavoro creativo veicolati dalla partitura.¹ Il ruolo degli interpreti è fondamentale, visto che la musica d’arte occidentale è una tradizione basata non solo sulla trasmissione di testi scritti, ma anche di pratiche esecutive sottoposte a continua trasformazione, e dunque in grado di innescare mutevoli processi di appropriazione da parte degli interpreti e del pubblico. Nelle pagine che seguono il tema verrà affrontato in prospettiva storica e teorica, per valutare la possibilità che anche gli interpreti possano giocare un ruolo più creativo di quello che gli è stato spesso riconosciuto nel corso dell’ultimo secolo.

L’etica della creatività, tra innovazione e improvvisazione

Anche se i termini ‘esecuzione’, ‘interpretazione’ e ‘performance’ vengono spesso utilizzati come sinonimi in realtà non sono sovrapponibili, e neppure intercambiabili. In particolare, l’uso del termine ‘esecuzione’ riflette una conce-

¹ Le riflessioni proposte in questo saggio sono il frutto di una ricerca realizzata nell’ambito del PRIN 2020 “Improvvisazione-composizione: la doppia identità della musica europea”; ringrazio Giorgio Sanguinetti, a cui queste pagine sono dedicate, per le stimolanti conversazioni e i consigli che hanno propiziato questo lavoro.

zione incentrata sull'atto della scrittura che assegna all'interprete il compito di esplicitare – e cioè di riprodurre materialmente – una serie di intenzioni (formali, strutturali, ma anche espressive) depositate nel testo scritto. Il concetto di 'riproducibilità' è problematico, visto che per la maggior parte delle persone la realtà della musica è un evento sonoro legato all'esecuzione del vivo. Anche nella musica d'arte occidentale, che oggi tende a privilegiare una fedeltà alla partitura volta a propiziare una riproducibilità totale, il fattore 'interpretazione' – e cioè l'incapacità degli esecutori umani di fare esattamente la stessa cosa due volte, anche quando si sforzano di farlo – sovverte qualunque intenzione in tal senso.²

A partire dall'inizio del ventesimo secolo, tuttavia, l'idea dell'esecuzione come 'riproduzione' è stata accreditata da vari compositori. Ad esempio, Igor Stravinskij ha definito l'esecuzione come la «stretta realizzazione di una volontà esplicita che si esaurisce in quello che ordina», aggiungendo che la confusione tra esecuzione e interpretazione è «alla radice di tutti gli errori, di tutti i peccati, di tutti i malintesi che si frappongono tra l'opera e l'uditorio, e che alterano la buona trasmissione del messaggio».³ Arnold Schönberg considerava invece la performance come un'attività opzionale e non indispensabile alla fruizione della musica, nella convinzione che la funzione dell'esecutore (o meglio, la sua unica ragion d'essere) fosse quella di rendere accessibile la musica a tutti gli ascoltatori che non erano in grado di leggere una partitura da soli.⁴ In linea con queste premesse, negli appunti per un trattato incompiuto sulla performance, scritti tra il 1923 e il 1924, descrisse l'esecuzione come la forma più elevata di 'riproduzione' della musica:

The highest principle for a reproduction of music would have to be that what the composer has written is made to sound in such a way that every note is really heard, and that all the sounds, whether successive or simultaneous, are in such relationship to each other that no part at any moment obscures another, but, on the contrary, makes its contribution towards ensuring that they all stand out clearly from one another.⁵

² MICHAEL TALBOT, *Introduction*, in *The Musical Work: Reality or Invention?*, a c. di Michael Talbot, Liverpool, Liverpool University Press 2000, pp. 1-13: 4.

³ IGOR STRAVINSKIJ, *Poetica della musica*, Pordenone, Studio Tesi 1983, p. 86.

⁴ DIKA NEWLIN, *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections, 1938-76*, New York, Pendragon 1980, p. 164.

⁵ ARNOLD SCHOENBERG, *For a Treatise on Performance*, in ID., *Style and Idea*, a c. di Leonard Stein, London, Faber and Faber 1984, p. 319.

In realtà, il raggio d'azione della musica non comprende solo ciò che viene rappresentato in termini visuali e spaziali attraverso la notazione, ma anche (e soprattutto) tutto ciò che viene vissuto nella dimensione temporale della performance. Proprio per questo, la musica ha un potenziale di significazione molto più ampio di quello che può essere realizzato in un contesto specifico e che ogni volta si esplicita, si attualizza e si rimodella in funzione della situazione particolare in cui si esercita.⁶ La pretesa di imporre alla musica un significato unico e immutabile, secondo Jeff R. Warren, è un esercizio di potere che riflette un atteggiamento di chiusura nei confronti della dialettica tra opinioni diverse. Nella prospettiva di un interprete, infatti, «ethical responsibility is not to music itself, but a responsibility to other people who may be influenced by the trace of [his] encounter with music».⁷

Sulla scia di questi presupposti, nel corso degli ultimi decenni si è registrato un crescente interesse nei confronti delle dinamiche dell'interpretazione, che ha propiziato una graduale presa di distanza dalla concezione romantica di creatività intesa come attività solitaria e solipsistica.⁸ Più che come un attributo personale che opera nella mente dell'artista, sempre più spesso la creatività viene interpretata come un fenomeno collettivo che è mediato socialmente e culturalmente, e che in varia misura coinvolge agenti diversi.⁹

La posta in gioco, nel caso della musica di tradizione scritta, non è quella di mettere in discussione l'importanza del ruolo creativo del compositore, ma piuttosto la possibilità di non chiudere la porta agli spiragli di variabilità aperti dalla performance che, in quanto atto contingente, deve essere sempre valutata in relazione a situazioni e contesti reali.¹⁰ Allo stesso modo, valorizzare questi

⁶ NICHOLAS COOK, *Music as Creative Practice*, New York, Oxford University Press 2018, pp. 15-21.

⁷ JEFF WARREN, *Music and Ethical Responsibility*, Cambridge, Cambridge University Press 2014, p. 162.

⁸ A fronte di una bibliografia molto ampia, segnaliamo due iniziative di rilievo: il programma di ricerca dell'AHRC – Centre for Musical Performance as Creative Practice (<http://www.cmpcp.ac.uk>, 12/04/2024), i cui risultati sono confluiti nelle serie di volumi *Studies in Musical Performance as Creative Practice* (Oxford University Press) e il ciclo di convegni *Tracking the Creative Process in Music* (2011-2019).

⁹ KEITH SAWYER, *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*, Mahwah NJ, Lawrence Erlbaum 2003.

¹⁰ NICOLAS DONIN – CAROLINE TRAUBE, *Tracking the Creative Process in Music: New Issues*,

marginari di variabilità non significa negare il valore descrittivo e prescrittivo della partitura, ma riconoscere che il testo annotato svolge una duplice funzione: da un lato, fornire regole a cui l'interprete deve attenersi; dall'altro, scatenare decisioni e azioni creative.¹¹

Per definire la portata di queste azioni occorre probabilmente prendere le distanze dall'idea corrente di creatività, incentrata sul paradigma dell'innovazione.¹² Questa visione, ampiamente radicata in ogni ambito delle scienze sociali, tende a relegare in secondo piano le dinamiche dei processi per concentrare l'attenzione sulle innovazioni valutabili in termini di risultati e prodotti: «Creativity is the interplay between ability and process by which an individual or a group produces an outcome or product that is both novel and useful as defined within some social context».¹³

Considerando che un interprete di musica classica deve confrontarsi con i vincoli di un testo scritto da altri, la creatività che potrà esercitare non sarà mai quella delle grandi innovazioni o delle scoperte destinate a cambiare il corso della storia, ma quella dell'esperienza del quotidiano in cui, come ha osservato l'antropologo Edward Bruner, l'improvvisazione è un 'imperativo culturale':

If we see culture as alive, in constant movement, [...]

If we acknowledge that cultural codes, rules, and norms never encompass all of the situations in which individuals find themselves, so that improvisation is a cultural imperative,

If we believe that cultural transmission is not a mechanical replication or reproduction of the heavy heritage of the past,

New Methods, «Musicae Scientiae», xx/3 2016, pp. 283-286; cfr. anche TERESA M. AMABILE, *Creativity in Context*, Boulder CO, Westview Press 1996.

¹¹ MIEKO KANNO (2007), *Prescriptive Notation: Limits and Challenges*, «Contemporary Music Review», xxvi/2 2007, pp. 231-254: 231.

¹² EMILY PAYNE, *Creativity Beyond Innovation: Musical Performance and Craft*, «Musicae Scientiae», xx/3 2016, pp. 325-344: 328.

¹³ JONATHAN A. PLUCKER – RONALD A. BEGHETTO – GAYLE T. DOW, *Why Isn't Creativity More Important to Educational Psychologists? Potentials, Pitfalls, and Future Directions in Creativity Research*, «Educational Psychologist», xxxix/2 2010, pp. 83-96: 90; cfr. anche KEITH SAWYER, *Explaining creativity: The Science of Human Innovation*, Oxford UK, Oxford University Press 2006.

If we believe all these things, and if we believe in an anthropology of experience, practice and performance,

THEN:

One does not have to be a Napoleon to change a culture.¹⁴

Partendo dalle sollecitazioni di Bruner, Elizabeth Hallam e Tim Ingold hanno sviluppato l'idea di 'creatività come improvvisazione' (*creativity as improvisation*), in alternativa alla visione dominante della 'creatività dell'innovazione' (*creativity of innovation*).¹⁵ Ciò su cui concentrano la loro attenzione sono i fenomeni di imprevedibilità, variabilità, ambiguità e indeterminatezza della cultura che determinano lo 'spazio sociale' all'interno del quale la creatività può svilupparsi e fiorire. In ogni contesto sociale, infatti, le persone costruiscono la cultura man mano che rispondono alle contingenze della vita; in questo processo sono costrette a improvvisare, perché nessun sistema di codici, regole e norme può anticipare ogni possibile circostanza.¹⁶ A differenza di altri antropologi come John Liep, che utilizza il termine innovazione come sinonimo di creatività e definisce l'improvvisazione come «a more conventional exploration of possibilities within a certain framework of rules»,¹⁷ secondo Hallam e Ingold la differenza più rilevante tra improvvisazione e innovazione non è legata al fatto che la prima opera all'interno di convenzioni consolidate, mentre la seconda le infrange. Ciò che le differenzia, piuttosto, è che la prima qualifica la creatività in termini di processi, mentre la seconda in termini di risultati e prodotti: «to read creativity as innovation is, if you will, to read it backwards, in terms of its results, instead of forwards, in terms of the movements that gave rise to them».¹⁸ Questa lettura all'indietro, tipica della modernità, considera la creatività non tanto come una capacità di adattamento e di risposta alle condizioni di un mondo in continua

¹⁴ EDWARD M. BRUNER, *Epilogue: Creative Persona and the Problem of Authenticity*, in *Creativity / Anthropology*, a c. di Smadar Lavie, Kirin Narayan e Renato Rosaldo, Ithaca – London, Cornell University Press 1993, pp. 321-334: 322.

¹⁵ ELIZABETH HALLAM – TIM INGOLD, *Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction*, in *Creativity and Cultural Improvisation*, a c. di Elizabeth Hallam e Tim Ingold, Oxford – New York, Berg 2007, pp. 1-24.

¹⁶ BRUNER, *Epilogue* cit., p. 326.

¹⁷ JOHN LIEP, *Introduction*, in *Locating Cultural Creativity*, a c. di John Liep, London, Pluto Press 2011, pp. 1-13: 2.

¹⁸ HALLAM – INGOLD, *Creativity and Cultural Improvisation* cit., pp. 2-3.

trasformazione, ma piuttosto come una forma di liberazione dai vincoli di un mondo già definito.

Anche se i due studiosi non affrontano tematiche legate alla musica, la loro ricerca evidenzia che un sistema culturale vincolato all'esecuzione di un copione prestabilito non è in grado di rispondere a condizioni ambientali in continuo mutamento. Allo stesso modo, per garantire la vitalità della musica classica occorre che le dinamiche tra testo e attualizzazione sonora siano abbastanza fluide da lasciare aperti dei margini di discrezionalità, che possano stimolare risposte creative variabili in tempi e contesti diversi.

In questa prospettiva, l'interpretazione non si configura come una mera riproduzione di testi inviolabili, ma come un'azione ri-creativa che dovrebbe mettere virtuosamente in circolo una solida conoscenza delle tradizioni esecutive del passato con le sollecitazioni della propria contemporaneità e degli ascoltatori a cui si rivolge. Il pubblico non può essere ignorato, perché fornisce non solo il sistema di supporto per qualunque tradizione performativa, ma anche il quadro di riferimento in cui una tradizione può definirsi. Non a caso, Robert S. Winter ha definito la prassi esecutiva come «the study of the worlds – musical, cultural and social – in which a work existed and the relating of those worlds, through interpretation, to that work in the present».¹⁹ Sia il passato che il presente sono dunque essenziali: il passato non può essere ricreato, ma la sua conoscenza può fornire stimoli preziosi per scrivere la storia del presente.

L'etica della 'riproduzione'

Anche se centralità del ruolo del compositore è una premessa fondamentale dell'estetica della musica classica, fino a qualche secolo fa le dinamiche dei ruoli erano completamente diverse. Come ha rilevato Michael Talbot, le testimonianze relative a eventi musicali realizzati prima dell'Ottocento (lettere, riviste o resoconti della stampa) si concentrano quasi sempre sulla figura dell'esecutore, e

¹⁹ ROBERT S. WINTER, *Orthodoxies, Paradoxes, and Contradictions: Performance Practices in Nineteenth-Century Piano Music*, in *Nineteenth-Century Piano Music*, a c. di R. Larry Todd, New York – London, Routledge 2004, pp. 20-21.

solo in casi rarissimi la qualità di una composizione viene distinta da quella della sua interpretazione:

However obvious to us, such a distinction was foreign to the reception of Western art music by lay audiences prior to 1800, for whom composition and performance shaded into one another, a confusion abetted by the wider scope accorded to improvisation. Needless to say, it is even more foreign to all other musical traditions, past and present.²⁰

Il profilo pubblico del compositore era molto basso; e lo sarebbe stato ancor di più, se i compositori non avessero preso l'iniziativa di eseguire personalmente le loro opere, rendendo visibile un ruolo che altrimenti sarebbe rimasto nell'ombra. Il fatto che oggi la situazione sia completamente diversa, è il risultato di un processo di lungo corso che ha portato non solo a una separazione sempre più netta tra l'attività del compositore e quella dell'esecutore, ma anche all'emergere di una nuova concezione dell'esecuzione musicale.

Questo cambiamento documenta il graduale tramonto di una antica e consolidata tradizione estetica fondata sui modelli dell'*ars retorica*. Prima dell'Ottocento, le analogie tra retorica e musica si riflettevano in ogni ambito dell'attività musicale, dalla definizione di stili, forme e metodi compositivi fino alla prassi esecutiva. In particolare, l'esecuzione era concepita come la quinta e ultima fase dell'elaborazione di un discorso, che nella classificazione dei trattatisti latini corrispondeva alla *pronuntiatio* (detta anche *actio*), e cioè alla presentazione in pubblico dell'orazione. Di conseguenza, pratica compositiva ed esecuzione non erano considerate attività separate e distinte, ma due fasi congiunte di una stessa attività unitaria.²¹

Tale visione cominciò a indebolirsi nel corso del XIX secolo, grazie all'affermarsi di nuove pratiche musicali che determinarono il progressivo tramonto di una concezione retorica del ruolo dell'esecutore. Il crescente interesse nei confronti delle musiche del passato favorì innanzitutto la nascita di un repertorio storico, che indusse gli interpreti a concentrare l'attenzione sulle tecniche esecutive mettendo in secondo piano altre competenze che in passato erano considerate

²⁰ MICHAEL TALBOT, *The Work-Concept and Composer-Centredness*, in *The Musical Work: Reality or Invention?* cit., pp. 168-186: 176.

²¹ MINE DOĞANTAN-DACK, "Phrasing – the Very Life of Music": *Performing the Music and Nineteenth-Century Performance Theory*, «Nineteenth-Century Music Review», ix/1 2012, pp. 7–30.

parte integrante della formazione, come le abilità improvvisative. Parallelamente, i nuovi standard esecutivi allontanarono molti compositori dalla scena della performance, favorendo una crescente specializzazione dei ruoli che portò alla graduale affermazione di una concezione dell'esecutore come 'interprete' delle musiche altrui.

L'emergere di questa nuova figura si colloca in un quadro più generale di trasformazioni che investono la funzione sociale della musica, le istituzioni, le modalità di insegnamento, l'ampliamento esponenziale del pubblico e la crescente diffusione delle pratiche amatoriali, con il conseguente sviluppo dell'editoria e la sempre più capillare circolazione di spartiti.²² Questi ultimi assunsero un ruolo decisivo nei processi di diffusione e 'democratizzazione' della musica: a condizione, però, che il testo annotato fosse in grado di fornire istruzioni esecutive abbastanza dettagliate da consentire ai dilettanti di imparare a suonare da soli, evitando i costi proibitivi legati all'ingaggio di musicisti professionisti.

L'idea che una notazione più accurata potesse offrire una valida via d'uscita alla difficoltà di acquisire una serie di competenze che richiedevano un lungo apprendistato – come l'arte dell'ornamentazione, dell'improvvisazione e della realizzazione estemporanea di un basso continuo – venne esplicitata in modo eloquente dal compositore, editore e maestro di canto Domenico Corri nel 1782. Coloro che si dedicano alla musica, scrisse Corri nell'introduzione a una raccolta di pezzi vocali, «have hitherto prevented from making a progress adequate to their application; or performing with that ease, which in a short time they might acquire, were the mode of writing more full and explicit. To remove the difficulties arising from this want of precision, is the purpose of the following work».²³

Oltre a favorire un'espansione del tessuto sociale della musica, l'utilizzo di una notazione sempre più dettagliata contribuì all'affermazione della funzione regolativa del concetto di opera d'arte musicale. A partire dalla fine del XVIII secolo, come ha scritto Lydia Goehr, «le persone che pensavano, parlavano o producevano musica furono in grado per la prima volta di comprendere e trattare l'attività di produzione musicale come un'attività che comportava principalmente

²² ROBIN MOORE, *The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», xxiii/1 1992, pp. 61-84.

²³ DOMENICO CORRI, *Select Collection of the Most Admired Songs, Duets, & c.*, Edinburgh, Corri 1782, p. 1.

la composizione e l'esecuzione di opere».²⁴ Questo non significa, precisa l'autrice, che nei secoli precedenti i compositori che scrivevano musica non producessero opere. Ma nel momento in cui l'opera musicale venne identificata con il testo autorevole scritto dal compositore, il continuum tra partitura ed esecuzioni cominciò a sfaldarsi, trasformando in una barriera invalicabile quel confine tra composizione ed esecuzione che in precedenza era stato sempre fluido e facilmente attraversabile.

Secondo Carl Dahlhaus, fu proprio grazie a questo «concetto di arte in senso supremo», rivendicato per la prima volta da Beethoven, che la musica raggiunse «una posizione di parità con la poesia e con le arti figurative». Mentre Rossini avrebbe portato «nell'Ottocento un resto dello spirito del Settecento», e cioè una concezione della musica in cui la partitura poteva essere «adattata alle diverse condizioni dei vari teatri senza che l'intervento significasse violazione», le sinfonie di Beethoven rappresentano dei «testi» musicali intangibili, di cui si deve decifrare il senso per mezzo di interpretazioni che vanno intese come 'esplicitazioni'.²⁵

Nel corso dell'Ottocento, la tendenza a identificare l'opera musicale con il testo avrebbe condizionato in modo decisivo le pratiche della comunità musicale, determinando una divisione dei ruoli sempre più rigida e gerarchizzata: creatori emancipati, che in teoria dovevano rispondere solo alla loro musa ispiratrice, ed esecutori materiali, tenuti a seguire scrupolosamente le intenzioni dei compositori, in conformità con le esigenze della *Werktreue*.²⁶

Il concetto di 'fedeltà all'opera' si fonda su una concezione idealizzata dell'opera musicale, intesa come un'entità interamente realizzata dal suo creatore, fissata per iscritto e quindi in grado di essere conservata in un ipotetico 'museo immaginario' delle opere musicali. La fedeltà è ciò che permette la conservazione e la riproduzione: il rispetto per la partitura implica il rispetto per il compositore, in nome di valori relazionali ed etici come la precisione, l'accuratezza e la diligenza.

In realtà, le fonti dell'Ottocento documentano un rapporto molto più fluido degli interpreti con la partitura, e anche all'inizio del ventesimo secolo una

²⁴ LYDIA GOEHR, *Il museo immaginario delle opere musicali. Saggio di filosofia della musica*, Milano, Mimesis 2016, p. 194.

²⁵ CARL DAHLHAUS, *La musica nell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia 1990, pp. 10-11.

²⁶ RICHARD TARUSKIN, *Text and Acts. Essays on Music and Performance*, New York – Oxford, Oxford University Press 1995, pp. 277-279.

concezione dell'esecuzione come fedele riproduzione del testo scritto incontrava ancora molte resistenze. Di particolare interesse la posizione di Paul Bekker, uno dei critici più influenti e autorevoli del primo Novecento. Autore di fondamentali monografie su Beethoven (1911) e Mahler (1921), e fervido sostenitore di compositori sperimentali come Schönberg, Hindemith e Busoni, nel 1919 coniò la dizione di *Neue Musik*, che sarebbe diventata una categoria interpretativa fondamentale della musica novecentesca.

Nel 1921 Bekker pubblicò un saggio dal titolo *Improvisation und Reproduktion*, in cui si schierava apertamente contro la crescente diffusione dell'ideale della riproduzione, che a partire dell'ultimo trentennio del XIX secolo avrebbe trasformato l'interprete in una sorta di agente meccanico (*mechanischen Funktionär*), privo di umanità e di creatività.²⁷ Per sua origine e natura, invece, l'arte dell'esecuzione musicale è sempre un'arte dell'improvvisazione (*eine Kunst der Improvisation*): l'opera musicale si risveglia alla sua vera esistenza solo attraverso il suono, e la sua creazione può essere compresa solo nel momento in cui viene ascoltata.²⁸

Bekker non mette in discussione la centralità dell'opera, anche perché l'oggetto principale delle sue riflessioni è l'interpretazione delle opere beethoveniane. Improvvisare, secondo la sua definizione, significa creare l'opera musicale nel momento stesso della sua esecuzione, attraverso una fusione intima e creativa tra compositore e interprete (*innige, schöpferische Verschmelzung von Komponist und Darsteller*).²⁹ Di conseguenza, un'interpretazione basata sull'ideale dell'improvvisazione deve fondarsi sul testo, ma al tempo stesso dovrebbe essere liberamente modellata dalla personalità dell'esecutore; come possibili modelli di riferimento, Bekker menziona le interpretazioni delle opere di Beethoven proposte da Mahler, Richard Strauss, Liszt, Bülow, Nikisch, Joachim e Rubinstein.

Il saggio di Bekker fu pubblicato nel 1921 e un paio di anni dopo, come si è già ricordato, Schönberg avrebbe cominciato a scrivere il suo trattato incompiuto, in cui descrive i criteri per una corretta 'riproduzione' della musica. Bekker sa benissimo di muoversi in un terreno scivoloso e lo dichiara apertamente, quando scrive che in un'epoca in cui i valori effimeri della creazione estemporanea veni-

²⁷ PAUL BEKKER, *Improvisation und Reproduktion* (1921), in ID., *Klang und Eros. Gesammelte Schriften Band 2*, Stuttgart – Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt 1922, pp. 294-307: 305.

²⁸ Ivi, p. 300.

²⁹ Ivi, p. 302.

vano sempre più osteggiati come un ingombrante retaggio del passato, occorre una buona dose di coraggio per affermare che l'improvvisazione è la forma più autentica ed elevata di esercizio artistico (*der eigentlich höchsten und einzig wahrhaften Art der Kunstübung*).³⁰ La posta in gioco, tuttavia, non era quella di improvvisare fantasie o improvvisazioni su temi dati, ma piuttosto la possibilità di mettere in gioco alcune pratiche di creazione estemporanea – ornamentazioni, preludi e transizioni, improvvisazioni su cadenze e corone, variazioni nelle sezioni ripetute – nell'interpretazione di opere scritte.

Questa prassi era ampiamente diffusa nel XIX secolo, quando l'impronta dell'interprete sulla musica ascoltata dal pubblico era di gran lunga più incisiva rispetto a quella delle attuali esecuzioni dello stesso repertorio. Come ha sottolineato Clive Brown, il fatto che all'epoca la pratica della creazione estemporanea fosse «enjoyed, merely tolerated, or even detested by the composer, however, does not alter the fact that it was a pervasive aspect of nineteenth-century musical life».³¹ Nel dicembre del 1922, quasi in risposta all'articolo appena pubblicato dall'amico Bekker, anche Schönberg affrontò la questione della creazione estemporanea in un saggio sull'ornamentazione; con dovizia di esempi analizza la funzione della notazione in prospettiva storica, e giunge alla conclusione che in passato «the performer's freedom was probably *not absolutely greater than it is today*».³² Questo concetto viene ripreso anche nei suoi appunti sulla performance del 1923-24:

The question, whether we hear more than our predecessors did, or are merely willing to leave the performers less freedom than they did – that question may be left unanswered, all the more so since the answer can claim only qualified credence.³³

La scelta di invocare il beneficio del dubbio è significativa, perché consente al compositore di rafforzare le sue argomentazioni in favore della 'riproduzione', sgombrando il campo dalla possibilità di invocare una maggiore libertà degli interpreti in nome del rispetto di consuetudini del passato di cui possiamo avere

³⁰ Ivi, p. 307.

³¹ CLIVE BROWN, *Classical and Romantic Performing Practice 1970–1990*, New York, Oxford University Press 1999, p. 420.

³² ARNOLD SCHOENBERG, *About Ornaments, Primitive Rhythms, etc. and Bird Song* (1922), in ID., *Style and Idea* cit., pp. 298-311: 301; corsivo nell'originale.

³³ SCHOENBERG, *For a Treatise on Performance* cit., p. 320.

una conoscenza molto incerta. Allo stesso tempo, la ricorrenza delle sue annotazioni evidenzia che la questione della libertà e della creatività degli interpreti era diventato un tema assolutamente centrale nel dibattito sulla musica del primo Novecento.

L'etica dell'improvvisazione e l'arte del preludiare

Se la memoria delle esecuzioni ottocentesche è affidata principalmente ai racconti e alle descrizioni verbali, quelle del primo Novecento sono documentate anche da fonti fonografiche, come i rulli per autopiano e le prime incisioni. In realtà, secondo Leech-Wilkinson, è ragionevole ipotizzare che grazie alla disponibilità di incisioni di pianisti anziani registrati all'inizio del ventesimo secolo possiamo avere un'idea abbastanza precisa di come si suonasse il pianoforte anche nel terzo quarto del XIX secolo, e forse addirittura un po' prima.³⁴

Il dato più significativo che emerge dalle incisioni da lui analizzate, è che la tendenza a modificare il testo era una condotta assolutamente normale per molti pianisti del XIX e dell'inizio del XX secolo, e che l'attitudine al rispetto letterale del testo si sarebbe sviluppata gradualmente solo nella prima metà del Novecento. Prima di allora, gli esecutori erano molto più pragmatici: se ritenevano che le aggiunte di ornamentazioni e ottave di rinforzo al basso, cadenze e transizioni, preludi e postludi gli avrebbero permesso di ottenere un risultato più efficace, non esitavano a realizzarle; di particolare interesse la pratica del preludiare, su cui merita soffermarsi brevemente.

L'arte del preludiare ha una tradizione di lungo corso, e per molti secoli è stata considerata da musicisti e ascoltatori come un segno di galateo e di buona educazione musicale: improvvisando un preludio, l'interprete poteva contestualizzare il pezzo in modo adeguato, mettendo in campo le sue doti creative per favorire una migliore interazione del pubblico con l'opera che si apprestava a eseguire. Questa pratica, ancora molto diffusa nel XVIII secolo, attraversò una fase di progressivo declino nel corso dell'Ottocento, per poi scomparire quasi

³⁴ DANIEL LEECH-WILKINSON, *Changing Performance Styles: Piano playing*, in ID., *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, CHARM 2009, <https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap6.html>, 12/04/2024.

del tutto nel secolo scorso. Si trattò, tuttavia, di un processo molto graduale, come emerge dall'imponente documentazione raccolta da Kenneth Hamilton nel volume *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*.³⁵ Tra gli esempi più significativi, quelli legati alle sonate beethoveniane: una recensione del 1858 documenta un'esecuzione della *Hammerklavier* realizzata di Liszt, che prima dell'inizio del pezzo suonò un preludio ricco di anticipazioni tematiche.³⁶ Negli anni Settanta anche Hans von Bülow, durante una tournée americana, improvvisò ampi preludi alle sonate beethoveniane, ma a differenza di Liszt utilizzò materiali tematici ripresi da sonate diverse; emblematico il caso di un preludio alla "Tempesta" op. 31 n. 2, imbastito a partire da una citazione della Sonata op. 31 n. 3.³⁷

La casistica raccolta da Hamilton è molto ampia, e comprende diverse tipologie di fonti: non solo i resoconti dei concerti, ma anche i trattati pianistici e le raccolte di esempi da memorizzare o utilizzare come modelli per la realizzazione di preludi originali, che vennero pubblicate in gran numero nel corso dell'Ottocento;³⁸ a questo si aggiungono le testimonianze di vari musicisti e i rilievi analitici su tante partiture in cui è possibile rinvenire tracce della pratica improvvisativa nella scrittura compositiva. Pochissime sono invece le documentazioni offerte dalle prime incisioni discografiche: neppure i pianisti più famosi che nel primo Novecento preludiavano abitualmente in concerto, come Paderewski, Rachmaninoff, Sauer e Percy Grainger, li hanno mai registrati. Sia perché un'introduzione improvvisata era per definizione effimera, e dunque non si prestava a essere immortalata; sia perché la capienza della facciata di un disco era all'epoca molto limitata (circa quattro minuti e mezzo di musica), e non si riteneva opportuno occupare spazio con un'introduzione estemporanea.³⁹

Diversa è la situazione dei concerti dal vivo, in cui vari pianisti hanno con-

³⁵ KENNETH HAMILTON, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford, Oxford University Press 2008, pp. 101-138.

³⁶ ADRIAN WILLIAMS, *Portrait of Liszt: By Himself and His Contemporaries*, Oxford, Clarendon Press 1990, p. 342.

³⁷ R. ALLEN LOTT, *From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, New York, Oxford University Press 2003, p. 338.

³⁸ Un elenco di metodi, trattati e raccolte di preludi è riportato nel sito *The Art of Preluding*: <https://www.the-art-of-preluding.com/publications> (12/04/2024).

³⁹ HAMILTON, *After the Golden Age* cit., pp. 136-137.

tinuato a improvvisare brevi preludi e transizioni per tutta la prima metà del Novecento; in alcuni casi possiamo anche ascoltarle in disco (che nel frattempo aveva assunto le dimensioni del long playing), quando le registrazioni dei concerti non sono state tagliate. È questo il caso di tre concerti tenuti da Josef Hofmann a New York e Philadelphia tra il 1937 e il 1945, in cui quasi tutti i pezzi in programma sono introdotti da brevi preludi.⁴⁰ Un altro pianista che abitualmente preludiava in concerto è Wilhelm Backhaus, di cui Piero Rattalino ci ha lasciato una testimonianza particolarmente eloquente:

Backhaus, voglio dire, preludiava sia prima di cominciare che tra un pezzo e l'altro, adottando un costume antico ma dandogli un significato personale. Abbiamo poche testimonianze storiche di questo costume, che non viene più seguito da molti anni; possiamo però notare quale diverso significato assumessero i pochi accordi e gli scarni movimenti di parti con cui Backhaus preparava le sue esecuzioni e le nervose figurazioni che usava Josef Hofmann. Backhaus non superava mai il mezzoforte, preludiando brevemente, e raramente toccava il registro acuto della tastiera: senza troppi svolazzi e senza chiasso, egli stabiliva la tonalità e otteneva un silenzio riconoscente. Poi cominciava a parlare.⁴¹

Anche Dinu Lipatti improvvisava brevi preludi in concerto, ma con modalità ancora diverse. Ad esempio, nella registrazione di un concerto del 1950 in cui esegue la prima Partita di Bach, Lipatti suona una serie di arpeggi seguiti da una lunga pausa, come se sentisse l'esigenza di mettere una certa distanza tra la sua creatività e quella del compositore;⁴² sia Backhaus che Hofmann, invece, preferivano intrecciare il loro piccolo contributo di creatività con quello del compositore, senza soluzione di continuità.

L'esempio 1 propone una trascrizione del preludio a *Des Abends* (dai *Phantasiestücke* op. 12) di Schumann, che Backhaus eseguì in occasione del suo ultimo concerto a Ossiach, il 28 giugno 1969.⁴³

⁴⁰ JOSEF HOFMANN, *The Complete Josef Hofmann* vol. 2, VAI 1020; *The Complete Josef Hofmann* vol. 6 (The Casimir Hall Recital 1938), Marston 52014-2; *Jubilee Concert 1937*, Columbia ML 4929.

⁴¹ PIERO RATTALINO, *Wilhelm Backhaus. Il Pastore*, Varese, Zecchini 2005, p. 49.

⁴² La registrazione del concerto, tenuto al Festival internazionale di Besançon il 16 settembre 1950, può essere ascoltata a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=9etK1RuN2jc> (12/04/2024).

⁴³ La trascrizione è stata realizzata da Ludovico Peroni, che ringrazio per la preziosa collaborazione.



Esempio 1. Wilhelm Backhaus, preludio a *Des Abends* di Robert Schumann, trascrizione.

Il preludio inizia con un arpeggio sul secondo grado della tonalità del pezzo di Schumann (Re bemolle maggiore), con una metrica molto libera. A seguire, un breve giro armonico che attraversa la dominante della dominante per poi approdare a una corona sulla dominante di *Des Abends*, creando un senso di sospensione e al tempo stesso un trampolino di lancio, da cui prenderà avvio l'esecuzione del pezzo. Non ci sono riferimenti al materiale tematico di Schumann, ma solo una contestualizzazione armonica e di registro: Backhaus si limita a circoscrivere all'interno della tastiera del pianoforte uno spazio sonoro e armonico ben definito, che è quello che poi verrà esplorato anche dal compositore.

L'esempio 2 riproduce un altro preludio allo stesso pezzo scritto da una delle più grandi pianiste dell'Ottocento, Clara Schumann.⁴⁴ Nel 1895, su insistenza delle figlie, decise di annotare una serie di preludi modellati sulla falsariga di quelli che aveva spesso improvvisato pubblicamente e privatamente, nel corso della sua lunga carriera. Lo racconta la figlia Marie, in una nota datata 1929:

In the last year of her life, our mother, at our request, wrote out the exercises she played before her scales, with which she began her practice daily, as well as a few preludes of the kind she was in the habit of improvising before the pieces, quite freely on the spur of the moment; she also did this publicly, and one could get an idea of her frame of mind from the way in which the harmonies flowed to her.

Now, of course, she maintained that it was not possible for her to capture this type of free improvisation on paper, but she finally gave in to our requests, and these small preludes came into being.⁴⁵

⁴⁴ CLARA SCHUMANN, *Preludes, Exercises and Fugues for Piano*, a c. di Valerie Woodring Goertzen, Worcester MA, Hildesheim 2001, p. 46.

⁴⁵ Ivi, p. II.

[No. 6] Vorspiel zu “des Abends” v. R.S.

The image displays a musical score for a piano prelude. It is written in G minor and 6/8 time. The score is divided into three systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and features a flowing eighth-note melody in the right hand over a simple harmonic accompaniment in the left hand. The second system begins at measure 6 and includes a forte (*[f]*) dynamic marking, a piano (*p*) dynamic marking, and a 'Ped.' (pedal) instruction. The melody continues with some chromaticism and a trill-like figure. The third system starts at measure 11 and includes a 'rit.' (ritardando) instruction and a pianissimo (*pp*) dynamic marking. The piece concludes with a final chord and a repeat sign.

Esempio 2. Clara Schumann, preludio a *Des Abends* di Robert Schumann.

Oltre a sette esercizi e due brevi preludi per studenti (*Einfache Praeludien für Schüler*), Clara annotò undici preludi introduttivi, quattro dei quali espressamente destinati a pezzi di Robert Schumann: *Des Abends* e *Aufschwung* (da *Fantasiestücke* op. 12), *Schlummerlied* (da *Albumblätter* op. 124), e il movimento lento della Sonata in Fa minore.⁴⁶

⁴⁶ VALERIE WOODRING GOERTZEN, *By Way of Introduction: Preluding by 18th – and Early 19th-Century Pianists*, «The Journal of Musicology», xiv/3 1996, pp. 299-337.

Questi pezzi ci restituiscono una testimonianza diretta, e particolarmente preziosa, dell'arte del preludiare: non solo per la levatura di Clara Schumann come interprete e compositrice, ma anche per il suo ruolo decisivo nella promozione di quello che è oggi considerato il repertorio canonico della musica classica. Fin dalla fine degli anni Trenta, aveva cominciato a inserire nei suoi programmi concertistici tre o quattro pezzi brevi che eseguiva senza soluzione di continuità, collegandoli con transizioni improvvisate: ad esempio, in un concerto tenuto a Berlino nel 1837 una Fuga di Bach, una *Romanza senza parole* di Mendelssohn, una Mazurca e uno Studio di Chopin vennero concatenati l'un l'altro con brevi interludi, basati sui temi del pezzo successivo.⁴⁷ In tal modo, le sue improvvisazioni creavano un orizzonte di contesto che favoriva la ricezione di nuovi pezzi che il pubblico non era abituato ad ascoltare, o che addirittura osteggiava. Questa pratica era molto apprezzata anche dal marito, come emerge dalla recensione di un concerto tenuto da Clara a Vienna nel 1837:

Claras kurze improvisierte Präludien, die jedes Stück geistvoll einleiteten, der innige, zarte, schmelzende Vortrag in Vereinigung mit der glänzendsten Bravour, die sie aber nur als Mittel, nicht wie viele Andere als Zweck betrachtet, erhielten enthusiastische Anerkennung bei einem Publikum, welches, der gewähltesten Gesellschaft ungehörig, in großer Anzahl zugegen war.⁴⁸

Nel preludio introduttivo a *Des Abends* riprodotto nell'esempio 2, la melodia iniziale è modellata su quella del pezzo di Robert Schumann, che viene tuttavia prosciugata dalle ornamentazioni e resa più lineare e trasparente. La scelta del metro in 6/8 è un ulteriore elemento di semplificazione, che smussa le asperità del 2/8 del pezzo del marito. Il tema scorre dolcemente, con la mano sinistra che si limita a un minimo supporto accordale: tutto concorre a rendere l'enunciazione del tema più incisiva, mentre la ricchezza delle progressioni prepara l'ascoltatore alla complessità della tessitura armonica di *Des Abends*. Il carattere frammentario, la brevità, le progressioni, l'approdo alla dominante nella parte finale e l'e-

⁴⁷ VALERIE WOODRING GOERTZEN, *Setting the Stage: Clara's Schumann's Prelude*, in *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, a c. di Bruno Nettl e Melinda Russell, Chicago – London, University of Chicago Press 1998, pp. 237-260: 241.

⁴⁸ ROBERT SCHUMANN, *Wien, vom 14. Dezember*, «Neue Zeitschrift für Musik», LI 26 dicembre 1837, p. 204.

splorazione di armonie più lontane nella zona centrale sono tipici del preludiare ottocentesco e si ritrovano in tanti pezzi pubblicati nelle raccolte dell'epoca; ciò che contraddistingue questo preludio, tuttavia, è il fatto che tutti i materiali motivici sono derivati dal pezzo di Robert Schumann. Clara sembra individuare nell'appoggiatura iniziale (*solb-fa*) la quintessenza della qualità sognante di *Des Abends*, che nella sua introduzione decide di amplificare ulteriormente, offrendo agli ascoltatori una possibile chiave di lettura del pezzo.

Improvvisando i suoi preludi, Clara Schumann poteva attivare un rapporto di interazione creativa con la musica che interpretava, preservando l'integrità del testo musicale: non solo per mettere in luce le sue doti virtuosistiche, ma anche per creare un quadro di contesto modellato sull'orizzonte d'ascolto dei diversi pubblici che di volta in volta aveva di fronte.

La sua esperienza dimostra che valorizzare la creatività degli interpreti non significa necessariamente 'tradire' l'opera, e che un recupero dell'arte del preludiare nella prassi concertistica attuale potrebbe contribuire ad attivare un rapporto di maggior sintonia con gli ascoltatori, in modo di gran lunga più efficace di una guida all'ascolto o di un programma di sala.

Oggi gli interpreti sono estremamente riluttanti a recuperare queste pratiche, e questa diffidenza è alimentata da tanti fattori. In primo luogo, dalla standardizzazione delle aspettative del pubblico e degli addetti ai lavori, che nel corso del ventesimo secolo è stata amplificata anche dall'ascolto di musica registrata, che ha propiziato una crescente omologazione delle scelte artistico-interpretative. In secondo luogo, dalle preoccupazioni per l'unità di stile e la fedeltà al testo che tuttavia, come si è cercato di dimostrare in queste pagine, non sembrano aver turbato in alcun modo gli interpreti che suonavano queste musiche all'epoca della loro composizione. Ma il terzo, e più grande ostacolo, è legato alla formazione dei musicisti: mentre in passato le pratiche improvvisative erano parte integrante della didattica pianistica, oggi l'apprendimento della musica è modellato solo sulla falsariga dell'etica e dell'estetica della riproduzione dal testo scritto.

Clara Schumann aveva studiato con il padre, uno dei più grandi didatti dell'epoca, che durante il primo anno di studio non le insegnò a leggere la musica, ma la incoraggiò a esplorare la tastiera con un approccio audio-tattile, assegnandole brevi pezzi da trasportare in tutte le tonalità e brevi temi su cui improvvisare. Imparò l'armonia al pianoforte, ripetendo successioni di accordi e progressioni cadenzali, e ben presto cominciò a scrivere piccole composizioni. Potenzì le sue capacità improvvisative studiando la *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf*

dem *Pianoforte op. 200* di Carl Czerny (1829) e prese lezioni di contrappunto, una disciplina che il padre riteneva fondamentale non solo per esercitare l'arte della composizione, ma anche quella dell'improvvisazione.⁴⁹

Nel suo metodo per pianoforte, anche Johann Nepomuk Hummel scrisse che l'improvvisazione è un ingrediente indispensabile per la formazione di pianisti che vogliono praticare la musica come un'arte, e non come un'abilità pratica o un mezzo di intrattenimento: se un pianista suona con ispirazione, ma sempre e solo partiture scritte, non potrà mai realizzare un'interpretazione ricca e profonda, se non avrà imparato a esercitare la sua creatività anche nel campo dell'improvvisazione.⁵⁰

Oltre a raccomandare l'improvvisazione per la formazione degli interpreti, molti trattati ottocenteschi lamentano anche la progressiva scomparsa del preludio dalla pedagogia musicale: «Pourquoi ne l'a-t-on pas enseigné! Pourquoi tant de personnes sont-elles fortes à l'exécution de la sonate, tandis que si peu savent préluder avec connaissance des règles?», scriveva Grétry nel 1802.⁵¹ Un'eco delle sue preoccupazioni si ritrova anche nel trattato di Kalkbrenner, pubblicato nel 1849: «Combien parmi nos meilleurs Pianistes en est-il, qui puissent faire un prélude, tant soit peu satisfaisant? Et quant aux élèves on n'en voit pas un sur mille qui, dans ses improvisations, essaie de dépasser de cadence parfait». ⁵² E ancora, nella prefazione alla raccolta di 300 preludi pubblicata da Anton Schmoll nel 1895: «La nécessité de se familiariser avec l'art de préluder s'impose à tous les pianistes. [...] Même parmi les pianistes de profession, beaucoup qui ne redoutent pas de s'attaquer à des concertos hérissés de difficultés, sont incapables d'improviser le moindre prélude». ⁵³

Sicuramente c'è ancora molto da scoprire sulle pratiche esecutive del passato, e sono tanti i fattori che hanno contribuito al declino dell'improvvisazione nella

⁴⁹ WOODRING GOERTZEN, *Setting the Stage* cit., pp. 238-240.

⁵⁰ JOHANN NEPOMUK HUMMEL, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, seconda edizione, Wien, Haslinger 1830, p. 468.

⁵¹ ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY, *Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps avec toutes les ressources de l'harmonie*, Paris, Imprimerie de la République 1802, pp. 2-3.

⁵² FRÉDÉRIC KALKBRENNER, *Traité d'harmonie du pianiste, principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder et à improviser*, op. 185, Amsterdam, Heuwekemeyer 1970, p. 1.

⁵³ ANTON SCHMOLL, *300 Préludes*, op. 131 e 132, Paris, Gallet 1895, p. 1.

musica d'arte occidentale.⁵⁴ In ogni caso, è sempre più difficile negare che oggi la musica d'arte sia suonata in modo diverso da quello dell'epoca in cui è stata composta: l'etica della riproduzione che orienta le pratiche interpretative attuali non è una necessità, ma il frutto di ben precise scelte estetiche e orientamenti culturali.

Oggi il pubblico (sempre più ristretto) della musica classica è costituito in gran parte da persone che amano ascoltare e riascoltare esattamente ciò che già conoscono, e che anzi si sentono confortate dal privilegio di far parte di una élite di intenditori che contribuisce alla conservazione di un patrimonio culturale immutabile. I musicisti vengono educati a credere che esista una sola esecuzione corretta di una partitura, quella immaginata dal compositore, e che il loro compito sia quello di riprodurla. Un sistema incentrato solo sulla riproduzione di un copione prestabilito, tuttavia, non è in grado di garantire la vitalità della cultura: sono soprattutto i fenomeni di variabilità e imprevedibilità, come emerge dai più recenti sviluppi della ricerca antropologica di cui si è dato conto nelle pagine precedenti, che determinano lo 'spazio sociale' all'interno del quale una cultura può svilupparsi e fiorire.

L'esperienza di ascolto dei capolavori della musica classica è una scoperta continua, che ogni volta ci sfida ad attivare un processo di interrogazione, di ricerca di senso. Questa scoperta, tuttavia, potrebbe anche riservare delle sorprese. Andando a un concerto, dovremmo anche correre il rischio di ascoltare qualcosa di imprevisto, o forse andarci proprio nella speranza di essere sorpresi da un inatteso impeto di creatività degli interpreti. Magari anche in modo negativo, da un esperimento non riuscito. In ogni caso, quell'esperimento sarà un atto di mediazione attiva modulato sull'orizzonte di esperienze e attese della nostra contemporaneità che risveglierà la nostra attenzione, la nostra curiosità e il nostro desiderio di rimetterci continuamente in gioco.

La nostra attuale concezione della musica classica è condizionata da una serie di fattori sociali e culturali – credenze, atteggiamenti, metodi di apprendimento, relazioni sociali, istituzioni e disuguaglianze sociali – che in vari modi tendono a facilitare o inibire la creatività. Nel suo libro *Becoming Creative*, Juniper Hill ha individuato sei fattori necessari a favorire lo sviluppo della creatività musicale: «(1) generativity, (2) agency, (3) interaction, (4) nonconformity, (5) recycling, and (6) flow». La generatività è la capacità di creare qualcosa, l'*agency* la convinzione

⁵⁴ DANA GOOLEY, *Fantasies of Improvisation. Free Playing in Nineteenth-Century Music*, New York, Oxford University Press 2018.

di avere l'autorità per farlo, l'interazione la capacità di lavorare con gli altri e con materiali prodotti da altri, l'anticonformismo la libertà di essere diversi, il riciclo la capacità di utilizzare liberamente idee e materiali preesistenti, e il 'flusso' la capacità di produrre un continuum persuasivo e coinvolgente. Secondo Hill, l'interpretazione della musica classica dovrebbe essere considerata creativa solo quando oltre all'interazione, e cioè alla capacità di lavorare con una partitura scritta da altre persone, vengono coinvolte anche le altre componenti della creatività.⁵⁵ Anche se non tutte sono sempre necessarie o indispensabili, quella più propulsiva è sicuramente l'anticonformismo.

David Dolan (pianoforte) e Thomas Carrol (violoncello) hanno recentemente pubblicato su YouTube un'esecuzione dei *Phantasiestücke* op. 73 di Schumann in cui improvvisano un preludio al primo movimento, e interludi prima del secondo e del terzo. Il pezzo di Schumann si trasforma in un flusso continuo, e la creatività delle parti improvvisate si riverbera anche nell'interpretazione delle pagine scritte. Emblematico il commento di un ascoltatore: «Exciting improvisation... at every moment one wonders where the interactive muse will take them».⁵⁶

Seguire le tracce della 'musa interattiva' potrebbe aiutarci a riscoprire il nostro desiderio di vivere più pienamente la musica classica, nell'orizzonte della contemporaneità. Anche se non possiamo sapere dove ci condurrà questa musa, lungo il percorso potremmo trovare nuovi compagni di strada, nuove fasce di pubblico che attualmente non sono attratte da questi repertori. D'altra parte, gli studi sulla neuropsicologia dei musicisti evidenziano un dato che dovrebbe far riflettere: il genere musicale praticato dalla stragrande maggioranza dei pazienti affetti da distonia focale (un disturbo neurologico che provoca spasmi muscolari) è la musica classica. A differenza di altri generi che contemplano l'improvvisazione o comunque una grande libertà di interpretazione, la musica classica richiede una massima precisione temporale nell'ordine dei millisecondi, che viene monitorata sia dal musicista che dal pubblico in ogni momento dell'esecuzione; questo implica un alto livello di pressione sociale, in cui il divario tra successo e fallimento è minimo. Secondo Altenmüller e Jasusch, un approccio più creativo all'esecu-

⁵⁵ JUNIPER HILL, *Becoming Creative: Insights from Musicians in a Diverse World*, New York, Oxford University Press 2018, pp. 4-9.

⁵⁶ Il video può essere visualizzato al link: <https://www.youtube.com/watch?v=vhJbZXkbnEg> (12/04/2024).

zione potrebbe migliorare la salute dei musicisti eliminando parte dello stress causato da norme interpretative rigidamente definite, e dall'obbligo di doversi limitare solo ad eseguire 'correttamente' la partitura.⁵⁷

In definitiva, un interprete non può compiacere o emozionare i compositori delle opere che propone al pubblico, e neppure guadagnarsi la loro gratitudine. Ancor meno, può compiacere o commuovere un oggetto inanimato o un'idea astratta, come il concetto di opera musicale. L'unica forma di autenticità che possiamo ragionevolmente perseguire è quella di creare interpretazioni che funzionino per noi oggi, e non esecuzioni plasmate solo su un presunto orizzonte di attese del compositore.⁵⁸ E forse dovremmo cominciare a pensare, come suggerisce Leech-Wilkinson, che la Sonata "Al chiaro di luna" può essere una composizione di Beethoven, ma non è la sua musica.⁵⁹ È nostra, nell'esecuzione e nell'esperienza individuale di ogni interprete e dei suoi ascoltatori, e non esiste da nessun'altra parte.

⁵⁷ ECKART ALTENMÜLLER – HANS-CHRISTIAN JASUSCH, *Focal Dystonia in Musicians: Phenomenology, Pathophysiology, Triggering Factors, and Treatment*, «*Medical Problems of Performing Artists*», xxv/1, pp. 3–9; cit. in DANIEL LEECH-WILKINSON, *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*, ebook, pp. 179-185, <https://challengingperformance.com/the-book/> (12/04/2024).

⁵⁸ ROBERT PHILIP, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge, Cambridge University Press 1992, p. 240.

⁵⁹ LEECH-WILKINSON, *Challenging Performance* cit., p. 211.

Indice dei nomi

- Acar, Selcuk: 105n
Adorno, Theodor W.: 52, 59-61
Agnoli, Sergio: 100n, 142n
Agrega, Maria Francesca: 172n
Albani, Paolo: 122n
Allen, Woody: 20-21
Altenmüller, Eckart: 217, 218n
Amabile, Teresa M.: 110-111, 114, 200n
Amnér, Gunilla: 99n
Anderson, Gillian B.: 163n
Anderson, Laurie: 74
Anderson, Lorin W.: 98n, 115, 117-118
Andreani Dentici, Ornella: 91n
Angius, Marco: 150n
Antonietti, Alessandro: 97n, 106n
Arfib, Daniel: 187
Arieti, Silvano: 91n, 106-107
Arnheim, Rudolf: 82n
Austin, John Langshaw: 123
- Bach, Johann Sebastian: 192, 210, 213
Backhaus, Wilhelm: 210-211
Badolato, Nicola: 147n
Baer, John: 105n
Baeumler, Alfred: 53
Bahle, Julius: 177
Baldacci, Massimo: 111n
Bambini, Valentina: 130n
Bancroft, Anne: 70
Barattieri di San Pietro, Chiara: 130n
Bartoli, Gabriella: 98n
- Batteux, Charles: 51n
Baudrillard, Jean: 78
Bauer-Lechner, Natalie: 10
Bear, John: 109n
Becce, Giuseppe: 166
Beethoven, Ludwig van: 67, 71-72, 79, 93, 205-206, 218
Beghetto, Ronald A.: 109-110, 141n, 200n
Bekker, Paul: 206-207
Benjamin, Walter: 52-59, 63, 195
Benn, Gottfried: 53
Berio, Luciano: 69, 74
Berlioz, Hector: 163
Bernays, Paul: 179n
Bianconi, Lorenzo: 11
Bion, Wilfred R.: 32
Birmingham, William Peter: 193n
Bizzarini, Marco: 65n, 175n
Bloch, Ernst: 74, 163n
Bloch, Joseph: 55
Bloom, Benjamin S.: 98n, 115, 117-118
Boarelli, Mauro: 132n
Bohr, Niels: 108
Boito, Arrigo: 94
Boltzmann, Ludwig: 82n
Bonaiuto, Paolo: 107
Bonvino, Isotta: 11
Borromini, Francesco: 93
Bortolotto, Mario: 59n
Bowie, David: 75
Bracco, Roberto: 40n

Creatività e creazione artistica nella musica e nelle arti

- Brailoiu, Constantin: 73n
 Brasillach, Robert: 53
 Brecht, Bertolt: 52
 Brigockas, Melanie: 97n
 Briot, Jean-Pierre: 193n
 Brown, Clive: 207
 Bruner, Eduard: 200-201
 Bruner, Jerome S.: 91n
 Brynjolfsson, Erik: 100, 101n
 Bülow, Hans von: 206
- Cage, John: 74
 Calabretto, Roberto: 11, 164n, 169n, 172n
 Calasso, Roberto: 83n.
 Calvino, Italo: 16-17, 29-31, 45, 47-48
 Canestrari, Renzo: 103n
 Cantimori, Delio: 59n
 Canudo, Ricciotto: 164n, 165
 Carafoli, Ernesto: 92n-93n
 Careri, Enrico: 9, 11, 15-16, 29-30, 49n, 65, 73n, 91n
 Careri, Giorgio: 82n
 Carli, Philip: 167
 Carmassi, Massimo: 86n
 Carrol, Thomas: 217
 Caruso, Enrico: 71
 Casadei, Cristina: 84n
 Caselli, Tommaso: 128n, 133n
 Casiello, Gerardo: 78n
 Cattelan, Maurizio: 10-11
 Cecchi, Alessandro: 171n, 172n, 173n
 Cecchi, Paolo: 155n
 Cellamare, Daniele: 40n
 Cellini, Francesco: 86n
 Chamberlain, Houston Steward: 53
 Charbonnier, Georges: 19
 Cherubini, Paolo: 98n, 108n, 109n
 Choi, Kristy: 194, 195n
 Chomsky, Noam: 111, 121-123, 125-127, 134
 Chopin, Fryderyk: 162-163, 165, 214
 Cicognini, Giacinto Andrea: 154
 Cinque, Maria: 105
 Codeluppi, Manuela: 86n
 Cognetti, Goffredo : 39
 Cole, Peter: 133n
- Colette, Sidonie-Gabrielle: 35
 Colli, Giorgio: 64
 Colombo, Barbara: 106n
 Comisso, Irene: 164n
 Comploi, Franz: 150n
 Cook, Nicholas: 72n, 199n
 Coppola, Francis Ford: 174
 Corazza, Giovanni E.: 100n, 141n, 142n
 Corbella, Maurizio: 170, 171n, 174n
 Corri, Domenico: 204
 Cossettini, Luca: 189n
 Costello, Elvis: 74
 Courbet, Gustave: 63-65
 Craft, Robert: 23n, 25n
 Cruise, Tom: 175
 Czerny, Carl: 215
 Csíksszentmihály, Mihály: 102n
- Dahlhaus, Carl: 205
 Dalmonte, Rossana: 74n
 Darwin, Charles: 108
 Daspuro, Nicola: 39
 Daudet, Léon: 53
 Daumé, Hal: 195n
 Davis, Miles: 68-69, 168
 De Benedictis, Angela Ida: 70n, 148, 150n, 153n, 154n
 De Blasi, Nicola: 47n
 De Bono, Edward: 105
 De Filippo, Eduardo: 47
 De Filippo, Luisa: 47n
 De Filippo, Peppino: 47n
 De Filippo, Titina: 47n
 Delacroix, Eugène: 79
 Delième, Irène: 150
 De Micheli, Mario: 19n
 De Rosa, Alessandro : 170n
 De Santi, Pier Marco: 168n
 De Seta, Vittorio: 170
 Desideri, Fabrizio: 52n
 Desprez, Josquin: 10, 183
 Dewey, John: 91n
 Di Giacomo, Salvatore: 39
 Dinculescu, Monica: 194
 Dolz, Joaquim: 111n

Indice dei nomi

- Doğantan-Dack, Mine: 203n
Dolan, David: 217
Donin, Nicolas: 177, 199
Donizetti, Gaetano: 40
Dotto, Gabriele: 150, 153n, 154n
Dow, Gayle T.: 200n
Druet, Daniel: 10-11
DuBreuil, Alexandre: 194n
Duchamp, Marcel: 64
- Eco, Umberto: 121, 124
Eilish, Billie: 67
Eimert, Herbert: 180
Elfman, Danny: 175n
Engel, Jesse: 194, 195n
Engels, Friedrich: 55
Erdmann, Hans: 166n
Ericani, Giuliana: 92
Erickson, Robert: 187
Evans, Bill: 69
Evans, Gil: 69
- Fabbri-Destro, Maddalena: 92
Fassone, Alberto: 65n
Fellini, Federico: 16, 20n, 21, 22n, 24-25, 30, 161, 162n, 168
Fernbach, Philip: 95n
Ferrari, Stefano: 31n
Fink, Bruce: 33n, 34n, 39, 43n, 48n
Flaiano, Ennio: 130
Frabboni, Franco: 150n, 155
Franciosini, Luigi: 84n, 86n
Frasca, Simona: 73n
Frassoni, Roberto: 86n
Frau, Federico: 130n
French, Philip: 168n
Frensch, Peter A.: 112-113
Freud, Sigmund: 19n, 31-35, 42
- Gaeta, Mario Filippo: 11
Gaisberg, Fred: 77n
Galilei, Galileo: 101-102
Ganni, Enrico: 53n
Garroni, Emilio: 51n
Gather, John Philip: 188
- Giannattasio, Francesco: 78n
Gide, André: 53
Giordano, Umberto: 38, 40-41
Giotto, Vittorio: 102n
Glashow, Sheldon: 108n
Goehr, Lydia: 204
Goertzen, Valerie Woodring: 211n, 212n, 213n
Gooley, Dana: 216n
Gosso, Sandra: 31n
Gotfano, Barildim: 122n
Gould, Glenn: 71
Grainger, Percy: 209
Grétry, André-Ernest-Modeste: 215
Grice, H. Paul: 133
Griffith, David W.: 167n
Grigorenko, Elena L.: 114n
Guarino, Mario: 76
Guglielmi, Armando: 36n
Guilford, Joy Paul: 104-105
- Hadjeres, Gaëtan: 192n, 193n
Hall, Patricia: 148n
Hallam, Elizabeth: 200
Hamilton, Kenneth: 209
Handke, Peter: 86n
Haynes, Stanley: 187
Hawthorne, Curtis: 194, 195n
Heidegger, Martin: 66, 86n
Hemingway, Ernest: 16, 18, 30
Herzfeld, Marie: 32n
Hilbert, David: 179
Hill, Juniper: 216-217
Hindemith, Paul: 148n
Hofmann, Joseph: 210
Hohenegger, Hansmichael: 51n
Hölderlin, Friedrich: 52
Holyoak, Keith J.: 108
Honegger, Arthur: 177
Horkheimer, Max: 53
Howe, Elias: 93
Hoyle, Fred: 136
Humboldt, Wilhelm von: 122
Hummel, Johann Nepomuk: 215

- Ingold, Tim: 200
 Ippolitov-Ivanòv, Michail Michajlovič: 164n
- Jaeger, George J.: 138n
 Jasusch, Hans-Christian: 217, 218n
 Jaubert, Maurice: 175n
 Johnson, James: 17n, 19n
 Johnson-Laird, Philip N.: 91n-92n
 Jones, Ernest: 32n
 Jünger, Ernst: 83n
- Kagel, Mauricio: 28
 Kahneman, Daniel: 105, 106n
 Kalkbrenner, Frédéric: 215
 Kalteneker, Martin: 177
 Kandel, Eric R.: 91n
 Kanno, Mieko: 200n
 Kant, Immanuel: 51
 Kaufman, Allison: 141
 Kaufman, James C.: 105n, 109-110, 141
 Kekulé von Stradonitz, Friedrich August: 93
 Keller, Helen: 70-71
 Ketoff, Paolo: 174
 Kierkegaard, Søren Aabye: 195
 King, Martin Luther: 144
 King, Stephen: 67-68
 Klein, Melanie: 32, 35-37
 Klein, Stefan: 92n
 Köhler, Wolfgang: 103n, 104
 Krathwohl, David R.: 98n, 115, 117-118
 Křenek, Ernst: 177-185, 196
 Kubrick, Stanley: 64, 175
 Kundera, Milan: 28
- Lacan, Jacques: 22n, 32-35, 37-39, 41-48, 63
 La Face, Giuseppina: 11, 142, 144, 147n, 150n, 151n
 Lavagnino, Angelo Francesco: 171-173
 Lavie, Smadar: 201n
 Leech-Wilkinson, Daniel: 208, 218
 Legrenzi, Paolo: 102n
 Lemaître, Georges: 136
 Lennon, John: 74
 Leonardo da Vinci: 31, 31n, 32n, 171
 Leone, Sergio: 170
- Leopardi, Giacomo: 92
 Leydi, Roberto: 73
 Léwy, Pierre: 95n
 Liep, John: 200
 Lieto, Antonio: 128n
 Ligeti, György: 148
 Lipatti, Dinu: 210
 Liszt, Franz: 206
 Loewi, Otto: 93
 Lopez, Massimiliano: 78n
 Lott, R. Allen: 209n
 Lucas, George: 174
 Lutero, Martin: 10
- Magni, Enrico: 164n
 Mahler, Gustav: 10, 59n, 65, 206
 Malle, Luis: 69, 168
 Manganaro, Jean-Paul: 162n
 Mangiaterra, Veronica: 130n
 Marino, Gabriele: 78n
 Marinuzzi, Gino: 173-174
 Mario, E. A.: 73n
 Markle, Faith: 97n
 Markov, Andrei A.: 193
 Marx, Karl: 54-55, 59n
 Mascagni, Pietro: 39
 Matisse, Henri: 16, 18, 19, 22n, 49n, 79
 Maulnier, Thierry: 53-54
 Maurras, Charles: 53
 McAfee, Andrew: 100, 101n
 McMullin, Ernan: 102n
 Melidoni, Michele Maria: 78n
 Mendelssohn, Felix: 213
 Miceli, Sergio: 161n, 164n, 168n
 Michelucci, Giovanni: 87n
 Mills, May Meskimen: 163
 Mirò, Joan: 17-19, 23
 Meltzer, Donald: 32
 Mendelssohn, Felix: 162
 Miceli, Sergio: 161, 165
 Migliorini, Ermanno: 51n
 Miller, Arthur I.: 108n
 Miller, Jacques-Alain: 33n
 Miranda, Eduardo Reck: 193n, 194n
 Moore, Jerrold Northrop : 77n

Indice dei nomi

- Molino, Jean: 74
Moneo, Rafael: 85n
Monestiroli, Antonio: 86n
Monicelli, Mario: 161n
Monk, Thelonious: 74
Montanelli, Marina: 52n
Monteverdi, Claudio: 10
Morelli, Giovanni: 166
Moretti, Giampiero : 52n
Morgan, Jerry L.: 133n
Moro, Andrea: 122n, 123n, 126n
Morricone, Ennio: 168n, 169-170
Mouëllic, Gilles: 168
Mozart, Wolfgang Amadeus: 28
Mull, Martin: 74
Murail, Tristan: 189n, 191
Murch, Walter: 174, 175n
- Nakagaki, Toshiyuki: 141n
Narayan, Kirin : 201n
Nattiez, Jean-Jacques: 77n
Necker, Louis Albert: 99
Nettl, Bruno: 213n
Newlin, Dika: 198n
Nielsen, Frank: 192n
Nikisch, Arthur: 206
Nissim, Malvina: 128n
Norberg Schulz, Christian: 84n
Novalis: 52
- Ockeghem, Johannes: 94
Ollagnier, Edmée: 111n
Olto Alessandro: 189, 190n, 191n
Ondataje, Michael: 175n
Ong, Walter J.: 69n
Orcalli, Angelo: 91, 189n
Orff, Carl: 177
- Pachet, François-David: 192n, 193n
Paderewski, Ignacy: 209
Paglieri, Fabio: 133n
Pareyson, Luigi: 15
Pardo, Bryan: 193n
Parisi, Daniela: 102n
Pasticci, Susanna: 11
- Pastore Stocchi, Manlio: 93n, 95
Patti, Viviana: 128n
Payne, Emily: 200n
Pelagatti, Claudia: 100n
Penzias, Arno: 136
Peroni, Ludovico: 210
Perrenoud, Philippe: 111n
Petri, Elio: 170, 171n
Pfitzner, Hans: 175
Philip, Robert: 218n
Piana, Daniela: 11
Picasso, Pablo: 16, 19, 25-27, 30, 43, 93
Piersanti, Franco: 168n
Pinto Minerva, Franca: 155n
Pinzauti, Leonardo: 28n
Piovani, Nicola: 161
Pirandello, Luigi: 9, 130
Pirrelli, Marilena: 10
Pizzingrilli, Paola: 106n
Platone: 9, 81
Plucker, Jonathan A.: 109n, 200n
Pollock, Jackson: 27-28
Pook, Jocelyn: 175
Pousseur, Henri: 74
Proust, Marcel: 128n
Puckette, Miller: 75-76
Purini, Franco: 86n
- Rachmaninov, Sergej: 209
Rattalino, Piero: 210
Recalcati, Massimo: 22n, 32n, 33n
Ravel, Maurice: 35
Risset, Jean-Claude: 185-188, 196
Rizzolatti, Giacomo: 92
Roberts, Ian: 122n
Robinson, David: 165n
Romaškov, Vladimír: 164n
Romitelli, Fausto: 189-192, 196
Rosaldo, Renato: 201n
Rosenberg, Alfred: 53
Rossetti, Maria: 63n, 135n
Rossi, Alfredo: 170n
Rossi, Fabio: 121n, 124n
Rossini, Gioachino: 205
Rostagno, Antonio: 164n

Creatività e creazione artistica nella musica e nelle arti

- Rota, Nino: 168, 174-175
Rózsa, Miklós: 167
Ruberti, Giorgio: 41n
Rubinstein, Anton: 206
Runco, Mark A.: 99n, 104n, 105n, 138n
Ruscillo, Agostino: 40n
Russell, Melinda: 213n
- Salinari, Carlo: 55n
Sallis, Friedemann: 148n
Sanguinetti, Giorgio: 197
Sani, Nicola: 11
Sansò, Claudia: 86n
Sartre, Jean-Paul: 162-163
Sauer, Emil von: 209
Savina, Federico: 172-173, 174n
Sawyer, Keith: 199n, 200n
Sbisà, Marina: 124n
Sbordoni, Alessandro: 165n
Scarpetta, Eduardo: 47n
Schaeffner, André: 70
Schafer, Raymond Murray: 72
Schlegel, Friedrich: 93
Schmoll, Anton: 215
Scholem, Gershom: 53n
Schönberg, Arnold: 177, 198, 207
Schrödinger, Erwin: 82n
Schubert, Giselher: 148n
Schumann Wieck, Clara: 211-214, 217
Schumann, Marie: 211
Schumann, Robert: 210-214, 217
Schweppenhäuser, Hermann: 53n
Sciarrino, Salvatore: 147-157
Scognamiglio, Renata: 165n
Searle, John Rogers: 123
Shama, Simon: 84n
Shelemay, Kay Kaufman: 77n
Simenon, Georges: 26
Simon, Ian: 195n
Singh, Aarti: 195n
Sloman, Steven A.: 95n
Smith, Gudmund J. W.: 99n
Socrate: 9
Sofocle: 31
Somigli, Paolo: 148n
- Song, Xiaolan: 100n
Sonino, Maria: 102n
Sonzogno, Edoardo: 40
Sorrentino, Aldo: 11
Spear-Swerling, Louise: 91n
Stein, Gertrude: 27, 166n
Stein, Leonard: 198
Sternberg, Robert J.: 91n, 97n, 105n, 111, 112-114
Stramboli, Francesco: 154
Strauss, Richard: 206
Stravinsky, Igor: 18, 23, 25, 30, 70, 75, 198
- Talbot, Michael: 198n, 202, 203n
Taruskin, Richard: 205n
Taviani, Paolo: 161n
Taylor, Marjorie: 100n, 107
Testa, Annamaria: 127, 130-132, 134
Thagard, Paul: 108n
Thomson, Virgil: 166
Tiedemann, Rolf: 53n, 58n
Todd, R. Larry: 202n
Tomatis, Jacopo: 78n
Tombolato, Monica: 101n
Torrance, Ellis Paul: 105
Torricelli, Angelo: 86n
Tortelli, Giovanni: 86n
Tóth, Ágota: 141n
Traube, Caroline: 199n
- Usher, Shaun: 72n
Utz, Christian: 153n
- Valetta, Ippolito: 40n
Van Gogh, Theo: 139-140
Van Gogh, Vincent: 139-140
Van Gogh-Bonger, Johanna: 140
Vannucci, Manila: 100n
Varèse, Edgar: 161, 171
Venezia, Francesco: 86n
Verga, Giovanni: 129-130, 134
Vinay, Gianfranco: 154, 156
Vinci, Leonardo da: 142
Vittadini, Franco: 165
Vygotskij, Lev S.: 91n

Indice dei nomi

- Wagner, Richard: 59-60, 94
Wallas, Graham: 141
Wang, Xiao: 100n
Warren, Jeff R., 199
Watumull, Jeffrey: 122n
Wertheimer, Max: 103n
Whitehead, Alfred North: 137
Williams, Adrian: 209n
Williams, Wendy Melissa: 97n, 112n
Wilson, Robert Woodrow: 135
Winnicott, Donald W.: 91n
Winter, Robert S.: 202
Wittgenstein, Ludwig: 123
Yamada, Hiroyasu: 141n
Załęska, Maria: 124n
Zappa, Frank: 74
Zelazo, Philip D.: 100n
Zermani, Paolo: 86n
Zimmer, Hans: 175

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II



CHIAVI MUSICALI

1. *Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica. Atti della prima giornata di studio, 13 aprile 2021*, a cura di Marco Bizzarini
2. *Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica. Atti della seconda giornata di studio, 9 novembre 2021*, a cura di Marco Bizzarini
3. *Creatività e creazione artistica nella musica e nelle arti. Atti del convegno di studi (Udine, 9-10 giugno 2023)*, a cura di Marco Bizzarini ed Enrico Careri

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II



CHIAVI MUSICALI

L'opera d'arte è il risultato di un atto intellettuale consapevole, dove tuttavia entra in gioco l'azione concreta del fare artistico, che condiziona l'opera fin dal momento in cui prende forma sul pentagramma, sulle righe, sulla tela, sulla pellicola. L'immagine iniziale può mantenere la sua forza oppure trasformarsi nel corso del lavoro, ma il più delle volte serve da stimolo, perché a poco a poco la materia resta padrona del campo. Su queste tematiche – e sulle rispettive implicazioni nel campo della pedagogia, della composizione musicale, delle arti figurative e del cinema, senza trascurare gli attualissimi interrogativi sull'intelligenza artificiale – si è svolto il convegno di Udine (9 e 10 giugno 2023) di cui si raccolgono gli atti.

MARCO BIZZARINI è ordinario di Musicologia all'Università di Napoli Federico II. Ha fra l'altro pubblicato le monografie *Luca Marenzio: the Career of a Musician between the Renaissance and the Counter-Reformation* (Ashgate 2003, Routledge 2018), *Federico Borromeo e la musica* (Bulzoni 2012), *Benedetto Marcello* (L'Epos 2006). È autore di saggi diffusi a livello internazionale e pubblicati da Oxford University Press, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Accademia Polacca delle Scienze, California University Press, Classiques Garnier, Istituto Chopin di Varsavia.

ENRICO CARERI è ordinario di Musicologia all'Università di Napoli Federico II. Ha pubblicato studi sulla musica italiana del '700, tra cui una monografia su Francesco Geminiani (Oxford University Press 1993, Lim 1996), e il libro *Sulla genesi della creazione artistica: una prospettiva musicale* (Lim 2019). Ha curato l'edizione critica di *La verità in cimento* di Vivaldi e dell'*Inchanted Forrest* di Geminiani. È membro del comitato scientifico del Centro Studi Luigi Boccherini, dell'Edizione Nazionale di Giovanni Battista Pergolesi, di Francesco Geminiani Opera Omnia, della «Rivista Italiana di Musicologia» ed è direttore del Centro Studi Canzone Napoletana.

ISBN 978-88-6887-260-1



9 788868 872601