



Anton Rubinstein Symposium

ARS



Con il patrocinio del Comune di Roma

Assessorato Politiche giovanili, Sicurezza, Università e del V Municipio

Notiziario dell'Associazione Culturale "Anton Rubinstein" di Roma

Via Ernesto Rossi 16/16A- 00155 Roma. Tel.0640800613- 347.8012813 – 347.3826798 – c.f. 97294400581

Direttori artistici: Sara MATTEO e Sasha BAJCIC

www.antonrubinstein.net



Il Corpo è Musica, la Musica è Corpo.

(Un'analisi psico-fisiologica)
di Michele Fiori

Nello spirito di ARS (Anton Rubinstein Symposium) pubblichiamo integralmente un contributo di Michele Fiori, psicologo, collaboratore con la Cattedra di Psicofisiologia dell'Università "La Sapienza" di Roma. Nella nostra scuola segue il corso di Composizione

Qualche riflessione per chi, "anima e corpo", si occupa di musica.

I concetti qui esposti sono il frutto della ricerca e del lavoro teorico della Cattedra di Psicofisiologia Clinica della Facoltà di Psicologia

dell'Università "la Sapienza" di Roma, docente prof. Vezio Ruggieri. Un sentito ringraziamento va anche a Sasha Bajcic per il suo profondo insegnamento dell'arte del pianoforte. Il lettore ci scuserà per la stringatezza della parte fisiologica: per maggiori approfondimenti si raccomanda caldamente la nota bibliografica.

Il Corpo è Musica.

Strano? Paragoniamo qualcosa di concreto, tangibile, materiale (cosa c'è di più inequivocabilmente concreto del nostro corpo) ad un fenomeno così impalpabile come la musica, fugace movimento di onde nell'aria... Ma a ben vedere ciò che noi chiamiamo "il nostro corpo" non è affatto paragonabile ad un oggetto: il corpo è infatti una "struttura-processo": in quanto materia vivente, il corpo attinge la sua forma, la sua struttura, dalla propria costante attività. Diremo quindi di come si possa parlare di ciò che noi siamo (corpo in tutte le sue funzioni, comprese le emozioni, l'immaginazione, il pensiero) come di una composizione musicale: **un'integrazione armonica di funzioni che genera la sua forma e i suoi significati esistenziali.**

Il corpo è una struttura-processo: cioè un insieme di parti che generano funzioni tra loro organizzate e regolate. Ad esempio, le cellule, delle strutture complete in se stesse, si uniscono tra di loro a formare tessuti (come ad es. la pelle), e in questa organizzazione acquisiscono delle proprietà e funzioni che sono specifiche della loro nuova forma, originatasi dall'interazione tra singole componenti. I tessuti formano gli organi (polmoni, cuore ecc.), gli organi i sistemi (sistema digerente, respiratorio,

endocrino..). Tutta l'attività corporea è organizzata e coordinata dal sistema nervoso, che si basa sulle informazioni che provengono dal corpo stesso e dalla realtà esterna per operare la composizione ed armonizzazione complessiva delle parti, e in questo modo organizzare concretamente il nostro essere al mondo.

Il corpo produce la propria struttura momento per momento
Struttura formata appunto da un insieme di parti coordinate e interconnesse.



Per fare solo un esempio, quando camminiamo senza accorgerci operiamo molteplici livelli di integrazione: coordiniamo il movimento utilizzando informazioni provenienti dall'interno e dall'esterno del corpo: dai muscoli, dal terreno, dallo spazio circostante, dai centri encefalici che regolano l'equilibrio, il respiro, l'immagine mentale della nostra destinazione, e così via. Senza la con - posizione di tutti questi aspetti non è possibile l'operazione del camminare. Allo stesso modo non è possibile pensare una sinfonia senza i singoli strumenti che la suonano: struttura e processo sono indissolubilmente legati.

Il ritmo è la prima attività corporea.

Il ritmo è la ripetizione di un evento secondo una propria regola.

Ogni attività corporea ha il suo ritmo. Il respiro ha un suo ritmo, che è intercorrelato a molteplici fattori: il bisogno di ossigeno dei tessuti, la presenza di un'emozione, l'attesa di un evento..

Dunque il respiro in quanto fenomeno ritmico è in rapporto con altri processi ritmici (i movimenti corporei, il battito cardiaco, la tensione muscolare ecc.). Ancora una volta il sistema nervoso centrale, cioè il nostro direttore d'orchestra, coordina tutti questi momenti che altrimenti sarebbero separati, e compie questa operazione basandosi sulle informazioni (anch'esse costituite da dei ritmi di scarica delle cellule nervose) provenienti da ogni distretto corporeo.

Dunque i processi corporei si possono descrivere come ritmi: in particolare ogni singola attività corporea può riassumersi in questo movimento: tensione-detensione.

Se consideriamo il sistema muscolare nella sua attività concreta, notiamo che anche il solo stare in piedi è costellato da una oscillazione ritmica con continui micro-aggiustamenti, dove ogni singolo muscolo, aumentando e diminuendo la propria tensione, contribuisce alla statica complessiva del corpo e genera insieme agli altri muscoli delle vere e proprie onde di tensione che percorrono diversi distretti corporei. Stare in piedi, come insieme di tensioni e coordinazioni motorie, è già una Sinfonia!

La tensione muscolare è inoltre la base del "sentire ritmico": noi infatti avvertiamo le parti corporee aventi diversi ritmi, con una velocità simile o diversa, in base al livello effettivo di tensione dei muscoli.

Una sequenza di attività ritmiche costituisce i comportamenti istintivi.



I comportamenti istintivi sono divisibili in due fasi: la fase preparatoria e quella consumatoria; ad esempio il

comportamento oro-alimentare è caratterizzato nella prima fase dalla preparazione dell'organismo a ricevere il cibo (salivazione, sentimento di fame, produzione di succhi gastrici ecc.) nella seconda fase invece troviamo la masticazione e tutte le fasi che portano alla digestione del cibo.



In particolare le emozioni sono dei comportamenti istintivi costituiti da modificazioni fisiologiche e soggettive (il sentimento). Esse costituiscono un ulteriore livello di integrazione delle componenti ritmiche di base: ad es. nell'emozione della paura il respiro rimane sospeso, il cuore aumenta il suo battito, il volto presenta la sua caratteristica espressione, i muscoli del resto del corpo aumentano il livello di tensione; siamo sospesi e "pronti alla fuga", laddove la fuga costituisce la "fase consumatoria" dell'emozione. Così il ritmo preparazione – azione diventa la base di impianto del nostro vivere emozionale.



Il sentimento è la melodia dell'emozione.

Il sentire è il risultato dell'integrazione (composizione) delle percezioni propriocettive (ancora una volta tensione muscolare nel corpo): esso ci consente di connotare il mondo in termini di piacevolezza/spiacevolezza, e di dipingere la realtà con tutte le sfumature di cui sono capaci le nostre emozioni.

Il sentire può essere caratterizzato dalla percezione di uno spazio corporeo ampio oppure chiuso, fino a divenire angusto (da cui il termine "angoscia") lo spazio corporeo si comporta come un intervallo musicale (maggiore, minore, diminuito, ecc.!) o meglio: lo spazio sonoro in cui collochiamo gli intervalli musicali è uno spazio corporeo, fatto di diverse ampiezze e sul quale si costruisce il sentire musicale.

Il pensiero, l'immaginazione, il linguaggio, le emozioni.. sono anch'esse

attività ritmiche ancorate alla struttura corporea.

Se dico "oggi sono andato a casa" sto componendo un'insieme di movimenti dell'apparato fonatorio, che diventano segni di uno spazio immaginativo, composto a sua volta di ritmi (immagini mentali di .. Me .. Oggi .. che vado ..a Casa!).

L'io compone le parti corporee creando integrazione armonica: l'armonia come sentimento di esserci.



Costantemente il sistema nervoso centrale opera la sintesi dell'informazione proveniente dal corpo e dall'ambiente esterno; su questa si basa l'output che mantiene il corpo nella sua unità e coordinazione. Queste informazioni costituiscono la base del vissuto di presenza, di stabilità della Identità individuale. Identità è infatti l'identità (la corrispondenza) tra la propria immagine di sé e l'esperienza concreta di sé.

Il Gesto e la Postura



Il corpo produce gesti, il corpo in se stesso è un insieme di gesti "in nuce", insieme che costituisce la postura. Gesti e postura hanno significato relazionale e sono alla base dei processi cognitivi.

Un abbraccio è un gesto che viene prima del concetto di "abbraccio" (perciò si dice "proto-mentale") e senza il quale quest'ultimo concetto (cioè l'abbracciare) non esisterebbe. Il gesto dell'abbracciare riveste il significato che sta nello stesso gesto, in modo diretto, immediato. Da questo significato nascono ulteriori fioriture, come "l'abbracciare una

posizione" o addirittura "abbracciare un'idea"!

Il protomentale ha la sua logica, su cui si impianta il pensiero, che ha dunque una radice gestuale. Se affermo "vado a casa mia" sto enunciando un'azione (andare), con direzionalità verso uno spazio immaginativo (casa) caratterizzato da appartenenza (mia), tutti termini che rimandano a diversi tipi di gestualità spaziale e proto-mentale, da cui nasce il significato concettuale.

Il corpo occupa spazio, gestisce la forza di gravità, ha un peso.

non mi riferisco con quest'ultimo termine alla massa corporea, ma al rapporto dinamico tra forze che dirette verso il basso (la gravità) e forze dirette verso l'alto (come la trazione dei muscoli che ci tiene in piedi). Così la dinamica di tensione-detensione si manifesta come alternanza di sospensione-appoggio: i singoli distretti corporei e il corpo nel suo insieme possono rimanere sospesi; pensiamo alla comune esperienza di "stare sulle punte dei piedi" oppure al contrario appoggiarsi, cedendo peso alla struttura sottostante, come il terreno. La gestione del peso è all'origine del vissuto di peso, inteso come sensazione di leggerezza o pesantezza. Il peso è altresì origine dell'esperienza del Valore (dare peso a se stessi, a qualcuno o qualcosa...). In questo modo dare valore a qualcosa significa renderlo più "pesante", "la questione ha un suo peso!", è più importante rispetto ad altre cose, si distingue, risalta come figura rispetto ad uno sfondo. Allo stesso modo lo spazio musicale si può descrivere come alternanza di tensione-detensione e di sospensione – appoggio, leggerezza – pesantezza, ed infine di valore, come ad esempio l'importanza di una linea melodica rispetto ad un'altra che le fa da sfondo armonico.



Heinrich Neuhaus, insegnante per oltre 40 anni al Conservatorio di Mosca in una foto del 1960 mentre ascolta il giovane pianista Alexander Slobodyamik. Neuhaus fu maestro di pianisti famosi come Richter e Gilels. La foto è tratta da "Il libro della musica" Garzanti Vallardi

La gestione del Peso come tema esistenziale ed espressivo. Possiamo immaginare un continuum tra un estremo di sospensione (togliere peso) e un estremo di pressione (aggiungere peso attraverso un'attività muscolare); come modalità alternativa, utilissima a livello espressivo, definiamo la possibilità di ottenere maggiore intensità cedendo peso, utilizzando e assecondando il peso corporeo e le proprietà elastiche dei muscoli che generano un rimbalzo tonico. Ciò è particolarmente evidente nella dinamica pianistica, che utilizza il peso per creare un "valore sonoro".

Stabilità e movimento

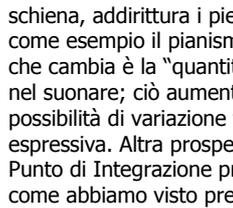
Il peso viene gestito attraverso l'organizzazione delle tensioni che convergono su due zone corporee, distinte e diverse da persona a persona: un'area che presiede alla statica (la stabilità e lo stare in piedi) e una che presiede al movimento. Queste aree sono definite rispettivamente Punto di Integrazione Propriocettiva (P.I.P.) e Body Focus (B.F.). Possiamo immaginarli come la zona di raccordo delle tensioni che ci rende stabili, e la zona corporea che utilizziamo come la prua di una nave, attraverso la quale prendiamo una direzione e dalla quale parte il movimento.

Il gesto musicale ha quindi un suo punto di partenza e coinvolge diverse zone corporee;



Sasha Bajcic in concerto alla sala Anton Rubinstein della nostra sede

se suoniamo uno strumento sensibile al peso (come il pianoforte), otteniamo un risultato sonoro molto diverso utilizzando come punto di partenza le mani, il braccio, la spalla, la



schiena, addirittura i piedi (prendiamo qui come esempio il pianismo di Richter). Ciò che cambia è la "quantità di corpo" attiva nel suonare; ciò aumenta o diminuisce la possibilità di variazione timbrica ed espressiva. Altra prospettiva è quella del Punto di Integrazione propriocettiva, che come abbiamo visto presiede alla stabilità corporea: osservando Arturo Benedetti Michelangeli appare chiaro come la estrema stabilità corporea consenta

l'operazione psicofisica di integrare (tenere insieme) in un tutto unico le diverse componenti dell'opera che egli di volta in volta esegue, mantenendo una sonorità molto chiara e pulita.

Stabilità e Movimento: due termini di riferimento e obbiettivo dell'attività artistica!

La struttura gestuale della Musica.

Entriamo nel vivo di questa trattazione prendendo come esempio l'incipit della Ballata op. 23 di Chopin:



In questa pagina iniziale troviamo una prima indicazione di tempo "Largo", che si somma ad una indicazione dinamica: "Forte" e "pesante"; il brano si apre con un arpeggio ascendente che parte dai toni bassi e che culmina con un diminuendo alle note più alte e, dopo un ripiegarsi su se stesso del disegno melodico, riposa su alcuni punti di appoggio per concludersi con un accordo dissonante, segnato dall'indicazione dinamica "sforzando" (*sf*). Notiamo come ad un livello psicofisiologico il vissuto di pesantezza è originato da un'organizzazione di tensioni direzionate verso il basso. Lo spartito ci offre quindi l'indicazione di un tocco che inizialmente si impronta sul tema della pressione, dell'essere schiacciati, che riveste la sua importanza come base di significato esistenziale. Ma subito questa pressione si alleggerisce fino a sfiorare, trovando poi dei punti d'appoggio. Dunque un cambiamento profondo si evidenzia già in questa primissima parte dell'opera: in poche misure è già evidenziato un rapporto - contrasto tra temi esistenziali – psico – corporei: l'antitesi basso - alto, pesantezza - leggerezza, pressione - sospensione-appoggio. Infine la tensione si accresce ancora nello "sforzare" dell'ultimo accordo; notiamo come a livello psicofisiologico lo sforzo sia ottenuto da una contrazione di muscoli agonisti e antagonisti, che comporta un aumento di tensione in assenza di movimento. Questa dissonanza con tensione è dunque un momento di stasi, ma contemporaneamente di conflitto, è a sua volta preparatoria rispetto ad un dopo (cioè al tema della ballata, che descriviamo qui di seguito). IL passaggio (pesantezza----- movimento verso l'alto-----leggerezza --- ripiegamento---stasi ----appoggio) è un movimento coerente delle parti (armoniche, melodiche, dinamiche): costituisce una STRUTTURA GESTUALE, è già una DANZA che porta con se una moltitudine di significati proto-mentali.

Armonia e melodia: L'io costruisce una struttura narrativa.

Come insieme di parti collegate e integrate, diremo in una componente "verticale", armonica, l'io costruisce una continuità dell'esperienza, della propria storia: in una parola una Narrazione di sé. Questa diventa una componente orizzontale, lineare, melodica. Ad esempio, nella Ballata di Chopin possiamo riconoscere diversi episodi (intimistico-elegiaco, tragico, estatico...); ognuno di questi momenti può essere inteso come una parte di una narrazione; ogni parte ha una sua logica narrativa pre-verbale, non utilizza cioè parole per esprimersi, ma qualcosa che viene prima della parola: il proto-mentale appunto. Chopin parla dunque un linguaggio e ci racconta una storia, ma utilizzando i termini con cui è costituito il nostro stesso essere – al mondo, con cui è costruita la nostra stessa identità psico - corporea. Da ciò deriva il potere della musica, che la fa premezzare fra tutte le forme di conoscenza. Essa infatti rende accessibile la conoscenza della propria interiorità a chiunque abbia capacità di contatto con essa.

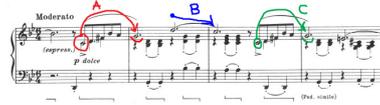
Equilibrio e squilibrio.

Ma ritorniamo al nostro discorso sull'identità tra Musica e Corpo e consideriamo un altro aspetto: il corpo ha un'organizzazione posturale caratterizzata da punti di appoggio (come ad. es. i piedi), punti che fanno da perno per il movimento (come potrebbe essere la colonna vertebrale), e punti di articolazione (come il braccio). Un movimento come il camminare si produce attraverso il passaggio da uno stato di equilibrio a quello di squilibrio e un successivo riequilibrio. In musica troviamo allo stesso modo un movimento nello spazio sonoro che parte da dei punti di appoggio e, attraversando momenti di squilibrio, giunge a dei nuovi punti di appoggio.



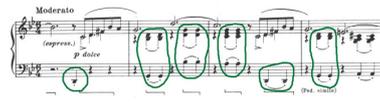
F. Chopin 1810-1849

Per esemplificare questo concetto prendiamo ancora come esempio la Ballata di Chopin; siamo ora alla misura n.8, in cui viene esposto il primo Tema:



nella frase evidenziata (A) troviamo un movimento ascendente (do-re-fa-si) seguito da uno discendente (si-la-sol) in cui questo ultimo sol è il punto di appoggio (e anche la tonica della tonalità di sol minore). Ma nel prosieguo (B) il canto si muove (re-do) creando un nuovo squilibrio; infine il movimento (C) ricompone l'equilibrio ritornando sulla nota di sol.

Come nel movimento corporeo, ci poi sono delle parti che collaborano per creare una integrazione armonica, costituendo il sostegno e il perno del movimento; vediamole:



La prima nota bassa (re), (nota dominante della tonalità di sol minore), posta in una posizione che anticipa e fa da base al movimento di (A). Movimento che, come abbiamo visto termina sul sol, nota principale (tonica), della tonalità di sol minore.

Che proprio questo sia il punto di appoggio viene confermato dagli accordi seguenti (formati dalle note sol-si-b-re) che definiscono una ulteriore statica di sostegno sul centro tonale (l'accordo di sol minore).

Lo squilibrio generato con il movimento (B) è supportato poi dall'accordo di LA *semidiminuito*. Questo accordo genera una spazialità sonora chiusa, angusta, come facilmente risalta all'orecchio; il nome diminuito richiama a nostro avviso proprio questo aspetto spaziale. Si alimenta così la sensazione di inquietudine e sospensione che si direziona verso un nuovo appoggio, ancora una volta sull'ultimo sol (C).

Domanda e risposta.

Se consideriamo i momenti (A), (B) e (C) come dei gesti veri e propri, ci accorgiamo che: (A) sembra aprirsi verso l'alto per poi ripiegarsi su se stesso, (B) ha la forma di un movimento discendente che rimane sospeso, interrogativo, (C) crea una risposta che di nuovo si ripiega su se stessa, come a confermare rafforzando il movimento di (A).

Qui la Musica ha una struttura logica formata da sospensione e appoggio, domanda e risposta, apertura e chiusura, dubbio e conferma, dissonanza-consonanza; nel rapporto tra sé e il

mondo, **tutto è spazio, movimento, gesto, relazione.**

La Musica è Corpo.

Consideriamo ora, come in una sonata, il tema opposto a quello finora esposto: la musica è corpo, cioè un processo psicofisiologico: non esiste musica senza un ascoltatore che la fa propria (possono esistere delle vibrazioni nell'aria, non l'esperienza soggettiva del suono e della musica). Sembra scontato? Forse sì, ma ciò implica che la musica diventa tale quando una persona la ascolta e crea una immagine sonora; in una parola la decodifica e crea una immagine mentale. Ma come e cosa viene decodificato?

Decodificare è imitare, ricreare "dentro di sé" una forma.

Entrare in contatto con l'esperienza musicale significa ricreare le componenti (ritmo, timbro, armonia, melodia) in uno spazio immaginativo sonoro; per fare ciò trascriviamo la musica in un insieme di componenti corporee: variazioni di tensione muscolare che diventano la base di unità gestuali, pur non essendo gesti visibili ad occhio nudo (in questo caso parleremo di danza a tutti gli effetti!). La musica dunque diventa una micro-danza del corpo che ne riproduce le caratteristiche.



Questo processo prende appunto il nome di Decodificazione Imitativa.

In tal modo non ascoltiamo solo dei suoni che semplicemente coesistono, ma attribuiamo loro una forma unitaria, una variazione di tensione, una coloritura emozionale.

La musica produce "piacere da integrazione".

Decodificare la musica porta ad un processo che in modo semplificato definiamo simile all'innamoramento, nel quale si ha forte la percezione del sentimento generato dal proprio corpo che ri-suona con la musica, in un sentimento di unità delle parti corporee, rappresentanti corporee delle parti del Sé. Questa particolare qualità di piacere è chiamato Piacere Narcisistico, cioè piacere dell'integrazione e dell'unità delle parti.

In una parola, il piacere della musica è piacere di sentirsi persona integra.

Scopo del musicista? Essere la musica!

Propongo ora qualche riflessione che si avvicina maggiormente al nostro obiettivo, quello del musicista nella sua pratica quotidiana; se il corpo è musica e la musica corpo, appare chiaro come lo scopo del musicista sia quello di vivere quotidianamente questa relazione e ciò che essa comporta: cioè l'entrare in contatto con la propria interiorità che diventa suono, e con la il suono che diventa esperienza interiore.

Gestualità musicale: l'arte del Pianoforte.

Ma come fa un musicista (ad esempio il pianista) a riprodurre sonoramente caratteristiche come pesantezza o leggerezza? Ancora attraverso variazioni di tensione organizzate in gestualità. Nello specifico, parlando di gestualità possiamo affermare che questo termine indica sia la concreta evoluzione del movimento, il gesto appunto, sia l'aspetto immaginativo che la guida: infatti i processi immaginativi implicano delle modificazioni nel sistema motorio e variazioni di tensione nei muscoli coinvolti nella programmazione del gesto.



Pueri cantores di Luca della Robbia (1400-82). Rilievo in marmo. Duomo di Firenze

Immaginazione del gesto e gesto sono dunque le due facce della stessa medaglia. Con gestualità musicale definiamo quel processo per cui il movimento organizzato del corpo diventa variazione delle qualità del suono (ritmo, timbro, intensità ecc.).

Il gesto musicale coinvolge cioè tutto il corpo, anche se ciò non è ravvisabile ad occhio nudo: in quel gesto infatti si ritrovano i processi che lo rendono stabile e flessibile, attraverso i quali si creano il senso narrativo, l'emozione, e i processi di integrazione narcisistica (cioè il sentire come unità la propria realtà esistenziale).

La libertà del gesto musicale come tema psico-fisico ed esistenziale.

Consideriamo due aspetti nel termine "libertà": la corrispondenza del gesto con il sentire profondo e con la postura, quindi la sua genesi nell'identità individuale (spontaneità: il gesto rappresenta l'io della persona) e in secondo luogo l'assenza di sforzo (fluidità), sforzo inteso come tensione che impedisce lo scorrere normale del movimento.



Franz Liszt al pianoforte

Da qui vediamo i due problemi nei quali un musicista può incappare: il tecnicismo, cioè lo staccare l'esecuzione da un sentire corporeo, e al contrario l'ipercoinvolgimento, laddove il sentire diventa tensione sovrabbondante che impedisce il fluire della musica; anche la eccessiva tendenza al controllo altro non è se non tensione interferente, che impedisce la libertà del gesto.

Per utilizzare una metafora spesso usata da Vezio Ruggieri, se si vuole cavalcare è necessario che il cavallo abbia la libertà di cavalcare, mentre a noi spetta assecondare la galoppata e, casomai, di pensare una direzione; è controproducente per il fantino scendere e spingere il cavallo che deve saltare un ostacolo!!

Così spesso cerchiamo di controllare quei processi corporei che invece "suonerebbero bene" da soli: in ciò situiamo la libertà gestuale: la fiducia nel cavallo, cioè nei propri processi "automatici".

In tutti questi aspetti notiamo come un lavoro psico-fisiologico sulla stabilità e sulla flessibilità corporea si tramuti in una corrispondente libertà; maggiore è infatti la capacità del soggetto di appoggiarsi e auto-appoggiarsi (cioè fidarsi di sé), maggiore è la sua capacità di produrre gesti spontanei e fluidi.

Se il corpo è musica e la musica corpo,

È possibile immaginare un percorso che unisce decodificazione imitativa e gestualità musicale: la musica in questo modo diventa gesto e il suono ritorna ad essere corpo, un circuito che crea la possibilità di espressione artistica.

Arte dunque non solo come la componente di stabilità e flessibilità della traduzione del pensiero musicale (lo spartito) attraverso il gesto, in suono, ma contemporaneamente traduzione del suono in modificazione corporea e quindi sentire: il sentire si fonda sul nucleo di

senso logico (pre e proto-mentale) della musica. E tramite questa traduzione il sentire diventa a sua volta origine del gesto musicale; dunque il musicista attinge al suo essere musica, utilizzando lo strumento musicale come "strumento" di traduzione della sua corporeità in spazio sonoro.

"La Musica innanzitutto" si traduce allora facilmente ne "la Persona innanzitutto", in quanto origine e fine ultimo della Musica.

Nota Bibliografica:

- Calabrese, R. (2004), "La Musica che Cura". Ed. Artiterapie, Roma.
 Neuhaus H. (1982), "L'Arte del Pianoforte". Rusconi.
 Neuhaus H. (2002), "Riflessioni, Memorie, Diari". Sellerio.
 Ruggieri, V. (1987) "Mente, Corpo, Malattia", Il Pens. Scientifico Ed., Milano.
 Ruggieri, V. (1997), "L'Esperienza Estetica". Armando Editore
 Ruggieri, V. Fabrizio M.E., Della Giovanpaola S.,(2004), "L'Intervento Psicofisiologico Integrato". Ed. Universitarie Romane.
 Ruggieri, V. (2001), "L'Identità in Psicologia e nel Teatro". Ed. Scient. Ma.Gi. Roma.

Michele Fiori, psicologo, counselor, arte-terapeuta, ha lavorato per lungo tempo nel campo della riabilitazione psichiatrica e nel campo della psicologia clinica per poi rivolgersi all'arte come strumento terapeutico; collabora con al Cattedra di Psicofisiologia de "La Sapienza". Conduce attualmente corsi e laboratori di arte e musico-terapia ad impostazione psicofisiologica; collabora come compositore e strumentista con diverse realtà teatrali. Si sta specializzando con il M. Bajcic e il M. Bravi, presso la scuola A. Rubinstein, di Roma.

Arthur Rubinstein (1887-1982) – uno dei più grandi interpreti di Chopin – (da non confondere con Anton Rubinstein (1829-1894) ebbe a dire: "Posso eseguire una pirotecnica sonata di Liszt che duri 40 minuti e alzarmi dal pianoforte senza sentirmi stanco, mentre anche il più breve degli studi di Chopin mi obbliga a un intenso dispendio di energie".

La fisarmonica, orchestra in miniatura.

A cura di Fabio Colaceci.



Nella foto Fabio Colaceci, insegnante di fisarmonica classica e materie teoriche presso la scuola di musica Anton Rubinstein di Roma.

Nel Settecento François Couperin scriveva: «Il clavicembalo è perfetto quanto ad ampiezza e brillantezza di suoni, ma non può aumentare o diminuire gli stessi; sarò particolarmente grato a chi renderà questo strumento suscettibile d'espressione». Nella citazione del grande musicista francese possiamo intuire l'esigenza di avere uno strumento a tastiera con possibilità dinamiche. Ecco, allora, il pianoforte. Se sentiremo la necessità di aggiungere anche il suono tenuto, avremo la fisarmonica, ovvero lo strumento a tastiera che rappresenta la sintesi espressiva dei grandi strumenti polifonici e offre ai compositori una nuova tavolozza di colori, suoni e possibilità insospettabili. Strumento portatile di grande versatilità, la troviamo in mille situazioni diverse, e come per l'organo, in varie forme. Ha un costo variabile dal milione a quasi 40 milioni per una preziosa fisarmonica da concerto. Negli ultimi decenni ha suscitato un crescente interesse nel mondo musicale "colto", liberandosi da quel pregiudizio che la legava all'ambiente popolare. LE ORIGINI Nella fisarmonica, la produzione del suono è dovuta alla vibrazione dell'ancia libera: una lamina di metallo speciale, fissata su un'apertura tagliata con precisione in una cornice metallica, che viene fatta vibrare con la pressione dell'aria fornita da un mantice.

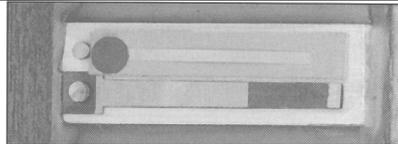


Fig. 1: ancia

Il primo strumento ad ancia libera è lo sheng cinese (Fig. 2), noto, secondo la tradizione, sin dal III millennio a.C.

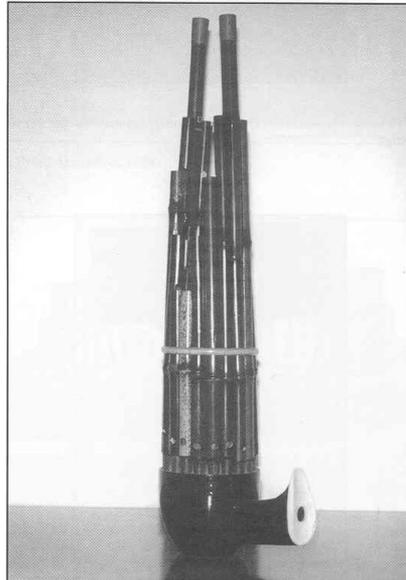


Fig. 2: Sheng (collezione privata)

L'origine del nome italiano (in francese la fisarmonica si chiama accordéon, accordion in inglese, Akkordeon in tedesco) coincide probabilmente con un'invenzione datata 1818 del viennese Anton Häckel: la Physarmonika (dal greco Physa, mantice e Harmonikós armonico)



Fig. 3: Phys Harmonika, 1821 circa (Musikinstrumentenmuseum der Karl-Marx-Universität Leipzig)

(Fig. 3), applicata sotto il pianoforte e suonata con la mano destra, suscitò persino l'interesse di Clara Wieck Schumann. Bisogna attendere il 1829 affinché lo strumento diventi indipendente e il mantice venga azionato dal braccio dell'esecutore. Cyril Demian e Charles Wheatstone, infatti, brevettano rispettivamente l'accordeon, a Vienna e la concertina inglese, a Londra (Fig. 4 e 5).

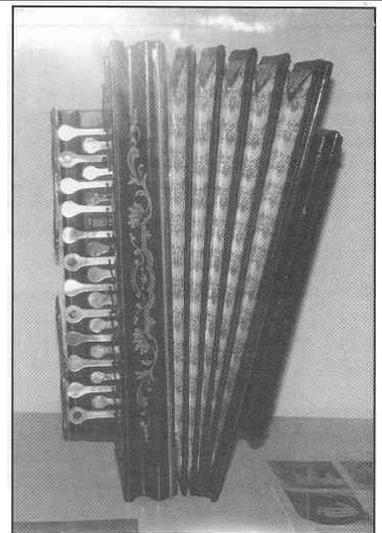
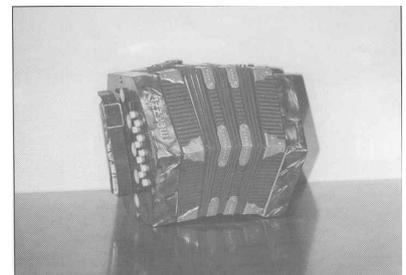


Fig. 4 e 5: L'Accordeon di Demian, 1829 (Allgemeine deutsche Industrie-Ausstellung in Wien) Concertina (collezione privata)



Dall'accordeon di Demian si svilupperà, nell'Ottocento, un repertorio di carattere popolare che vedrà più tardi anche un uso anedddotico dello strumento da parte di compositori come Ciaikovski (nella Suite Caratteristica op. 53), Glinka (in Russlan e Ludmilla), Giordano (in Fedora), Berg (in Wozzeck). La concertina inglese di Wheatstone, ideata con l'intento di sostituire le auliche espressioni cameristiche del violino o del flauto, suscitò l'interesse del chitarrista e compositore Giulio Regondi. La sua intensa attività di concertista farà da polo alla nascita di un repertorio che conta pagine di autori come Bernhard Molique, Julius Benedict e altri. In Italia si dovrà attendere qualche decennio per la fabbricazione e la costruzione della fisarmonica: furono Paolo Soprani di Castelfidardo (Fig. 6), nel 1863, e



Fig. 6: Fabbrica della ditta Paolo Soprani a Castelfidardo

Mariano Dallapè di Stradella, poco più tardi, a creare i primi laboratori artigianali. Il repertorio del novecento Per un periodo di tempo piuttosto lungo, letteratura fisarmonicista e letteratura musicale contemporanea avvanzeranno su binari diversi, senza trovare punti di contatto. I primi tentativi di mettere in relazione lo strumento con la musica del proprio tempo risalgono al compositore-fisarmonicista Hugo Herrmann (1896-1967), grazie al quale Paul Hindemith inserirà nell'organico della Kammermusik n.1 op. 24 (1922) anche una parte per fisarmonica. Le prime composizioni per fisarmonica che si possono considerare agganciate alla produzione musicale "ufficiale" nascono, verso la fine degli anni '60, grazie all'opera di interpreti che hanno evidenziato le peculiarità dello strumento, avvicinando importanti compositori. Possiamo ricordare soprattutto Alain Abbott, Milan Blaha, Salvatore di Gesualdo, Mogens Ellegaard, Friedrich Lips, Joseph Macerollo, Elsbeth Moser, Hugo Noth e, fra i più giovani, Teodoro Anzellotti, Pascal Contet, Stephan Hussong, Ivan Koval, Mie Niki e Matti Rantanen. La letteratura fisarmonicista può contare su opere di autori quali Bruno Bartolozzi, Luciano Berio, Bruno Bettinelli, Jean Françaix, Gaetano Ciani Luporini, Gerard Grisey, Sofia Gubaidulina, Heinz Holliger, Klaus Huber, Isang Yun, Mauricio Kagel, Ernst Krenek, Magnus Lindberg, Darius Milhaud, Boris Porena, Dieter Schnebel, Alessandro Solbiati, Toru Takemitsu, Andrea Talmelli, Jukka Tiensuu, per citarne solo alcuni, e su organici che spaziano dal solo al solista con orchestra. In ambito concertistico, grandi concertisti quali Irvine Arditti, Mario Brunello, James Craitz e Gidon Kremer collaborano abitualmente con fisarmonicisti.

LA FISARMONICA in ITALIA

La feconda storia musicale italiana non ha trascurato il nostro strumento; la prima prova, in ordine di tempo, è un documento del 1871 nel quale Giuseppe Verdi decretava autorevolmente l'inserimento della fisarmonica nei programmi dei conservatori di musica, affidandone l'insegnamento al professore di organo. Per un uso concertistico dello strumento bisognerà attendere il secondo dopoguerra, quando la fisarmonica vive un momento particolarmente felice: Franco Alfano, Davide Anzaghi, Luigi Ferrari Trecate, Felice Lattuada, Lino Liviabella, Mario Peragallo, Ettore Pozzoli ed altri, grazie alla collaborazione di alcuni fisarmonicisti, tra cui Gervasio Marcosegnori (1927), danno corpo alla prima letteratura d'autore. Il "grande passo" della fisarmonica italiana è stato svolto, a partire dalla fine degli anni Sessanta da Salvatore di Gesualdo: una delle figure più importanti non solo per il panorama fisarmonicistico italiano ma anche per quello internazionale; grazie alla sua attiva opera di divulgazione, lo strumento ha varcato le soglie di

importantissime istituzioni musicali, interessando critici come Leonardo Pinzauti, Luigi Falt, Laura Padellaro, Fiamma Nicolodi, ottenendo apprezzamenti di musicisti come Sylvano Bussotti, Franco Donatoni, György Ligeti, Ferruccio Vignanelli, Pietro Grossi. Il suo lavoro non si è limitato all'ambito concertistico, ma si è espresso anche nel campo della composizione, creando una "scrittura fisarmonicistica" più tardi adottata da importanti autori. Nel 1983, la reale immagine dello strumento da concerto verrà presentata dalla "voce" Fisarmonica (a firma di Gesualdo) nel Deum UTET.

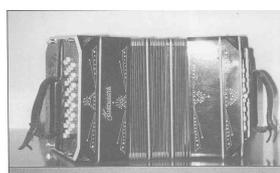


(Fig. 7). Fisarmonica classica da concerto a bassi sciolti

Dopo l'istituzione di un corso di fisarmonica ad ausilio didattico al conservatorio di Pesaro (1984), con il D.M. del 13 aprile 1992 tale insegnamento viene "promosso" a scuola, permettendo il conseguimento di un diploma equivalente a quello degli altri strumenti insegnati in conservatorio. Attualmente si può studiare fisarmonica, oltre che al Conservatorio di Pesaro, anche nei principali e prestigiosi Conservatori italiani come: Roma, Firenze, Milano, Palermo, Castelfranco Veneto. Nuove prospettive didattiche stanno nascendo, inoltre, dalla "scoperta" della fisarmonica come strumento utile alla formazione musicale.

IL JAZZ

Sono i nostri emigranti, sul finire del secolo scorso, a portare lo strumento negli USA, dove il batterista di New Orleans, Ben Peyton, inserisce per la prima volta una fisarmonica in un'orchestra jazz. Tra i pionieri possiamo considerare i fratelli Pietro e Guido Deiro, che incidono rulli di ragtime fin dai primi anni Dieci, Tito Guidotti e Charles Magnante (1906-86). Sempre rimanendo in America, ricordiamo Art Van Damme, Russ Messina, Frank Marocco e Guy Klucsevsek. Intorno agli anni Trenta si



comincia a parlare di **fisarmonica jazz** anche in Italia grazie a Gorni Kramer (1913-95). Ci piace menzionare anche Wolmer Beltrami (1922) e Luciano Fancelli (1928-1953), "il

Gershwin" della fisarmonica. Attualmente si stanno imponendo sulla scena jazzistica italiana anche Gianni Coscia (1931) e Antonello Salis (1950). Ma è francese colui che oggi incarna il fisarmonicista jazz per antonomasia: si tratta di Richard Galliano (1950), amico e discepolo di Astor Piazzolla (1921-1992)

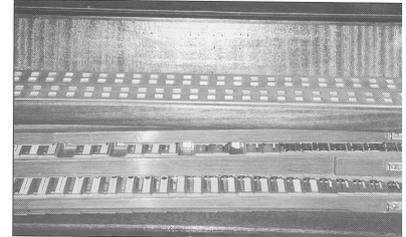


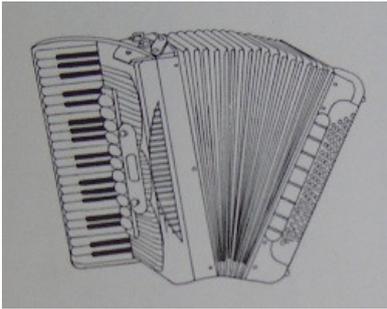
Fig. 9: La camera di risonanza e al suo interno sul fondo sul quale poggeranno i due somieri

IL FUTURO

La fisarmonica è uno strumento ancora giovane, e quindi l'esplorazione delle sue possibilità si può considerare ancora agli esordi. Studio e ricerca riserveranno grandi sorprese soprattutto ai compositori. L'ambizioso augurio che vogliamo fare a questo strumento è che l'ormai prossimo XXI secolo sia per la fisarmonica quello che il XIX secolo ha rappresentato per il pianoforte.

Da Bach al Novecento

Due modi diametralmente opposti di pensare la fisarmonica. Per **Salvatore di Gesualdo** (1940), esponente di punta del fisarmonicismo italiano, lo strumento trova ragione d'essere, oltre che come nuovo medium della musica contemporanea d'avanguardia, nell'ambizioso recupero di quella letteratura rinascimentale e barocca nata genericamente per strumenti da tastiera. La massima espressione di un repertorio senza una precisa destinazione strumentale si può considerare quel monumento che è l'Arte della Fuga di Johann Sebastian Bach, integralmente trascritta dal di Gesualdo. La fisarmonica viene pensata, quindi, come un moderno organo portativo dinamicamente cangiante e capace di polifonia differenziata. **Hugo Noth** (1943), svizzero all'anagrafe ma residente a Trossingen in Germania, dove insegna nella locale Musikhochschule, intende la fisarmonica, come un mezzo in cui l'espressione polifonica di una ensemble strumentale trova una specie di sintesi. Ineguagliabile per quanto riguarda l'interpretazione di Scarlatti, Couperin e Rameau, ha da sempre rivolto un particolare interesse, documentato da diverse incisioni, per la musica da camera con fisarmonica. Importante anche il lavoro di ricerca sulla musica del Novecento, che gli ha permesso d'eseguire in prima esecuzione assoluta oltre 150 opere di compositori come Berio, Globokar, Huber, Kagel, Pagh Paan, Yun.



CORSO DI FISARMONICA

Durata: 10 anni.

Programmi d'esame

Piano di studi

esami fondamentali: compimento inferiore (5° anno); compimento medio (8° anno); diploma (10° anno)

esami complementari (obbligatorii): Teoria, solfeggio e dettato musicale; Pianoforte complementare; Storia della musica; Cultura musicale generale (armonia).

Compimento inferiore

1. Esecuzione di 2 studi estratti a sorte, seduta stante, fra 10 di tecnica diversa e di difficoltà relativa al corso (originali per fisarmonica e in edizioni critiche), preparati dal candidato e scelti fra i seguenti; d'Auberge: Artist Etudes, Deiro: Finger Dexterity, Hermann: Sieben neue Spielmusiken e studi originali di autori italiani contemporanei.

2. Esecuzione di due brani di Bach, ognuno dei quali estratto a sorte, seduta stante, da ciascuno dei due seguenti gruppi: a) 6 Invenzioni a due voci; b) 3 Invenzioni a tre voci.

3. Esecuzione di un brano tratto dalla letteratura clavicembalistica minore, estratto a sorte, fra 6 preparati dal candidato e scelti obbligatoriamente fra i seguenti autori: Gasparini, Rossi, Giovanni Marco (G. Maria, G. Placido) Rutini, Pasquini, Soler, Vento.

4. Esecuzione di due composizioni originali per fisarmonica di media difficoltà, scelte fra le seguenti e possibilmente desunte da edizioni critiche: Alfano: Nenia, Cowell: Iridescent Rondò, Di Gesualdo: Otto Imitazioni (tutte), Lattuada: Improvviso, Liviabella: Ouverture italiana, Lundquist: Botany Play, Solotarev: Sonata n. 2, Thomson: Lamentations, Fugazza: Sonatina, Ferrari Trecate: Pantomima umoristica.

5. Composizione di un pezzo per fisarmonica in forma di "lied" su tema dato, assegnato dalla commissione (il candidato avrà a disposizione sei ore).

6. a) esecuzione di scale maggiori e minori (armoniche, melodiche e naturali), cromatiche, a mani unite, per moto retto e contrario, per terze e seste nell'ambito delle tre ottave; b) lettura a prima vista di un brano scelto dalla commissione; c) trasporto di un facile brano non oltre un tono sopra o sotto). Compimento medio 1. Esecuzione di 2 studi estratti a sorte, seduta stante, fra 12 preparati dal candidato e desunti dal 2° e 3° volume dell'antologia Gradus ad Parnassum di AA.VV. 2. Esecuzione di 3 studi di tecnica diversa, preparati dal candidato, di difficoltà relativa al corso e rispondenti alle seguenti modalità: a) studio polifonico a 3 o 4 parti; b) studio ritmico-dinamico per l'articolazione del mantice; c) studio di tecnica avanzata. 3. Esecuzione di un Preludio e Fuga, tratto dal Clavicembalo ben temperato di Bach, estratto a sorte, seduta stante, dal candidato fra i seguenti sei: dal I volume: Re Magg., La min. e Fa min.; dal II volume: Fa# Magg., Mib Magg. e Fa min. 4. Esecuzione di due importanti composizioni tratte dalla letteratura da tasto, scelte dal

candidato fra i seguenti autori, secondo le più moderne e accreditate trascrizioni e revisioni critiche: Byrd, Couperin, De Arauxo, De Cabezón, Dowland, A. Gabrieli, G. Gabrieli, Merulo, Pachebel, Frescobaldi. 5. Esecuzione di una composizione originale per fisarmonica scelta dal candidato fra le seguenti: Creston: Prelude and Dance, Di Gesualdo: Improvvisazione n. 1, Foss: Curriculum Vitae, Kusyakov: Sonata, Lundquist: Metamorphoses, Sauguet: Choral variée, Schmidt: Toccata n. 1, Werner: Premiere Sonatine.

6. Esecuzione di una composizione originale per fisarmonica a due manuali di autore italiano contemporaneo, la cui data di pubblicazione non sia anteriore di 15 anni all'anno scolastico nel corso del quale viene effettuato l'esame.

7. Composizione di un pezzo per fisarmonica, su tema assegnato dalla commissione, nello stile polifonico (il candidato avrà a disposizione 10 ore).

8. Interpretazione di una composizione di media difficoltà, assegnata dalla commissione 3 ore prima dell'esecuzione. 9. a) Lettura estemporanea di un brano di difficoltà relativa al corso; b) prova di cultura nel corso della quale il candidato deve dimostrare di conoscere la tecnica, la letteratura originale, l'interpretazione e la didattica dello strumento.

Diploma

1. Esecuzione di un programma da concerto della durata compresa fra i cinquanta e i sessanta minuti, comprendente almeno: a) una composizione trascritta dal repertorio organistico classico-romantico da Bach a Reger; b) quattro contrappunti tratti da L'arte della fuga di Bach, nella trascrizione di Di Gesualdo scelti dal candidato tra i seguenti: Contrapunctus I, II, VI, VIII, IX, XI e XII; c) una o più composizioni scelte tra le seguenti: Abbott: Toccata, Bartolozzi: Madrigale di Gesualdo, Giani Luporini: Capriccio, Hosokawa: Melodia, Norgard: Anatomic Safari, Olczak: Berceuse.

2. Esecuzione di un concerto per fisarmonica orchestra, scelto dalla commissione tra due presentati dal candidato.

Le parole della fisarmonica

Ancia libera: lamina di acciaio di varie dimensioni che vibra liberamente.

Bassi: comune definizione della tastiera sinistra; i suoi prodotti possono essere preconstituiti in accordi (standard) o in note singole (bassi sciolti).

Bellows Shake: oscillazione del mantice che produce un effetto simile al tremolo degli archi. **Bottoniera:** dispositivo fonico che permette la ridistribuzione dei suoni.

Casse armoniche: parti in legno ricoperte di celluloidi contenenti le ance e le parti meccaniche dello strumento (Fig. 9). **Cassotto:** camera di risonanza nella quale vengono inseriti uno o più somieri, per ottenere un timbro più scuro (Fig. 10).

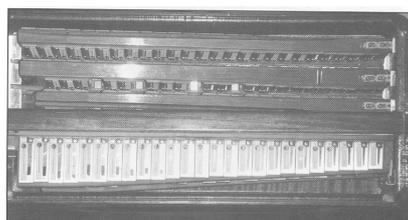


Fig. 10: Disposizione di due somieri nel cassotto (nella parte superiore si notano tre somieri fuori cassotto)

Convertitore: meccanismo che permette di trasformare i bottoni della tastiera sinistra da note singole in accordi preconstituiti e viceversa. **Manale:** striscia di cuoio foderato che serve per tenere a contatto l'avambraccio sinistro con la cassa armonica dei bassi. **Mantice:** parte centrale della fisarmonica, costituita di cartone pieghettato ricoperto di tela, che serve per aspirare ed espirare l'aria (Fig. 11).



Fig. 11: Montaggio dei telaini sul mantice

Mentoniere: registri posizionati sulla parte superiore della tastiera destra, azionabili con il mento. **Registri:** meccanismo che permette di selezionare una o più voci e le loro combinazioni.

Ricochet: scuotimento del mantice che amplia le possibilità del bellows shake.

Sfiatatoio: bottone che serve per aspirare ed espirare l'aria senza produrre nessun suono; viene azionato dalle dita della mano sinistra. **Somiere:** supporto in legno sul lato del quale vengono collocate le ance (Fig. 12).

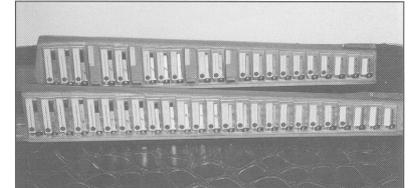


Fig. 12: Somieri

Sordina: dispositivo situato in prossimità o a contatto con il traforo; serve ad attutire il suono. **Tastiera destra:** viene suonata con la mano destra; può essere simile a quella del pianoforte o a bottoni. **Trafofo:** copertura esterna delle due casse armoniche.

Ringraziamo Michele Fiori e Fabio Colaceci per il prezioso contributo offerto, non solo ai nostri lettori su carta stampata, ma specialmente allo sconfinato pubblico di internet che, attraverso parole-chiave, verranno a contatto con questi articoli. E' il caso di dire che il web amplifica ed aumenta a dismisura il fine statutario della nostra Associazione che è quello di portare la musica classica dappertutto, specialmente in periferia, fosse anche la periferia del mondo.

ARS. Bollettino di informazioni ai Soci dell'Associazione Anton Rubinstein di Roma. In stampa il 26 maggio 07. Tiratura 250 copie.

Il foglio è aperto alla collaborazione di tutti.

Redazione a cura di Luigi Matteo