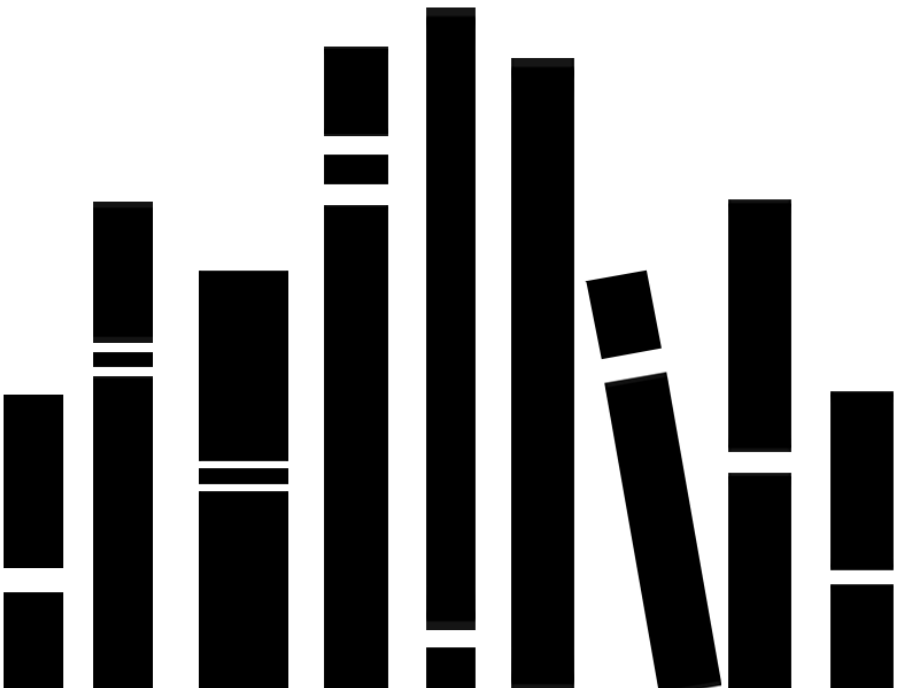




Conservatorio  
di Milano

IL CONSERVATORIO PER BOOKCITY UNIVERSITÀ

**16 | 17 | 18**  
**NOVEMBRE**  
**2018**





---

**Venerdì 16** novembre  
**Sala delle Colonne** ore 17.00

**Performance**

**Daria Scia**, *No God Train Somewhere*  
**Michela Coppola** sound designer  
**Alberto Mirko Zambelli** sound designer  
**Irina Ghivièr** soprano 1  
**Elsa Biscari** soprano 2  
**Ryunosuke Komatsu** tenore  
**Giorgio Casati** violoncello

Spettacolo conclusivo del workshop tenuto da Laura Catrani in collaborazione con l'**Accademia di Belle Arti di Brera**

**Proiezione di *Teatro della voce***

Video di **Carmen Canale** dedicato a quattro nuove composizioni per un "teatro di voce" andate in scena sabato 27 ottobre al Teatro Gerolamo di Milano nell'ambito del Festival **Milano Musica 2018** a conclusione del workshop tenuto da Laura Catrani

**Laura Catrani**  
regia teatrale  
**Pasquale D'Ascola**  
luci e supervisione artistica

Le composizioni:

**Pietro Dossena**, *A fragmented deity*  
**Cristiana Palandri** sound designer  
**Sahba K. Amiri** soprano

**Rachel Beja**, *L'asta mensile*  
**Rosario Grieco** sound designer  
**Irina Ghivièr** soprano  
**Giorgio Casati** violoncello

**Omar Gabriel Delnevo**, *There is a flower that bloometh*  
**Danilo Gervasoni** sound designer  
**Cristina Rosa** soprano

**Maria Vincenza Cabizza**, *Sì (I'm smiling)*  
**Alberto Mirko Zambelli** sound designer  
**Elsa Biscari** soprano  
**Irina Ghivièr** attrice

**Libro di riferimento:**

James Joyce, *Ulisse*, (*Ulysses*) traduzione di e a cura di Gianni Celati, Collana Letture n.46, Torino Einaudi, 2013, pp. X-988 ISBN 978-88-06-19181-8



**Sabato 17** novembre

## **Sala di Lettura della Biblioteca**

ore 17.00

Presentazione del numero 1/2017 dei

### **«Quaderni del Conservatorio»**

*Fare strumento - Composizione, invenzione del suono e nuova liuteria*

Intervengono:

**Gabriele Manca** e **Luigi Manfrin** curatori  
**Simone Beneventi, Giovanni Verrando, Zeno Baldi, Emiliano Turazzi, Giulia Accornero, Paolo Mottana, Emanuele Palumbo, Maurizio Azzan** autori

## **Sala Verdi** ore 20.30

### **La corsa su una gamba sola**

*Sui sentieri d'Europa - Bartók e Janáček*

Relatori **Raffaele Marsicano**  
e **Umberto Ruboni**

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

*Sonata per due pianoforti e percussioni, Sz.110*

Assai lento - Allegro molto - Lento ma non troppo - Allegro non troppo

**Diego Petrella, Umberto Ruboni** pianoforti  
**Matteo Savio, Lorenzo Guidolin** percussioni

LEOŠ JANÁČEK (1854-1928)

*Capriccio (Vzdor)*

Pianoforte (mano sinistra)

Ensemble da camera (flauto, due trombe, tre tromboni, tuba tenore)

Allegro - Adagio - Allegretto - Andante

**Marco Rapattoni** pianoforte

**Carlotta Raponi** flauto

**Gioele Corrado** tuba tenore

**Silvia Ferri, Ludovico Elia** tromba

**Alessandro Pogliani, Raffaele Marsicano,**

**Davide Cozzi** trombone

Direttore **Marco Pace**

## **Milan Kundera e Leoš Janáček**

Lo scrittore ceco Milan Kundera ha avuto una solida formazione musicale, ma ambivalenti sentimenti sulla musica si colgono in tutte le sue opere letterarie, dove appare evidente il suo rifiuto della poetica romantica, del sentimento lirico, della espressività individuale e delle intime confessioni. D'altra parte, la musica per Kundera ha costituito un modello unico di riferimento per le sue strutture formali, specialmente il contrappunto e la variazione.

Inoltre, la nuova soggettività della musica dell'inizio del XX secolo, specialmente quella di Janáček, condivide importanti connessioni con la poetica di Kundera.

La musica del Novecento ha scoperto una nuova soggettività, misteriosa sobria ed efficacissima, una musica che Kundera ha sempre ammirato.

È la musica di Bartók, l'originale ed affascinante mondo sonoro della musica notturna e delle melodie popolari, che sgorgano spontanee da dissonanze e cluster di colore nella suite *En plein air* "venuta dall'esterno come rumore tra altri rumori": leggiamo nei *Testamenti traditi*.

Ma ancor di più delle sonorità bartokiane è la musica dell'amatissimo Janáček ad essere particolarmente vicina a Kundera.

Appassionato indagatore, oltre che del folklore moravo, della lingua parlata ceca, trascrisse sul pentagramma le sfumature e i toni della voce, nei discorsi rubati ed annotati nelle situazioni più disparate.

Ritroviamo in Kundera una eco di queste ricerche, stimolata dalla lingua francese

Grazie al modello della lingua e alle emozioni umane in essa racchiuse, Janáček crea uno stile compositivo agli antipodi della retorica e dell'enfasi lirica del Romanticismo, creando una sorta di realismo emozionale in un condensato estremo di sobrietà e brevità, una inattesa contiguità delle emozioni che si traducono in una sorta di "Polifonia delle emozioni" (dai *Testamenti traditi*).

Non è un caso che Kundera sottolinei proprio



questi aspetti della musica di Janáček, nella misura in cui si tratta di aspetti fondamentali della sua scrittura.

### Marco Rapattoni

**Sonata per due pianoforti e percussioni.** È una delle opere più originali e significative del repertorio bartokiano nella quale l'insolito e audace accostamento timbrico dà la possibilità all'autore di sperimentare colorazioni acustiche inedite, con sonorità secche ed elastiche al tempo stesso. Alla base della partitura si pone il lungo processo di emancipazione delle percussioni, da strumenti idonei a un sobrio impiego orchestrale, a strumenti dotati di una dignità solistica e di un ruolo autonomo. In particolare la fusione di pianoforti e percussioni era già stata tentata in modo avveniristico in *Les noces* di Stravinskij (la descrizione di un rito nuziale russo con l'organico di soli, coro, quattro pianoforti e percussioni) e lo stesso Bartók, nel 1936, aveva offerto uno straordinario contributo alla letteratura per percussioni con la *Musica per archi, percussioni e celesta*. La maturità della fase creativa di Bartók risulta evidente anche dal tipo di configurazione del materiale melodico, che si basa è vero sul folklore magiaro, ma che non compie solamente citazioni popolari in un contesto colto; piuttosto il tematismo folklorico trasmuta le sue configurazioni intervallari e le proprie strutture ritmiche asimmetriche nel nuovo materiale musicale, che in qualche maniera ne assimila le caratteristiche, ma piega le regole della costruzione sonora propria della tradizione eurocolta a quelle più materiche e spontanee della melodia popolare.

Il **Capriccio** è scritto per pianoforte (mano sinistra), ottavino, flauto, due trombe, tre tromboni e tuba e rappresenta un *unicum* nella scrittura musicale per originalità e particolarità dell'ensemble. L'orchestrazione degli strumenti a fiato produce effetti insoliti e bizzarri e la parte pianistica è piena di insidie e sortite solistiche. Il Capriccio fu scritto per il pianista Otakar Hol-

Imann, il quale era rimasto ferito durante la prima guerra mondiale e aveva la mano destra paralizzata. Fu lo stesso Hollmann a convincere Janáček, impegnato allora nella composizione della *Messa glagolitica*, a scrivere questo pezzo, eseguito per la prima volta dal dedicatario il 2 marzo 1928 nella Sala Smetana del Palazzo municipale di Praga, sotto la direzione di Jaroslav Řidky. L'autore era presente e fu l'ultima apparizione in un concerto di musiche proprie, prima di morire il 12 agosto successivo durante le vacanze estive a Ostrava. Senza dubbio il *Capriccio* (in calce alla partitura è indicata una durata di circa 20 minuti) è tra i lavori più geniali ed estrosi della personalità janacekiana con quei ritmi aguzzi e vagamente stravinskiani e quegli scoppi luminosi di suoni che emergono con naturale spontaneità dalla singolare struttura strumentale. Il vivacissimo gioco timbrico, che è alla base della composizione, si mostra in modo prepotente sin dall'*Allegro* iniziale in 2/4, dove ogni suono si inserisce come un tassello nel variopinto mosaico armonico. Di straordinaria forza espressiva è l'*Adagio*, avviato da un tema del pianoforte dalle delicate inflessioni; tutto si agita e si coagula intorno a questo nucleo lirico, riproposto alla fine dallo strumento solista. Nell'*Allegretto*, caratterizzato da guizzanti idee melodiche e ritmiche, si sbizzarrisce l'inventiva del compositore, che poi ritrova i suoi momenti distesi e cantabili nell'*Andante* conclusivo, prima di esplodere con pienezza di suoni in un tempo maestoso e grave.

### Libri di riferimento:

Milan Kundera, *Testamenti traditi* (*Les Testaments trahis*, 1992) (traduzione Maia Daverio, Adelphi, 1994) ISBN 88-459-1546-8

Milan Kundera, *Un incontro* (*Une rencontre*, 2009) (traduzione Massimo Rizzante, Adelphi, 2009) ISBN 88-459-2364-9



---

**Domenica 18** novembre

**Sala Verdi, Foyer basso e Foyer alto** ore 14.00-20.00

## **MOSTRO MUSICA**

### **7 progetti di Ricerca Artistica in musica**

L'applicazione del metodo scientifico, proprio della ricerca, anche al mondo delle arti: ne abbiamo prova e testimonianza in relazione a pittura, scultura e architettura; ne abbiamo prove in ambito musicale in termini di studi sulle altezze e sui suoni fin dalle "origini" della musica. Quello che viene richiesto oggi al mondo degli studi musicali, per poter avviare un processo che conduca al compimento del terzo ciclo, con l'inaugurazione di un percorso dottorale anche all'interno dei Conservatori, è altro ed è di più.

Sono diversi anni che il Conservatorio di Milano ha attivo un proprio settore di ricerca, eredità degli storici corsi di musicologia, attivati all'inizio del processo di riforma degli studi musicali. Tangibili gli esiti del lavoro svolto in questi decenni: i tanti numeri dei «Quaderni del Conservatorio», in cui sono confluite decine di tesi dei nostri studenti di musicologia, contributi originali alla ricerca storico-musicale e alla ricerca musicologica. Occuparsi di Ricerca Artistica significa andare ancora in un'altra direzione, tenendo conto che la pratica musicale è da sempre un campo di sperimentazione e che il musicista con il proprio strumento si muove quotidianamente alla ricerca, appunto, di soluzioni originali applicabili al momento performativo, che deve rappresentare un *unicum*. Partendo da questo assunto, i nostri studenti, non solo storici della musica e musicologici, ma anche compositori, tecnici del suono, esecutori e performer, per due anni si sono confrontati con i colleghi del Conservatorio di Firenze e dell'Orpheus Instituut Ghent, ancora una volta alla ricerca di nuove modalità di lettura dei diversi parametri del suono, di interpretazione del gesto musicale, di decodificazione di concetti quali improvvisazione e interpretazione, di utilizzo dei media musicali e delle tecnologie applicate alla musica... *Vie nuove* - per dirla con il titolo del celeberrimo saggio di Robert Schumann dedicato a Johannes Brahms, che poi Schoenberg indicherà a sua volta come "il progressivo" -, che aprono alla musica e ai nostri studenti infinite possibilità di ampliamento delle proprie e delle altrui conoscenze.

**Cristina Frosini**

Direttore Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano



---

Tra le sue molte iniziative nel settore, con i *Workshop internazionali sulla Ricerca Artistica*, il Cherubini ha nel 2016 aperto una nuova strada verso il compimento della riforma dei Conservatori, avviando un percorso - condiviso internazionalmente al più alto livello grazie alla partnership con il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano e con l'Orpheus Instituut Ghent - che intende illuminare le potenzialità concrete dei propri studenti e docenti in termini di Ricerca Artistica - in particolare secondo le direttive della *White paper on Artistic Research* di AEC - e di Terzo Ciclo dottorale.

Una scelta strategica che vuole fornire strumenti di riflessione critica, attivando anche nuovi percorsi di formazione non frontale con la prospettiva di aprire alla possibilità di avviamento, anche in forma condivisa, di percorsi e titoli di Dottorato in Musica, attualmente assenti dal curriculum istituzionale italiano.

Assieme al Conservatorio milanese e al Centro di ricerca fiammingo, il Cherubini propone anche un modello - ormai in fase avanzata di definizione anche se sempre aperto a verifiche e modifiche necessarie - collaborativo, multidisciplinare, circolare, che può già rappresentare un punto di riferimento valido sia per altrui iniziative e collaborazioni, sia per proposte normative nel campo della Ricerca Artistica in Musica.

**Paolo Zampini**

Direttore Conservatorio di Musica L. Cherubini Firenze



---

The Orpheus Instituut Ghent (Belgium) is an international centre of excellence with its primary focus on artistic research in music: “research embedded in musical practice and primarily guided by artistic objectives”. The institute engages an international team of senior, doctoral and visiting musician-researchers, and generates new knowledge in-and-through musical practice.

Orpheus Institute hosts the docARTES programme for practice-based doctoral study in music, and the Orpheus Research Centre, home to around 30 artists-researchers involved in advanced research.

Throughout Orpheus’ activities there is a clear focus on the development of a new research discipline in the arts, addressing trending questions and topics at the heart of musical practice. To promote and disseminate this knowledge, the Orpheus Instituut organises seminars, study days, workshops and academies. Next to that, the Orpheus Instituut also has its own publication series. All these aspects have made the Orpheus Instituut an influential driving force for new developments in artistic research, with an impact that is felt worldwide.

It is in this context that in recent years an intense collaboration has developed between the Orpheus Instituut and the Conservatories of Florence and Milano. Orpheus musician-researchers work together with students at these two conservatories to introduce them into the fascinating world of artistic research, where the artist’s perspective is the starting point for research.

**Peter Dejans**  
Direttore Orpheus Instituut Ghent



**I**l frutto dell'attività dell'artista non si condensa sempre necessariamente in un'opera compiuta e conclusa, cioè ormai immobile. Spesso il lavoro dell'artista si configura piuttosto come una serie di tentativi, di prove e sperimentazioni, cioè come un lungo e paziente percorso di ricerca.

I sette lavori presentati questo pomeriggio sono il frutto, volutamente ancora non definito perché sperimentale, di un tale percorso di ricerca. Gli autori di questi lavori si sono incontrati per la durata di circa un anno allo scopo di discutere insieme di alcune loro idee, di come svilupparle, dei diversi modi di interrogarle, modificarle, realizzarle. Così i lavori di sperimentazione che ne risultano appartengono al singolo artista ma al tempo stesso portano in sé anche traccia degli incontri e delle discussioni collettive che li hanno accompagnati.

Questi incontri e queste discussioni sono stati possibili grazie a un programma di ricerca organizzato e condotto da tre Istituzioni che si sono consorziate per arricchire le loro pratiche educative ed artistiche: il Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze, il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, e l'Orpheus Instituut Ghent (Belgio).

Lo scopo di questo programma collaborativo di ricerca è di portare alla luce l'attività artistica non solo nella sua dimensione performativa ma anche nelle sue capacità riflessive. Fare arte, in questo caso fare musica, non comporta soltanto una dimensione produttiva, ma anche un momento teorico di riflessione, un momento cioè di ricerca su *cosa* si fa, *come* lo si fa, e in quale contesto sociale o politico lo si realizza.

Condividere con il pubblico il prodotto finito insieme al pensiero e alle riflessioni che lo hanno preparato e accompagnato, può contribuire a rendere consapevole il non musicista del processo creativo non meno che a creare altre forme di scambio e partecipazione.

**Tiziano Manca**  
Orpheus Instituut Ghent

**S**ettembre 2016: si svolge alla sede della Villa Favard del Conservatorio Cherubini il Primo Workshop Internazionale di introduzione alla Ricerca Artistica; vi partecipano - coordinati dal lavoro di docenti di conservatorio e soprattutto di ricercatori dell'Orpheus Instituut Ghent - dodici progetti di Ricerca Artistica musicale proposti da studenti provenienti da dieci diversi Conservatori italiani. Vengono discussi in gruppi di lavoro caratterizzati da circolarità e parità di diritto alla riflessione, alla parola, in un'ottica multidisciplinare di ascolto della prospettiva di ciascuno come possibile ricchezza utile al proprio lavoro. E si crea un possibile formato: è da lì infatti che nasce una collaborazione tra Cherubini, Verdi e Orpheus che porta allo svolgersi di un biennio di comune lavoro di Ricerca Artistica musicale, con due serie annuali di workshop modellati sulla primissima esperienza fiorentina, che intendono soddisfare molte e molto serie ambizioni delle Istituzioni coinvolte.

Il senso generale verso cui si indirizzano queste ambizioni è quello di tentare di dare una risposta pratica, mostrare (e al contempo cercare) una possibile strada al bisogno di completare nella sostanza la riforma conservatoriale: fornire gli studenti di strumenti di analisi critica del proprio fare artistico che siano scientificamente giustificati, logicamente organizzati, efficacemente condivisibili e - soprattutto - artisticamente fecondi, creando le premesse concrete per un possibile futuro servizio di terzo ciclo e di dottorato di ricerca da un lato e dall'altro per una più generale apertura verso nuovi modi di pensare la musica e la sua pratica, quale sostanza di una nuova funzione nella società di cui il musicista sia pienamente cosciente.

A questa scommessa istituzionale strategica si associa intrinsecamente una scelta formativa di fondo: affiancare alla tradizionale pratica frontale della cultura didattica musicale un momento collettivo e interdisciplinare capace di mettere intelligenze e sensibilità assieme su un piano paritario, in un continuo scambio di riflessioni cui il lavoro personale di ciascuno possa attingere per arricchire il pensiero sopra il proprio fare artistico. Un'attività di ricerca che, esigendo anche un lavoro quotidiano singolo, personale, individuale





di ciascun "studente-ricercatore", trova in questi workshop di gruppo al tempo stesso un luogo per l'analisi del proprio pensiero e un trampolino di lancio per il successivo "step" di lavoro personale. La Ricerca Artistica è così il tempo e il luogo di una riflessione critica sul proprio pensiero artistico, un modo di organizzazione del pensiero per risolvere i propri "problemi" artistici, per sviluppare i propri "interessi" creativi e per condividere i risultati del proprio lavoro con la comunità dei ricercatori, degli artisti e dei cittadini. Un'attività che nasce, si sviluppa e trova i suoi possibili risultati dentro il fare arte, dentro il fare musica; non un servizio alla musica, ma un modo di praticare la musica.

Già alcuni degli studenti che hanno partecipato ai nostri workshop hanno potuto godere di primi risultati concreti, avendo vinto delle Call internazionali per Dottorati di Ricerca in Europa e oltre oceano, o avendo presentato i propri progetti in Congressi internazionali di Ricerca Artistica. Nostri studenti sono dunque al lavoro dentro la comunità internazionale della Ricerca Artistica non già solo grazie al proprio spirito di iniziativa personale, ma accompagnati nel loro percorso dai Conservatori che li hanno cresciuti e seguiti attivamente nel loro percorso formativo e questo è per noi motivo di sprone più che di orgoglio per il grande lavoro che, siamo pienamente coscienti, ancora ci attende nel prossimo futuro.

**Francesco Torrigiani**

Delegato alla Ricerca

Conservatorio di Musica L. Cherubini di Firenze

“La ricerca, l'idea di ricerca, deve muovere il musicista il quale, per dirla con Jean Claude Risset, più che sentirsi un maestro o uno "scienziato", si dovrebbe percepire appunto come ricercatore, parola che esprime il desiderio, più che il possesso, l'appetito più che la sazietà.

È proprio in questo principio di incompiutezza, di relativismo, di percorso, o meglio di processo, senza meta, di appagamento solo sfiorato o immaginato, che risiede il senso della Ricerca Artistica o forse il senso stesso dell'arte. Ma dico di più. La ricerca non soccorre come rimedio miracoloso, come reperimento di "ritrovati" utili a dare un *maquillage*, ma crea, questo sì, la prospettiva. Anzi, proprio una ricerca "in prospettiva" contrapposta a una ricerca "riflessiva", adatta cioè al solo approfondimento dell'esistente.

L'obiettivo primario di questo workshop sulla Ricerca Artistica in musica è quello di contribuire a innescare un processo, si spera virtuoso, adatto all'instaurazione di un nuovo senso comune, una nuova sensibilità del fare musica.

Ma che cosa rende la personale, "solitaria" e quotidiana ricerca del musicista, più o meno radicale, diversa dalla Ricerca Artistica in un'istituzione o, meglio, in una condizione di interdisciplinarietà? La risposta è logica, ovvia e semplice: la ricerca è un fatto "pubblico", può assumere cioè un ruolo decisivo solo nel momento in cui assume un'utilità per altri musicisti o ricercatori. La ricerca, dice ancora Risset, deve superare la soggettività dell'opera e deve poter rendere i risultati trasmissibili, verificabili, utilizzabili e condivisibili. Essere musicisti non è più solo produzione o realizzazione di opere da eseguire pubblicamente. È anche il desiderio di modellare, trasformare, lasciare un'impronta sull'*habitus* sonoro, proporre nuovi utensili, nuovi arnesi di lavoro.

Proprio di questo ha bisogno perpetuamente la musica e l'arte in generale, di nuovi arnesi. La collaborazione del nostro Conservatorio con il Conservatorio di Firenze e con l'Orpheus Instituut Ghent vuole contribuire a capovolgere l'idea di ricerca, non più solo ricerca SULLA musica, affidata soprattutto agli strumenti della musicologia,



ma ricerca PER la musica, da oggetto di indagine e studio a soggetto. Con questi progetti di Ricerca Artistica in musica, proposti da giovani musicisti, si vuole indurre un nuovo bisogno, quello di un perpetuo rinnovarsi e rifondarsi, di una ricerca che sia quindi, per definizione e per sostanza, "contro", che si opponga vigorosamente all'appiattimento del giudizio, "...addirittura della percezione e della coscienza" (Giacomo Manzoni) e del "già acquisito".

### **Gabriele Manca**

Delegato alla Ricerca  
Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano

## GRUPPO DI LAVORO

Conservatorio di Musica L. Cherubini di Firenze:

Anna Farkas  
Lorenzo Ballerini  
Alberto Maria Gatti  
Nicola Giannini  
M. Anna Maria Freschi  
M. Francesco Torrigiani, Delegato alla Ricerca

Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano:

Pietro Dossena  
Raffaele Marsicano  
Alvaro Nuñez Carbullana  
Umberto Ruboni  
Vincenza Cabizza  
M. Marco Rapattoni  
M. Gabriele Manca, Delegato alla Ricerca

Orpheus Instituut Ghent

Tiziano Manca, Coordinatore

### **Libro di riferimento:**

*Artistic Research in Music. Discipline and Resistance  
Artists and Researchers at the Orpheus Institute*

A cura di Jonathan Impett,  
Leuven University press 2017  
ISBN 978 94 6270 090 1

## PRESENTAZIONE DEI PROGETTI

### **METTERCI LA FACCIA**

di **Lorenzo Ballerini**

**P**er un musicista strumentale gesto e suono sono strettamente legati, in un'esecuzione non esiste il suono del violino senza l'azione del violinista. L'avvento della musica acusmatica, della musica cioè creata per essere fruita esclusivamente tramite altoparlanti, rompe questo legame tra esecutore e fruitore dando alla sola musica il ruolo di protagonista. Di conseguenza ci troviamo oggi in una nuova dimensione di ascolto e spesso l'assenza dell'azione performativa lascia un vuoto incalcolabile ai fini della fruizione artistica. La necessità di produrre e manipolare il suono elettroacustico in tempo reale, cioè durante l'esecuzione dal vivo, si concretizza nella pratica del live electronics. Il musicista riesce a controllare vari parametri del suono (altezza, durata, ...) attraverso dei controller che sono il ponte di comunicazione tra il performer, che esegue il live electronics, e l'oggetto tecnologico che produce il suono.

Ci riferiamo quindi ad un campo molto ampio che abbraccia tutti i modi di produzione elettrica del suono arrivando anche ad oltrepassare i limiti del corpo quando alla macchina stessa vengono delegate alcune funzioni. Il campo della musica si espande ma l'azione corporea diminuisce.

Nel live electronics l'uso del laptop, per esempio, cambia 'la visione intuitiva' della performance nella misura in cui cessa la sensazione immediata della prossimità dell'intervento umano per comprendere l'esperienza musicale. Questo impasse tecnologico mi ha portato ad indagare vari metodi compositivi e performativi legati alle nuove tecnologie, e a riflettere sul rapporto tra tecnologia e musica, tra musica e società, tra gesto e suono. Nel live electronics, in questo nuovo connubio e interazione fra macchina e corpo del musicista, si tratta insomma per il musicista non solo di produrre suoni ma di *metterci la faccia*. L'esposizione corporea del musicista produce un contatto e in quest'espressione risiede l'intenzione di avere una relazione con lo spettatore spostandolo sempre



più verso il ruolo del partecipante. Le azioni nascono dalla voglia di porre una serie di interrogativi tra cui l'importanza della presenza umana nella performance, il ruolo politico, sociale e rituale che essa assume nell'immaginario collettivo.

**Lorenzo Ballerini** è compositore, performer e sound designer. La sua pratica si concentra maggiormente sul live electronics. L'interazione con il pubblico, la produzione e manipolazione elettroacustica del suono in tempo reale e il potere evocativo dell'atto performativo sono alcuni degli aspetti che caratterizzano la sua idea compositiva.

Ha partecipato a festival internazionali in qualità di compositore e sound designer presso l'SMC2018 di Cipro (Nicoletta Andreuccetti, Tommaso Rosati, Lorenzo Ballerini, *Resounding Resonances* per pianoforte, flauto, clarinetto ed elettronica), Diffrazioni Festival di Firenze (Live performance di *Agiaf* e *Symmetrical Dialogue* con Alberto Maria Gatti e Giacomo Balli), Festival Internazionale della Robotica di Pisa (Girolamo Deraco, *Dr. Streben*, opera da camera per soprano, tenore, baritono, robot ed ensemble). Nel 2016 e nel 2017 porta le sue composizioni *The origin of species* e *Perseverance* per nastro e ensemble strumentale a New York presso il Loewe Theater.

## SENSIBILITIES

di Pietro Dossena

Il titolo *Matrix* è strettamente associato al noto film di fantascienza del 1999, diretto dai fratelli Wachowski. Tuttavia, il mondo narrativo di *Matrix* è stato sviluppato anche in un insieme di altre opere: i due sequel cinematografici del 2003 *Matrix Reloaded* e *Matrix Revolutions*, una serie di nove cortometraggi di animazione, due raccolte di storie a fumetti e tre videogiochi. Questo particolare modo di raccontare, che si basa sulla dispersione sistematica degli elementi narrativi su diversi *media*, viene definito *transmedia storytelling*.

Il mio progetto di Ricerca Artistica punta a individuare possibili modalità per incorporare alcuni

elementi del *transmedia storytelling* nelle mie opere multimediali. Il primo lavoro informato da questa ricerca è l'installazione transmediale e interattiva *Sensibilities* qui presentata: un progetto ancora in divenire, che esplora l'ambiguità e la pluridimensionalità della percezione sensoriale.

La connotazione narrativa del *transmedia storytelling* e il suo radicamento nell'industria dell'intrattenimento lo mantengono piuttosto lontano dal mondo dell'arte e della musica contemporanea - al quale io appartengo. Eppure, alcuni concetti cardine della transmedialità aprono interessanti prospettive di ordine formale e semantico. Uno di questi è la funzione svolta dai diversi *media*, che si ispira a criteri di complementarità e arricchimento reciproco: ogni *medium* apporta il proprio specifico contributo, unico e insostituibile, alla strutturazione dell'opera generale. In *Sensibilities* ho attuato questo approccio mediante diverse strategie, tra cui la disseminazione degli indizi, la creazione di relazioni trasversali tra i vari *media* e l'inserimento deliberato di "buchi" comunicativi: si noti per esempio il suono dei passi, assente nel video *Can You Hear Me?*, ma percepibile nello spazio reale dell'installazione.

Nel mondo multisensoriale di *Sensibilities* il fruitore non è uno spettatore passivo, ma un essere sensiente e attivo, un creatore di associazioni e significati possibili.

**Pietro Dossena** è un compositore particolarmente interessato all'esplorazione delle relazioni tra le arti dal punto di vista poetico e semiotico. Diplomato in pianoforte presso il Conservatorio di Parma, Dottore di ricerca in Musicologia presso l'Università di Padova, ha trascorso periodi di studio e ricerca in Francia, Spagna e Stati Uniti. Ha studiato con compositori come Sonia Bo, Salvatore Sciarrino e Clarence Barlow. Nel 2018 ha conseguito il Diploma accademico di II livello in Composizione presso il Conservatorio di Milano sotto la guida di Alessandro Solbiati, con la votazione di 110 e lode con menzione d'onore. Dei numerosi concorsi di composizione in cui è stato premiato, i più recenti sono il Premio V. Caffa Righetti 2017 (1° premio), il Premio Nazionale delle Arti 2017



(menzione speciale), il Premio del Conservatorio di Milano 2017 (1° premio) e il Luigi Russolo Award 2014 (Premio G. Maffina per l'innovazione nella composizione). Tra gli interpreti della sua musica si annoverano direttori, solisti ed ensemble quali Tito Ceccherini, Ricardo Descalzo, Quartetto Prometeo, mdi ensemble, Divertimento Ensemble. Sue composizioni e opere audiovisive sono state presentate in numerosi concerti e festival, in Europa e in America.

### L'IMPROVVISAZIONE NELLA DIDATTICA PER VIOLINO

di Marco Gallenga

**Q**uando improvvisiamo un discorso o un'azione, non sappiamo cosa stiamo facendo. Forse nemmeno perché. Però lo facciamo, anzi a volte dobbiamo farlo. Se non l'unico, è forse il modo migliore che abbiamo in quel determinato momento. È un momento di innocenza. È creazione. Quello che sappiamo fare si unisce spontaneamente a ciò che non crediamo possibile poter fare.

Perché improvvisare quando si sta imparando a suonare uno strumento? Sono un insegnante di violino e ho scelto due tra i miei allievi, Matteo (10 anni) ed Elia (13 anni), per verificare se l'improvvisazione può essere d'aiuto nell'apprendimento. Entrambi hanno iniziato lo studio del violino con me e ho incluso l'aspetto improvvisativo durante le lezioni. Ho cercato di dare una forma a questi momenti di improvvisazione fornendo delle *consegne* specifiche: utilizzare una scala o un colpo d'arco, da cui prendere spunto per improvvisare, oppure suggerire indicazioni *musicali* ispirandosi anche a elementi evocativi o sensoriali. Così operando si indirizza l'improvvisazione verso la risoluzione di problematiche tecniche, come intonazione, l'estensione del quarto dito, colpi d'arco. Ma anche questioni come: cosa si vuol trasmettere, come si pensa il suono, come vorremmo suonare un determinato passaggio? Li ho seguiti documentando le lezioni con registrazioni video, e il montaggio è una selezione di

questi momenti inseriti nel contesto delle lezioni individuali. Ho scritto anche un "diario di bordo" in cui ho riportato riflessioni e spunti sorti a seguito di alcune lezioni svolte durante questo anno. L'improvvisazione può essere usata come *dispositivo* didattico per coinvolgere l'allievo e l'insegnante in uno spazio musicale che si muove nel rapporto tra regole e libertà, favorendo un'occasione di ricerca che coinvolge attivamente entrambi. Vivere la lezione come una *performance*, in cui il limite tra apprendimento e fare musica si assottiglia fino a diradarsi.

Dubbi e questioni sull'opportunità dell'improvvisazione nell'ambito didattico sono sorti spontaneamente poiché è un aspetto fondante della mia personale pratica musicale. Ho riconosciuto tre fasi nel percorso biografico musicale che mi ha portato a questa ricerca. Quella che retroattivamente riconosco come prima fase è quella della conoscenza dello strumento attraverso la tecnica e il repertorio classico. Ho iniziato lo studio del violino secondo il metodo tradizionale fino al quinto anno di Conservatorio. Durante l'adolescenza ho abbandonato il Conservatorio e ho proseguito privatamente, affiancando al violino lo studio della chitarra elettrica, attratto dalla musica rock, punk e blues. Questo passaggio mi ha portato durante gli anni dell'Università alla seconda fase: suonare musica leggera, popolare, rock e blues con il violino, iniziando a sperimentare autonomamente. Attratto da questo uso diverso dello strumento, ho studiato per tre anni musica jazz. Lo stimolo che ho ricevuto da questa seconda fase mi ha condotto a una maggiore consapevolezza, ricercando col violino una fusione senza distinzioni qualitative delle diverse pratiche musicali. Ho quindi coinvolto l'improvvisazione nella pratica artistica, integrandola nella preparazione di brani anche classici, ovvero sia nella performance che nello studio quotidiano. In seguito ho iniziato a dare lezioni di violino e mi sono trovato dinnanzi alla necessità di intraprendere una metodologia efficace. La terza fase è quella legata alla penetrazione delle competenze strumentali con l'insegnamento, che si è concretizzata con l'iscrizione al



triennio di didattica al Conservatorio di Firenze. Nato a Firenze nel 1981, **Marco Gallenga** consegue la Laurea magistrale in Scienze dello spettacolo con tesi in Storia della musica per film all'Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia di Firenze. Frequenta il triennio di Didattica per strumento al Conservatorio L. Cherubini di Firenze. Lavora come musicologo presso l'Orchestra Regionale della Toscana per il progetto di invito alla Musica nei licei dell'area fiorentina. Come violinista suona nell'Orchestra La Filharmonie e in gruppi di musica da camera. È il violinista e membro fondatore del gruppo di musica d'autore italiana Petralana, con cui ha all'attivo tre album originali. Ha suonato in veste di collaboratore in formazioni di musica pop, rock, country, blues. Insegna violino presso la scuola comunale di Pontassieve (Fi) e la scuola Off Musical (Fi).

## L'OGGETTO RISONANTE

di Alberto Maria Gatti

Ogni oggetto ha un suono riconducibile a sé, sia concreto che astratto, sia frutto dell'esperienza diretta che dell'immaginazione. Il processo con il quale è possibile udire un suono da un oggetto è frutto dell'interazione con un soggetto, sia diretta che indiretta (come ad esempio appoggiare un bicchiere su un tavolo oppure far suonare un telefono durante una chiamata). Separando l'oggetto dal suono e componendo la fruizione visiva dell'oggetto contemporaneamente alla fruizione sonora, è possibile ricercare una relazione più profonda tra suono e oggetto rispetto alla semplice apparenza. Questo è possibile facendo suonare a piacimento un oggetto con un exciter. Un exciter (o trasduttore vibrante) è un altoparlante che non emette suono direttamente, ma, se posto sopra un oggetto, vibrando, mette in vibrazione la superficie su cui poggia. La superficie oscillando fa muovere l'aria circostante propagando un'onda sonora. Il risultato è un oggetto che emette suono, diventando così un altoparlante alternativo. Dopo diversi esperimenti, ho pensato il sistema oggetto-exciter non più come un altoparlante non

convenzionale o low-fi, ma come un oggetto risonante, ovvero un oggetto concreto, che emette suono a scelta del compositore e che filtra il suono fisicamente, alterandolo e contribuendo col "suono proprio" del materiale (risposta in frequenza, equalizzazione, ecc.). Non essendo propagato da altoparlanti né strumenti, il risultato sonoro deve andare oltre la sua normale concezione.

Nascono così numerose domande: quale suono dare all'oggetto affinché lo caratterizzi? o, viceversa, può un suono avere un oggetto di riferimento? esiste una relazione tra suono e oggetto? se sì, come studiarla?

Il lavoro proposto ha come scopo da una parte la riflessione, da un punto di vista visivo, sugli oggetti presenti in scena considerati sia singolarmente che nel loro insieme; dall'altra esso considera anche l'aspettativa sonora che un oggetto inizialmente sollecita ma che nel corso della composizione tradisce.

**Alberto Maria Gatti**, nato a La Spezia nel 1992, è un compositore e computer music designer. Si è diplomato in Musica Elettronica e in Musica Nuove Tecnologie presso il Conservatorio L. Cherubini di Firenze sotto la guida di Marco Ligabue, Simone Conforti e Alfonso Belfiore. Ha seguito corsi di Composizione con Girolamo Deraco e Vittorio Montalti, corsi di Coreografia/musica per danza con Roberto Castello e di Regia del Suono con Alvisè Vidolin.

Ha partecipato con la propria musica a diversi concerti tra i quali Incontri musicali al Museo del '900 (FI), Palazzo Vecchio (FI), Collisioni Festival (TO), Diffrazioni Festival (FI), Chaufuonna (TU), Tempo Reale (FI), Thin Edge New Music Collective sede di Maccagno (VA), Associazione Cluster - Fondazione Banca del Monte (LU). La sua pratica compositiva spazia dalla musica elettroacustica alla musica per strumento ed elettronica.

Ha collaborato con Rete dei Flauti-Toscana vincendo il Premio Abbiati per la Musica, ed. 2015, Abbazia di Spineto, Aldes, a una co-produzione di Compagnia Simona Bucci, con Gruppo M.U.D., Conservatorio Cherubini e Cluster-compositori di musica del presente.



## LA PARTITURA DEGLI ERRORI

di Raffaele Marsicano

**S**i possono accomunare due cose come la composizione e la didattica facendo in modo che ognuna possa influenzare ed allargare gli orizzonti dell'altra? E se sì, in che modo? La mia risposta è: "Certo! Si può fare attraverso la descrizione". La composizione diventa la descrizione dei suoni che la compongono e la didattica diventa la descrizione di tutti i suoni possibili dallo strumento, *errori* compresi.

Ma cosa può essere considerato un errore nell'apprendimento di uno strumento? Nei primi anni in cui si studia uno strumento ad ottone, a causa della mancata coordinazione tra labbro ed aria, l'allievo inconsapevolmente incorre spesso in un suono doppio (ossia un "errore") che le tecniche estese chiamano *split tone*. Nella mia idea di didattica questo non è un errore bensì un modo diverso di suonare che può essere studiato separatamente. Questo modo di procedere porta l'allievo a sviluppare la capacità di indirizzare coscientemente il suono nel giusto contesto.

*L'errore non esiste più!*

Una descrizione trina del suono (ex errore) fa da ponte tra il polo compositivo e quello didattico creando di volta in volta la partitura. Le tre domande di cui la mia descrizione si serve per connotare un suono sono: come viene percepito? Come è fatto internamente? Come si fa?

Da qui l'ideazione di un rigo musicale formato proprio da tre pentagrammi, uno per ogni descrizione. Nel primo si ha la descrizione del suono, descrizione fatta proprio con le parole! Nel secondo si ha l'idea spettrale e nel terzo le indicazioni strumentali-corporali da fare. In questo modo la descrizione del suono...è la partitura!

Il primo brano che ho scritto in questa direzione si chiama *Mistake*, una composizione per trombone solo dove tre "errori" e le loro descrizioni vengono utilizzati come materiale sia sonoro che organizzativo. L'idea della "descrizione" diventa il motore generativo del brano fino al punto di trasformarsi nella composizione stessa. Le parole che compongono la descrizione del brano vengono pro-

nunciate attraverso lo strumento, generando sia il sound che la forma.

**Raffaele Marsicano** è diplomato in Trombone, Strumentazione per banda e Composizione. I suoi interessi spaziano tra vari generi, dalla musica per banda dove si contano premiazioni in vari concorsi, alle rappresentazioni teatrali e alla sperimentazione nella musica contemporanea dove ultimamente il suo interesse è mirato alle nuove sonorità degli ottoni applicate alla composizione. Proprio quest'ultimo aspetto lo ha portato nel 2017 ad avere l'incarico come collaboratore di ricerca presso il Conservatorio G. Verdi di Milano, con la partecipazione del Dipartimento di Ottoni ed il Dipartimento di Ricerca nel progetto "Nuova didattica del trombone e degli ottoni" sotto la guida del M° Giorgio Tedde. Successivamente è stato selezionato per partecipare alla conferenza Europea per la ricerca artistica in musica (EPARM) svolta a Porto (marzo 2018) ed alla 1st International Conference on Artistic Research in Performance svolta a Manchester dove ha esposto i risultati delle sue ricerche. Attualmente, oltre a continuare l'attività didattica come docente di Trombone presso i licei musicali di Milano e Monza, frequenta la specialistica di composizione al Conservatorio di Milano con il M. Gabriele Manca portando avanti i suoi progetti di ricerca compositiva e pedagogica.

## PASSI, BATTITI, RESPIRAZIONI

di Alvaro Nuñez Carbullanca

**S**i tratta di camminare e comporre; poi si tratta di passi, battiti e respirazioni. Prima il camminare, dopo il comporre. Cammino da molto; in Cile, sia in città che in montagna, tra palazzi o foreste, ho voluto perdersi sui miei passi o i passi altrui. All'inizio camminavo a zonzo, dopo in forma sistematica, inventando percorsi improbabili, circuiti che non finivano nel punto di partenza (spiralì di camminata), seguendo fiumi dalla sorgente fino alla loro bocca sull'oceano, seguendo cani vagabondi in città, linee rette, zig zag, contorsioni diverse, attraversando periferie e centri, ma



soprattutto periferie, perdendomi e incontrandomi insomma (forse più perdendomi che incontrandomi) immerso tra le soglie del tessuto di luci ed ombre del giorno e della notte. Nel frattempo componevo musica, anche altre cose, componevo. Adesso in Italia provo a camminare componendo.

Dispositivi trovati nel camminare componendo: i passi, le respirazioni, i battiti; tre fenomeni vissuti che sorgono dal corpo in forma di suono, gesto e meccanismo. Da questa suggestione ho cominciato a sperimentare compositivamente con forme che considerassero intimamente questi dispositivi. Poi si è cristallizzata una domanda: come posso comporre una musica il cui ritmo fosse paragonabile al range di velocità variabile dei passi, battiti e respirazioni che normalmente produce una persona che cammina? Radicalizzando: come posso fare una musica che proietti soltanto una traccia ritmica "che cammina", una pulsazione più o meno regolare che non si divide né si moltiplica. Immaginate i passi di una persona che va da un estremo ad un altro di questa sala, non importa il grado di regolarità dei passi. Adesso rimanete soltanto con il suono, il gesto, il meccanismo di quei passi. Dunque, la musica avrà soltanto quella traccia. Fate la stessa operazione con le respirazioni che quella persona farà durante quel percorso.

Ecco, a volte ho preso dei passi, a volte le respirazioni, a volte i battiti. A volte un insieme. Ho composto tre musiche immerso in questa suggestione: *Dall'Aventino verso...* per voce, flauto e tromba; *Passi* per clarinetto; *Via* per orchestra.

Il comporre camminando apre un campo di sperimentazione intorno al suono e alla persona che lo produce (indirettamente o direttamente) e che rivolge questa ricerca non solo alla composizione, ma anche all'esecutore/musicista, l'esecutore/creatore di danza o a chiunque che, camminando, cominci a rendersi conto, in tempo reale, di quello che succede mentre cammina, dal corpo che si muove e suona, al fuori che si apre ed entra.

Mi chiamo **Alvaro Nuñez Carbullanca** (Cile 1979). Compongo musica, a volte altre cose. Ho studiato composizione in Cile e Italia. Ho lavorato come compositore per diverse compagnie teatrali e di danza in Cile e adesso in Germania, come ricerca-

tore presso il Parco Etnobotanico Omora (Provincia di Capo Horn, Cile) e come insegnante in diverse università cilene (Universidad de las Americas, Universidad Silva Henríquez, Universidad de Magallanes). Adesso vivo in Italia, compongo, cammino, faccio altre cose.

## MANUSCRITTURA PIANISTICA ANALISI GESTUALE DEGLI STUDI DI CHOPIN OP. 10 E OP. 25 PRESENTAZIONE "INTRODUZIONE AL GESTO PER CAPIRE GLI STUDI"

di Umberto Ruboni

**H**o sempre pensato al pianista come a un grande mimo. Provate a togliere il suono al pianista: la differenza è assai poca.

Entrambi si muovono, agitando le braccia nell'aria. Entrambi lavorano per "gesti".

Ma siamo sicuri che ogni movimento possa essere chiamato "gesto"?

Leggere a prima vista uno spartito, buttare a caso le mani sulla tastiera, suonare "meccanicamente"... camminare, alzare un braccio, grattarsi... possiamo veramente parlare di gesti?

Camminare non è un gesto: è un'azione. Eppure la *Moonwalk* di Marcel Marceau non si compone di azioni, bensì di gesti. Marceau cammina stando fermo: cammina, ma spostarsi non è l'obiettivo.

Suonare il pianoforte non è un gesto: è un'azione. Eppure l'interpretazione di Arthur Rubinstein della *Danza rituale del fuoco* da *El Amor Brujo* di Falla non si compone di azioni, bensì di gesti. Rubinstein suonerebbe anche senza pianoforte: suona, ma creare dei suoni non è l'obiettivo.

Il gesto è un'azione che ha senso. Con ciò non si pretende che tutti imparino la *Moonwalk* per spostarsi a piedi... piuttosto si vuole intendere che il gesto non coincide mai con l'azione: s'impadronisce di questa privandola del suo fine primario per poi trovare significato altrove, ovvero nel comunicare.

"Gesto" è l'azione che comunica.

A questo punto immaginare un pianista senza poterlo ascoltare facendo dei paralleli con chi la-



vora volutamente nel silenzio come un mimo è un ottimo esercizio per poter riscoprire il valore del gesto, ma è necessario alzare di nuovo il volume per comprendere il reale contenuto della comunicazione.

Se infatti Marceau<sup>1</sup> ha la possibilità di muoversi a corpo libero ed è sufficiente guardarlo per comprendere, Rubinstein<sup>2</sup> è vincolato al suo strumento, seduto su uno sgabello e proiettato sulla tastiera: è necessario ascoltarlo. Naturalmente anche la sola gestualità di un pianista come Rubinstein suggerisce tanto e impressiona molto, ma ovviamente non possiamo limitarci a una gestualità fine a se stessa di "coreografia". Ogni gesto è finalizzato a un determinato attacco del tasto e a un fraseggio prestabilito, ovvero a un determinato suono, anche se, come già detto, il fine non è il suono in sé, quanto il contenuto che il suono è in grado di veicolare ... si potrebbe dire la musica stessa.

Risulta allora evidente la strettissima relazione che intercorre tra gesto e musica, anche grazie a uno strumento tanto sensibile quanto il pianoforte, la cui evoluzione tecnologica nel corso della storia lo ha portato a divenire una tuta "motion capture" dei gesti pianistici piuttosto che un semplice strumento meccanico. Grazie a questo strumento i gesti dei pianisti sono in grado di sintetizzare musica, raggruppare note e fraseggi, veicolare contenuti sintattici quali dinamica, timbro, articolazione (...) e semantici quali l'espressione, l'emozione ...

A questo punto pare che la relazione tra gesto e musica sia addirittura biunivoca e che quindi i due termini possono essere pressoché interscambia-

bili. Un determinato gesto esprime una determinata musica, e una determinata musica si esprime attraverso un determinato gesto...

Fin qui ci siamo limitati a "osservare" da "uditori" musica scritta da compositori e gestualizzata da pianisti.

Che cosa accadrebbe se qualche compositore, anziché vedere la propria musica gestualizzata da altri, incominciasse a comporre prima gesti, per poi cucirvi sopra musica?

Pare che qualcuno lo abbia già fatto, in un'epoca in cui peraltro le anime di pianista e compositore coincidevano in un'unica persona... si chiamava Fryderyk Chopin ed era il 1830.

<sup>1</sup> *Marcel Marceau, mime /Pantomime - 0' 40"*  
[https://](https://www.youtube.com/watch?v=cUbHohSwBII)

[www.youtube.com/watch?v=cUbHohSwBII](https://www.youtube.com/watch?v=cUbHohSwBII)

<sup>2</sup> *Arthur Rubinstein in Falla's Ritual Fire Dance*  
[https://](https://www.youtube.com/watch?v=Wj6_5qWZCDY)

[www.youtube.com/watch?v=Wj6\\_5qWZCDY](https://www.youtube.com/watch?v=Wj6_5qWZCDY)

**Umberto Ruboni** è nato a Genova nel 1996.

Studia pianoforte dall'età di 7 anni. Diplomatosi nell'ottobre 2016 con lode e menzione presso il Conservatorio di Milano sotto la guida del M° Marco Rapattoni, attualmente frequenta il II anno di Biennio di Pianoforte.

Vincitore di diversi concorsi e premi, è spesso richiesto sia come solista sia come camerista in numerosi festival e rassegne.

Nel 2018 ha iniziato un percorso di ricerca a partire dagli studi di Chopin, volto a esplorare e a potenziare le possibilità gestuali in ambito interpretativo.