



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in
Economia e Gestione delle Arti e delle
Attività Culturali

Classe LM-76 (Scienze economiche per l'ambiente e la
cultura)

Ordinamento D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**Un Sistema Artistico Ecosostenibile:
l'esperienza della Fattoria di Celle e
dell'Underwater Summer Tour 2022 di
Ludovico Einaudi**

Relatore

Ch. Prof.ssa Vincenzina Ottomano

Correlatore

Ch. Prof. Michele Girardi

Laureando

Emma Bucciantini
Matricola 886927

Anno Accademico

2021/2022

Indice

Introduzione.....	5
CAPITOLO I.....	8
INTRODUZIONE ALL'ECOLOGIA E ALL'AMBIENTE IN MUSICA	8
1. L'inizio della musica in rapporto con l'ambiente	8
1.1 Le molteplici interpretazioni dei termini Ambiente, Ecologia e Natura.....	10
1.2 Introduzione all'ecomusicologia.....	11
1.2.1 Il CDE.....	19
1.2.2 Ecocriticismo	21
1.3 Il paesaggio sonoro	22
1.3.1 Ecologia del paesaggio sonoro	26
1.3.2 Perché è importante lo studio dell'ecologia acustica?.....	27
1.3.3 In che modo la musica può contribuire allo sviluppo e alla diffusione di una coscienza ambientale?.....	29
1.4 La musica come geografia: suoni, luoghi, territori	30
1.4.1 Tirando le somme	33
1.4.2 Verso la musica negli spazi non convenzionali.....	35
1.4.3 Com'è percepito il suono da chi lo ascolta? E la musica?.....	37
1.4.4 Un'Arte pubblica	41
1.4.5 Un flebile legame: la Sound Art.....	43
CAPITOLO II.....	46
L'ARTE AMBIENTALE.....	46
2. Il contesto storico	46
2.1 Art In Nature	51
2.2 Alle Spalle del Movimento	53
2.2.1 Una Poesia Ambientale.....	56
CAPITOLO III	59
FATTORIA DI CELLE.....	59
3. Un caso internazionale.....	59
3.1 La Collezione	61
3.2 Operazione Celle.....	64
3.3 Musica nella villa.....	67
CAPITOLO IV	71
LOMBARDI E LA SUA ESPERIENZA A CELLE.....	71

4. Ideali contemporanei.....	71
4.1 Daniele Lombardi	73
4.1.1	76
Dal Futurismo alla figura di Daniele Lombardi	76
4.1.2 La sinestesia.....	82
4.2 Dal Mito, al Futurismo, alla Musica del Rumore	86
4.2.1 <i>Labirinti, Babele e Sinfonie per ventuno pianoforti</i>	90
4.2.2 Esecuzione delle <i>Due Sinfonie per 21 Pianoforti</i> in Via Tornabuoni a Firenze	99
4.2.3 I segni grafici	108
4.3 Più che Musica	111
4.3.1 Non Solo Musica	113
4.3.2 La Musica diventa Rappresentazione Pittorica.....	121
4.3.3 In memoria di Daniele Lombardi: Conclusioni	124
CAPITOLO V	127
UN PIANOFORTE NELLE CRETE	127
5. Premessa.....	127
5.1 Il Confronto.....	128
5.1.1 <i>Underwater</i> : il tour estivo di Ludovico Einaudi tra natura e storia umana.....	132
5.1.2 Una sensibilità ambientalista	135
5.1.3 Le Terre di Leonina e <i>Site Transitorie</i>	136
5.1.4 Criticità del <i>Site Transitorie</i>	137
5.1.5 Crete di Camposodo e di Leonina	140
5.2 30 Luglio 2022: Un Concerto Sostenibile.....	142
5.2.1 Piano di Produzione dell'Evento	148
5.2.2 Incidenza sull'habitat.....	148
5.2.3 Niccolò Giallo, Ludovico Einaudi a Siena.	151
Intervista rilasciata a Siena in data 14.09.2022 dal presidente dell'Associazione Pro+, promotrice dell'evento di Ludovico Einaudi del 30 Luglio 2022.....	151
Conclusioni.....	156
Bibliografia.....	161
Sitografia	172

Introduzione

Che cos'è l'*Ecomusicologia*? Come e quando ha trovato il suo spazio come disciplina di studio? Perché l'approccio dell'*Ecomusicologia* (o *Ecoacustica*), che esamina le dinamiche ecologiche dei suoni della natura, si è inserito in modo così incisivo negli studi più recenti?

Queste sono alcune delle domande che mi hanno spinto ad analizzare questo interdisciplinare e complesso campo di studio che esplora le relazioni tra persone, natura e suoni.

Questo nuovo approccio cerca di contestualizzare la musica in quanto suono, mettendo in relazione il materiale sonoro della musica con le altre realtà sonore sia naturali, quali del mondo organico o inorganico, sia artificiali create attraverso l'uso di strumenti.

Il presente lavoro si inserisce all'interno di due fecondi ambiti di ricerca, il primo sulla musica e sull'arte e il secondo sull'ecologia e sull'ambiente.

L'intenzione è quella di fornire due esempi di musica, inserita all'interno di spazi all'aperto non deputati alle performance musicali, con lo scopo di introdurre questa nuova funzione della musica e sottolineare il rapporto di reciprocità che vige tra musica e ambiente.

Infatti, in questa tesi viene posto un accento sui legami tra natura e cultura come due elementi che si penetrano a vicenda attraverso le opere d'arte e le composizioni musicali.

Partendo dalla *Land Art* come corrente di ribellione contro il sistema dell'arte che rendeva prigioniera l'arte stessa, circoscritta ai luoghi convenzionali quali teatri, sale da concerto e musei, ho introdotto le motivazioni che hanno spinto gli artisti a proporre nuove forme d'arte attraverso differenti sperimentazioni, in risposta ad un pubblico con nuove esigenze di fruizione.

Dalla *Land Art* si origina una corrente ecologista definita *Art-in-Nature* che dimostrava come la natura non andava usata solo come uno scenario, un teatro dove ambientare le proprie realizzazioni, bensì come materiale di lavoro creativo.

Nella prima parte del presente lavoro, tentiamo in modo non esaustivo di ripercorrere i concetti di *natura, cultura e ambiente* durante il Novecento; a partire dalla valutazione del contesto storico, il mio lavoro si occupa di due diversi esempi di integrazione tra musica e ambiente esaminati alla luce dei nuovi approcci dell' *ecomusicologia*.

Quest'area di studio esplora le relazioni tra musica e suono, rappresenta una delle più recenti sotto-aree dell'etnomusicologia, animando gli studi sulla produzione dei suoni musicali in un contesto di crisi ambientale.

L'analisi condotta nel secondo capitolo, attraverso la storia della musica, delle scienze geografiche ed ecologiche, costituisce la necessaria premessa teorica per lo studio analitico della musica ambientale contemporanea, prendendo in esame una realtà esistente in Italia che promuove queste forme artistiche e musicali: la Fattoria di Celle.

La collezione di opere d'arte di Fattoria di Celle viene presentata come un laboratorio interdisciplinare che continua la sua attività creativa da più di cinquant'anni e a cui vi prendono parte artisti provenienti da diversi continenti.

Nel capitolo successivo, quindi, mi sono soffermata su una delle figure che ha rappresentato la "nuova musica" del Novecento a Celle e in tutta la Toscana, il compositore Daniele Lombardi. Lombardi ha promosso una sperimentazione musicale alla ricerca di nuovi spazi di esecuzione, dove la musica potesse acquisire una nuova identità. Daniele Lombardi può essere definito un'artista a tutto tondo, studioso di musica, arte e architettura, ha realizzato diverse opere d'arte, statiche e itineranti, al fine di spostare l'attenzione del pubblico verso una nuova arte, diversa da ciò che fino a quel momento il sistema artistico aveva proposto.

Il secondo caso di studio, presentato nell'ultimo capitolo, si concentra su un altro musicista poliedrico, Ludovico Einaudi. Einaudi è stato in grado di dare una diversa impronta alla musica del nostro secolo, e il suo ultimo tour rappresenta un primo importante passo di ripartenza degli spettacoli dal vivo, realizzati in parchi naturali, riserve, calette, con l'obiettivo di fondere

l'esperienza musicale con il paesaggio naturale. Tra i luoghi che il tour di Ludovico Einaudi ha toccato sono presenti le Crete Senesi in Toscana, su cui mi sono soffermata in questo progetto di tesi.

Per questa tesi di laurea ho condotto un'intervista con il dott. Niccolò Giallo, direttore dell'associazione promotrice dell'evento di Ludovico Einaudi, grazie alla quale ho potuto comprendere più approfonditamente le dinamiche e le criticità alle spalle della realizzazione di un evento in uno spazio all'aperto, che presenta molteplici problematiche logistiche e organizzative.

Del resto, però, cosa c'è di meglio di godersi un concerto in una location spettacolare? Le performances di entrambi gli artisti rappresentano un'esplosione di bellezza, dove natura e musica si incontrano e collaborano verso uno scopo che va aldilà dei soli aspetti artistici; queste esibizioni sono finalizzate sia alla spettacolarità, ma anche a richiamare il pubblico a riflettere sull'importanza della natura e del pianeta nel suo complesso.

CAPITOLO I

INTRODUZIONE ALL'ECOLOGIA E ALL'AMBIENTE IN MUSICA

La musica è un mezzo potente di influenza sia della psiche che dell'animo umano attraverso le sue tematiche significative ed emotivamente coinvolgenti. Per il carattere dei personaggi, per le passioni che li dominano e per i sentimenti che esprimono, la musica parla direttamente all'animo di chi canta e di chi ascolta rispecchiando e celebrando così dei valori universali.¹

1. L'inizio della musica in rapporto con l'ambiente

Dal 1970, soprattutto nelle accademie filosofiche e letterarie, è sorto l'interesse per il rapporto tra umanità e natura. Da questo momento molte delle discipline accademiche, tra cui la chimica, la biologia, l'economia e l'arte, hanno iniziato a prestare attenzione all'ambiente promuovendo iniziative sociali e culturali a tutela e rispetto dell'ecosistema, secondo l'urgenza di rimediare agli errori passati che hanno avuto un impatto negativo sul pianeta.

Comprendere le persone, le loro culture e le situazioni etiche, avvicinandosi alle problematiche ambientali, rappresenta anche l'obiettivo principale di un nuovo interesse in ambito musicologico che cerca di collegare in modo responsabile gli studi di suono/musica alle questioni ambientali ed ecologiche, al fine di sviluppare nuove abilità negli studenti per chiarire come vari artisti quali musicisti e compositori parlino dell'ambiente all'interno delle loro opere e performance, comprendendo anche le reazioni degli ascoltatori stessi. Da queste considerazioni accademiche, basate sullo studio del mondo e delle pratiche musicali volte ad informare, riflettere e creare società, scaturiscono applicazioni pratiche quali la didattica e

¹ BRUNILDA TERNOVA, *L'iso-polifonia albanese, la genialità artistica del suono dell'anima*, «Albanianews», 10 settembre 2019.
<https://www.albanianews.al/cultura/isopolifonia-albanese-patrimonio-unesco>

l'educazione finalizzate a ricollegare gli studenti con il mondo naturale, attraverso l'esame dei concetti di riciclo, riuso e riduzione dei consumi.²

Molte organizzazioni nazionali come l'associazione AASHE³ (*Association for the Advancement of Sustainability in Higher Education and Second Nature*), giudicano necessario introdurre un'educazione alla sostenibilità e alla consapevolezza ambientale in ogni dipartimento, verso una completa alfabetizzazione ecologica, di fronte alla crisi culturale e ambientale che l'educazione stessa provoca.⁴

Le università hanno affiancato all'insegnamento un lavoro sulla pedagogia ecomusicologica, tale che la pedagogia musicale dovrebbe mirare a un'educazione musicale che possa essere funzionale alla comprensione dei processi educativi, culturali e ambientali⁵ attraverso i quali possono essere raggiunti gli studenti di discipline musicali e artistiche interessati alle problematiche ambientali e, viceversa, gli studenti di scienze ambientali interessati alla musica, spaziando tra le diverse tipologie di musica (popolari, medievali e rinascimentali).⁶

L'insegnamento della musica deve, quindi, essere guidato sia da pulsioni ideologiche comuni sia da metodologie innovative che legano l'oggetto musicale ad un vissuto o ad aspetti della cultura moderna e contemporanea provenienti da miti e tipologie

² AARON S. ALLEN, *Prospects and Problems for Ecomusicology in Confronting a Crisis of Culture*, «Journal of the American Musicological Society», LXIV/2, 2011, pp. 414-424: 414.

³ AASHE: associazione che trasforma amministratori, studenti e docenti in agenti di cambiamento e in promotori dell'innovazione in materia di sostenibilità. Queste figure lavorano con e per l'istruzione superiore per garantire che i futuri leader del mondo siano motivati e attrezzati per risolvere le sfide della sostenibilità.

<https://www.aashe.org/>

⁴ DAVID W. ORR, *Earth in Mind: On Education, Environment, and the Human Prospect*, Washington, 2 voll., Island Press, 2004², p. 1.

⁵ CRISTINA CANO, *Semiologia e pedagogia della musica: prospettive nel dibattito pedagogico italiano*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXV/2, 1990, pp. 353-387: 360.

⁶ AARON S. ALLEN, *Prospects and Problems for Ecomusicology* cit., pp. 414-424: 415.

di vita sociale differenti.⁷ L'inclusione nelle diverse discipline umanistiche dello studio delle connessioni tra l'ambiente fisico e culturale, spesso complessi, permette di conoscere i diversi ruoli dell'umanità nel mondo naturale.⁸

1.1 Le molteplici interpretazioni dei termini Ambiente, Ecologia e Natura

I confini di una disciplina come la musicologia cambiano spesso, sono ridefiniti e aperti a infinite interpretazioni come i termini *ecologia*, *ambiente* e *natura*, complessi e con significati contestati:

- *Ambiente*: è il mondo fisico e naturale comprendente le interazioni tra le specie viventi e le risorse naturali. L'ambiente è composto da unità ecologiche che funzionano come sistemi naturali, compresi i microrganismi, il suolo, le rocce, i fenomeni naturali e l'atmosfera, e da risorse naturali e fenomeni fisici come aria, acqua e clima.
- *Ecologia*: termine derivato dal prefisso greco οἶκος⁹ che significa "famiglia o casa", costituisce la rete di relazioni di tutti gli organismi viventi, compresi gli esseri umani e il loro ambiente naturale. In relazione con questi primi due termini, gli architetti e gli urbanisti usano il termine: *ambiente costruito* in riferimento agli interventi di trasformazione dell'ambiente naturale da parte dell'uomo, come la costruzione di abitazioni, infrastrutture, edifici e spazi sociali come luoghi di interazione.¹⁰

⁷ CRISTINA CANO, FRANCESCO FINOCCHIARO, *Sulla Pedagogia della musica di Francois Delalande*, «Il Saggiatore musicale», XII/5, 2008, pp. 281-293: 283.

⁸ AARON S. ALLEN, *Ecomusicology: Ecocriticism and Musicology*, «Journal of the American Musicological Society», LXIV/2, 2011, pp. 391-394: 392.

⁹ *Oikos*: era l'unità di base nella società greca, comprendente il capo dell'*oikos*, la sua famiglia e i loro schiavi.

¹⁰ *Antropizzazione*: è l'insieme di questi interventi, che sebbene siano attuati con lo scopo di adattare l'ambiente all'esigenze dell'uomo di cui si cerca di migliorare la qualità della vita, hanno un impatto negativo sull'ambiente danneggiando il naturale equilibrio degli ecosistemi.

https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/A/antropizzazione.shtml

• *Natura*: per comprendere la concezione del termine, occorre fare riferimento a una distinzione tra:¹¹

- “natura che approva”: in riferimento ai sostenitori ecologisti che antepongono la realtà del mondo naturale come insieme di punti di vista che costituisce il pensiero dell’ambiente ed enfatizza la natura.
- “natura scettica”: la natura spaventata dei postmodernisti¹² scettici che enfatizzano la costruzione culturale della natura.¹³

A metà del XX secolo, ci fu un teorico che tentò di dare una spiegazione e una definizione ai termini di cui si occupò anche Kate Soper, cioè Raymond Williams che diede uno status superlativo ai concetti di *natura* e *cultura*. *Natura* e *Cultura*, insieme a *musica* ed *ecomusicologia*, costituiscono le basi filosofiche per comprendere come la musicologia, socialmente impegnata, cerchi di comprendere non solo la musica e le comunità musicali, ma le loro interconnessioni con il mondo naturale e socialmente costruito.

1.2 Introduzione all’ecomusicologia

Un contributo importante alla definizione dell’ecomusicologia è stato dato da Jeff Titon, che ha avuto una vasta esperienza con la scienza dell’ecologia, formulando potenti intuizioni dal pensiero ecologico per lo studio della musica e della politica culturale e

¹¹ Distinzione introdotta da una filosofa e professoressa di Brighton, Kate Soper, scrittrice del libro: “*What is Nature?*” *Culture, Politics and the Non-Human*.

¹² Postmodernismo: movimento della fine del XX secolo, caratterizzato da scetticismo, ironia o rifiuto delle grandi narrazioni e ideologie moderniste, mettendo in discussione i presupposti della razionalità dell’Illuminismo. I postmodernisti richiamano l’attenzione sulla natura contingente o socialmente condizionata dalla conoscenza e dai sistemi di valori delle supremazie politiche e culturali. Questo pensiero è, quindi, ampiamente caratterizzato da tendenze di autoreferenzialità, relativismo epistemologico-morale e pluralismo.

¹³ AARON S. ALLEN, *Ecomusicology: Ecocriticism* cit., p. 392.

trovando i quadri utili e perspicaci da applicare alla sostenibilità o alla conservazione della musica e delle culture musicali.¹⁴

I suoi scritti su musica e sostenibilità integrano l'ecologia e le questioni ambientali. Per Jeff Titon la politica culturale nei confronti della musica dovrebbe essere ispirata dai quattro principi della nuova ecologia della conservazione:

- la diversità
- i limiti alla crescita
- la convivenza
- la gestione

L'idea di Jeff Titon è un mondo della musica in cui la cultura musicale sia socio-ecologica ad un livello a cui gli individui interagiscano con altre persone sulla musica, sebbene i mondi della musica siano fortemente soggettivi e varino in funzione della popolazione e del pensiero ecologico delle comunità. (Come, per esempio, il mondo della musica jazz o hip hop, fortemente in auge dagli anni Venti agli anni Settanta del XX secolo.)

Le persone, ad oggi, possono interagire a diversi livelli all'interno di questi mondi, mondi che spesso competono nel mercato musicale globale.¹⁵

Ogni mondo della musica può essere visto come un sistema ecologico le cui forze si combinano per formare una cultura musicale in equilibrio dinamico.

Molti campi di ricerca hanno assunto 'il mantello' dell'ecologia e sono diventati partner utili e produttivi per gli studi sulla musica e sul suono. Ci sono, ad esempio, molti campi di ispirazione ecologica nelle scienze umane e sociali che hanno sviluppato delle comunità disciplinari che comprendono il termine *ecologia* in modi particolari¹⁶; lo studio della musica stessa è suddiviso in campi di musicologia storica (o musicologia) e di etnomusicologia. In realtà, l'ecomusicologia non è né l'una

¹⁴ AARON S. ALLEN, *Introduction: One Ecology and Many Ecologies: The Problem and Opportunity of Ecology for Music and Sound Studies*, «MUSICultures», XLV/1-2, 2018, pp. 1-13: 6.

¹⁵ JEFF TODD TITON, *Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint*, «VWB – Verlag Fur Wissenschaft und Bildung», LI/1, 2009, pp. 119-137: 119.

¹⁶ AARON S. ALLEN, *Prospects and Problems for Ecomusicology* cit., p. 420.

né l'altra, ma è entrambe e anche di più, perché composta da molteplici elementi, complessi, come musica, suono, cultura, società, natura e ambiente. Questa complessità non ha lo scopo di creare una disciplina specializzata e compartimentata o una singolare definizione che la disciplini nella sua interezza, ma vuole dimostrare i molteplici significati denotati e connotati dall'ecomusicologia, al fine di comprendere le relazioni tra le diverse ecomusicologie.¹⁷ Gli studiosi continuano a esplorare il significato del suono e della musica nelle culture e nelle società, guardando anche ad un panorama sonoro più ampio che si concentri soprattutto sugli impatti che l'attività umana ha sul pianeta. Per comprendere come i paesaggi, gli ambienti e le ecologie acustiche della terra sono riconosciute, coinvolte e rappresentate attraverso il suono e la musica, questi studiosi, inevitabilmente, combinano il loro lavoro con gli studi ambientali, per contribuire agli attuali paradigmi di ricerca e alle questioni globali che riguardano l'uomo e l'ambiente.

Il pianeta Terra e i suoi numerosi e complessi sistemi hanno cominciato a essere al centro della scena musicale e della ricerca del suono perché è di rilevante importanza comprendere come apparteniamo alla terra e come dipendiamo da essa per la sopravvivenza.¹⁸

Uno dei fondamenti della musicologia è, infatti, l'*interdisciplinarietà* che spiega come la musicologia non sia fine a sé stessa ma sia un mezzo per migliorare le metodologie, la comprensione e le connessioni tra le varie discipline, al fine di creare una musicologia che risponda ad un pubblico maggiormente eterogeneo.

L'economusicologia è correlata a uno di questi campi, sebbene comprenda una panoplia di altri campi e influenze disciplinari; è definita come studio della musica, cultura e natura, considera tutte le questioni musicali e sonore, sia testuali che performative relative all'ecologia e all'ambiente naturale¹⁹, come

¹⁷ *Current Directions in Ecomusicology. Music, Culture, Nature*, a cura di Aaron S. Allen e Kevin Dawe, Londra, Routledge, 2017, pp. 1-5.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ AARON S. ALLEN, *Introduction: One Ecology and Many Ecologies* cit., pp. 6-7.

un incontro di studi di suono/musica con quelli di scienze ambientali ed ecologiche.²⁰ L'ecomusicologia è un campo multiprospettico in cui si cerca di comprendere come gli umanisti possano contribuire ad affrontare le gravi minacce per l'umanità e come i musicologi possano partecipare allo studio della crisi ambientale. Si utilizza il termine *campo* in quanto è un luogo dove molte discipline si incontrano e si impollinano, fornendo servizi reciprocamente vantaggiosi e stimolando un'ulteriore crescita, cambiamento e ibridazione.²¹

Questo approccio trans e cross-disciplinare studia, quindi, le relazioni tra cultura e natura con un'analisi critica della produzione di prodotti musicali e sonori.

Molti studiosi sono convinti che la scienza naturale non possa da sola scandagliare le fonti delle crisi ambientali che non risiedono nella natura studiata dagli scienziati, ma nella natura umana studiata dagli umanisti. Dalla convinzione che la maggior parte dei nostri problemi ambientali abbia cause socioeconomiche e culturali si generano soluzioni lontane oltre la portata della conoscenza scientifica o tecnica.

La disciplina dell'ecomusicologia, attraverso le diverse prospettive e intuizioni offerte dai musicologi, può contribuire allo sforzo umanistico di comprendere e risolvere la crisi ambientale e culturale.²² Questa disciplina serve ad erodere quei binomi come musica/suono, cultura/società e natura/ambiente e aiuta a rilevare i valori che difendono o sfidano tali binomi. La solida comprensione dell'ambiente/natura della musica è centrale per l'ecomusicologia, per analizzare il continuum di musica e suono, dove gli oggetti e i soggetti ecomusicologici sono parti di sistemi complessi che coinvolgono molti fenomeni.²³ Questa interconnessione tra i diversi fenomeni ed elementi rappresenta un tema centrale nell'ecologia; l'interconnessione sottolinea l'importanza dell'interazione tra gli organismi, le popolazioni e le comunità con il bioma globale, che a causa della miopia di

²⁰ *Current Directions in Ecomusicology*. cit. pp. 1-5.

²¹ *Ivi*, pp. 6-10.

²² AARON S. ALLEN, *Prospects and Problems for Ecomusicology* cit., p. 420.

²³ *Current Directions in Ecomusicology*. cit., pp. 10-15.

molti ricercatori, non erano state considerate. Gli interventi di sostenibilità nei mondi della musica non sono diversi dagli interventi ambientale, in quanto mantenere il patrimonio culturale immateriale incarnato negli individui richiede degli sforzi che se attuati porteranno a meno conseguenze impreviste sul patrimonio (e potenzialmente dannose), man mano che le interconnessioni con le popolazioni, le comunità e l'habitat saranno meglio comprese.

La *gestione* del patrimonio, che ha sostituito ben presto il termine più antico di biologia della conservazione, trova le sue radici nella figura dello *steward*, servitore che si prendeva cura di cose che non erano di sua proprietà; come gli esseri umani, consapevoli della ricchezza della Terra, si prendono cura della biosfera. La *stewardship* o gestione musicale rappresenta la responsabilità degli individui di prendersi cura dei musicisti, delle istituzioni musicali, delle risorse musicali e della cultura musicale globale. I "capolavori" del patrimonio vivente si mantengono meglio gestendo il terreno culturale che li circonda attraverso la collaborazione con i portatori di cultura musicale e con gli studiosi della comunità per aiutare tutti gli individui a promuovere e proteggere le tradizioni musicali dei loro contesti di appartenenza.

I maggiori sforzi globali per sostenere la musica attraverso la gestione del patrimonio culturale provengono oggi dall'UNESCO, l'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura. L'impegno per la diversità bioculturale, equità e interdipendenza è alla base delle attività delle Nazioni Unite per promuovere la pace e il rispetto universale attraverso la collaborazione tra le nazioni. Tuttavia, a causa della sua lontananza, l'UNESCO ha avuto problemi con le conseguenze impreviste e non volute dell'interconnessione e ha avuto difficoltà nell'incoraggiare il tipo di gestione che il mantenimento del patrimonio culturale richiede. In pratica, questa difficoltà nasce dai tentativi di promuovere e aggiungere valore alle attività culturali con proclami da enti lontani, senza sufficienti collegamenti continui sul campo (*partnership*) tra le agenzie, gli operatori del patrimonio culturale e le stesse

comunità portatrici di cultura. Il problema di fondo risiede nel concetto stesso di patrimonio culturale.

La tutela dei diritti e la salvaguardia del patrimonio rappresentano le principali politiche in ambiti istituzionali correlati all'ambiente, emanate dalla Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (ICH). La Convenzione ICH dell'UNESCO del 2003 (un trattato con forza di legge per le nazioni che lo sottoscrivono) include il patrimonio "immateriale" tra gli aspetti da tutelare, in quanto dopo la Convenzione sul Patrimonio Mondiale del 1972, che mirava a preservare solo i siti naturali e i monumenti culturali "tangibili", come la Stone Henge, la Statua della Libertà, la Riserva Naturale del Monte Nimba in Guinea e la Grande Muraglia cinese, è emersa l'esigenza di preservare anche ciò che non è materiale. Il regno intangibile viene trasmesso di generazione in generazione ed è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, all'interazione con la natura e alla loro storia, fornendo loro un senso di identità e continuità e promuovendo così il rispetto della diversità culturale e della creatività umana. I monumenti culturali tangibili sono considerati come "capolavori del genio creativo umano", mentre i siti naturali intangibili sono discussi direttamente dalle questioni sulla sostenibilità, poiché contengono gli habitat naturali più importanti e significativi per la conservazione in situ della diversità biologica, in cui sono presenti molte specie minacciate di eccezionale valore universale dal punto di vista della scienza o della conservazione.

In un mondo più globalizzato, il Patrimonio dovrebbe essere affrontato in modi innovativi e sostenibili, sottolineando il ruolo del patrimonio umano e naturale come tendenza contro-egemonica. Comprendendo le differenze culturali, i diversi popoli possono trovare opportunità per migliorare il loro contributo a un mondo più sostenibile.²⁴

L'obiettivo della Convenzione ICH del 2003 è esplicito: la *salvaguardia* sostituisce la definizione passata di protezione e conservazione.

²⁴ *Ivi*, p. 110.

La *salvaguardia* come misure volte ad assicurare la vitalità del patrimonio culturale immateriale, tra cui l'identificazione, la documentazione, la ricerca, la conservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione attraverso l'educazione formale e non formale, nonché la rivitalizzazione dei vari aspetti di tale patrimonio. Questi obiettivi riconoscono il processo oltre che il prodotto, e comprendono che la salvaguardia non implichi solo la conservazione e la protezione, ma anche la promozione e la rivitalizzazione, come misure volte alla salute delle culture musicali che sostengono l'ICH.²⁵ Questi monumenti ICH sono rappresentati principalmente dalle arti dello spettacolo, dalle "espressioni culturali popolari e tradizionali" e dagli "spazi culturali" in cui si producono, selezionati se a rischio per la salvaguardia. Tra gli esempi di capolavori che riguardano la musica, ci sono l'iso-polifonia²⁶ popolare albanese, il duduk²⁷ e la sua musica (Armenia), i canti Baul²⁸ (Bangladesh), la danza delle maschere dei tamburi di Drametse²⁹ (Bhutan), il balletto reale della Cambogia, il guqin³⁰ e la sua musica (Cina), il canto polifonico georgiano, la tradizione del canto vedico³¹ (India) e molti altri.³²

Gli etnomusicologi applicati sono efficaci, come affermato, quando collaborano con gli storici dilettanti, gli studiosi e i

²⁵ Ivi, pp. 119-120.

²⁶ Iso-polifonia albanese: presente soprattutto nella parte meridionale dell'Albania; è una musica a più voci accompagnata da un ronzio (iso) realizzato attraverso una sillaba cantata o un tono ritmico e armonico cantato.

<https://www.albanianews.al/cultura/isopolifonia-albanese-patrimonio-unesco>

²⁷ Duduk: strumento tradizionale armeno, folk. È un aerofono ad ancia doppia appartenente alla famiglia dei legni. Il nome deriva da *dudka* che indica uno strumento della tradizione russa.

²⁸ Baul: canti mistici di un culto esoterico; sono canti folli, mistici, popolari, lirici e malinconici.

²⁹ Drametse: sono danze realizzate durante il festival buddista di Paro, una festa religiosa celebrata dalle comunità locali. <https://passoinindia.wordpress.com/>

³⁰ Guqin: antico strumento a corda cinese della famiglia delle cetre o salteri; è composto da sette corde di diverso diametro e il corpo di legno funge da tastiera.

³¹ Canto vedico: una delle forse più antiche di salmodia e di tradizione orale, è sia una forma di apprendimento che una pratica di concentrazione e meditazione.

<https://www.ayco.it/yoga/la-pratica/canto-vedico>

³² JEFF TODD TITON, *Music and Sustainability* cit., pp. 120-125.

conservazionisti, presenti in ogni comunità, verso gli obiettivi comuni di conservazione e preservazione del patrimonio, di salvaguardia e di adattamento delle musiche tradizionali viventi per un futuro più concreto del patrimonio culturale.³³

L'ecologia è una disciplina accademica e scientifica che conduce le ricerche sulla natura del mondo reale e deve riferirsi alle questioni di sostenibilità e natura. L'essere umano non può essere separato dall'ambiente, ma deve garantirne la sua tutela e protezione.³⁴ In molti studiosi hanno tentato di rivendicare la metafora ecologica studiando i contesti sociali per la musica al fine di superare l'idea della musica come qualcosa di distaccato dal contesto umano, ma pochi ricercatori si sono avvicinati alla musica come ecologia durante gli anni 60, perché la musicologia e l'etnomusicologia erano basate ancora su una considerazione della musica strettamente legata al biografico e al testuale.

Alla conferenza del 2010³⁵ molti partecipanti hanno usato il termine *ecologia* per indicare le connessioni diverse degli elementi che la compongono, come una rete sociale complessa in cui i contesti abiotici, non umani, ambientali, fino a quel momento, erano assenti.

I problemi relativi al concetto ci riportano alla definizione di Ernst Haeckel³⁶, che nonostante sia stata coniata nel XIX secolo, essa rimane ancora oggi la stessa anche di fronte agli sviluppi nelle scienze umane e nelle discipline della filosofia e letteratura.

Quando il termine *ecologia* è stato incorporato negli studi sulla musica e sul suono ha perso il contatto con i contesti

³³ *Ivi*, pp. 130-135.

³⁴ *Current Directions in Ecomusicology* cit., pp. 1-2.

³⁵ Conferenza ONU sui Cambiamenti Climatici che si è tenuta in Messico nel 2010 per discutere dei progressi compiuti in seguito al Protocollo di Kyoto (trattato internazionale del 1997 in materia ambientale riguardante il surriscaldamento globale).

³⁶ Ernst Haeckel: nel 1866 definì l'ecologia come la scienza dell'insieme dei rapporti degli organismi col mondo esteriore; da questo momento nacque una nuova scienza dell'ambiente. Haeckel è stato un biologo, zoologo, filosofo e artista tedesco, cit. in UGO LEONE, *Ecologia: Eco. Eco e L'Eco risponde*, «La Rivista del Centro Studi Città della Scienza», 22 giugno 2016. <http://www.cittadellascienza.it/centrostudi/2016/06/ecologia-eco-eco-e-leco-risponde/>

complessi (organici e inorganici) ed è stato riesemplificato per concentrarsi sull'organismo umano.

È necessario disambiguare l'ecologia e l'ambiente per comprendere e promuovere la conservazione e il cambiamento delle culture umane e musicali, dei paesaggi sonori umani e non umani, e delle interazioni tra loro e i contesti biotici e abiotici.

Il problema dell'ecologia è incentrato, quindi, sul modo in cui usiamo e abusiamo del termine e come lo definiamo.³⁷

1.2.1 Il CDE

Dal 2012 è presente un volume che fornisce una mappa per navigare nel campo dell'ecomusicologia dal titolo CDE (*currents directions in ecomusicology*) i cui vari autori, durante il convegno di New Orleans del 2012 hanno avuto l'opportunità di fare conversazioni utili per la sua redazione, mostrando come la conversazione, il dialogo e la collaborazione rappresentino gli aspetti centrali nel campo della musicologia. Gli studiosi partecipanti al CDE hanno cercato di rispondere alle attuali crisi e sfide del mondo moderno, attribuendo all'ecomusicologia una rilevanza interdisciplinare per i campi correlati alle lettere, alla storia ambientale, alle scienze dell'ecologia e alla psicologia. Le quattro direzioni chiave identificate all'interno degli studi ecomusicologi sono sul piano ecologico, sul piano critico e sul piano testuale. Queste sezioni, connesse tra loro, forniscono una comoda struttura per evidenziare le caratteristiche topologiche generali del campo dell'ecomusicologia:

- Sottolineano la creazione di connessioni tra gli autori e i loro saggi e tra i temi dell'ecomusicologia e gli altri campi.
- In ogni ecosistema sano le diversità forniscono forza e resilienza.
- L'ambiente è centrale per gli studi sull'ecomusicologia come ramo degli studi di musica/suono, le cui discipline si trovano, soprattutto, in quelle umanistiche.

³⁷ AARON S. ALLEN, *Introduction: One Ecology and Many Ecologies* cit., pp. 7-10.

- Più che una disciplina, l'ecomusicologia è un campo multi-prospettico.

I saggi del CDE si occupano di una varietà di fenomeni sonori prodotti dagli esseri umani, animali e oggetti ed eventi inanimati, come i paesaggi sonori della campagna inglese o le cerimonie indigene in Brasile e Messico all'interno delle foreste. Questa varietà di fenomeni sonori documentata rappresenta l'interesse ad ampio raggio degli studiosi di musica, media, storia e antropologia per i suoni degli oggetti inanimati (come le placche tettoniche o i corni da nebbia³⁸) e degli esseri animati (come uccelli, insetti ed esseri umani).

L'ecomusicologia ha una certa rilevanza perché detiene la possibilità di regolare le norme culturali e ambientali, attraverso l'insegnamento della musica e del suono che sono mezzi importanti per comunicare idee ecologiche e incoraggiare l'azione in materia dell'ambiente e della sostenibilità. I diversi contributi dell'ecomusicologia operati dall'uomo, emergono dalla crescente consapevolezza dell'imminente estinzione di gran parte della vita sulla terra; per questo, nel rispetto delle grandi reti di biodiversità, si è cercato di sfruttare le nuove tecnologie e scoperte scientifiche per far fronte a tali problematiche. Tra i principali strumenti di intervento sono presenti le tecnologie ibride e le energie rinnovabili alimentate dal sole e l'integrazione all'interno delle tecniche di contabilità dell'inquinamento, in particolare nei costi del ciclo di vita (LCC).³⁹

³⁸ Corni da nebbia: è uno strumento acustico per la navigazione in mare, che emette un forte segnale di avvertimento con una certa regolarità, che può essere udito da lontano. <https://www.svnautica.it/>

³⁹ HELENA ESTEVAN, BETTINA SCHAEFER, *Costi del ciclo di vita - Rapporto sullo stato dell'arte*, «ICLEI – Local Governments for Sustainability (Governi locali per la sostenibilità), Segreteria Europea», aprile 2017, pp. 1-12: 1-5.

LCC: è un metodo per calcolare tutti i costi associati ad un investimento, servizio o un'opera prodotti durante un ciclo di vita; serve per svelare i costi nascosti e renderli parte del processo decisionale. Per quantificare le risorse usate per produrre un prodotto e i relativi impatti ambientali e sulla salute come emissioni o inquinamento viene svolta un'analisi del ciclo di vita (LCA) che valuta gli aspetti e impatti ambientali durante tale ciclo a differenza degli aspetti economici considerati dal LCC.

1.2.2 Ecocriticism

Per analizzare il background dell'ecomusicologia non bastano i lavori di compositori, etnomusicologi, studiosi interdisciplinari ed ecologisti acustici (teorici dell'*ecoacustica*⁴⁰), ma dobbiamo rifarci all'ecocriticism o alla "critica ecologica". L'ecocriticism è un filone di studi letterari che nasce negli Stati Uniti alla fine degli anni Ottanta, coniato da William Rueckert nel saggio "*Literature and Ecology: an experiment in Ecocriticism*" del 1978; apparve in realtà già nel 1972 con Joseph Meeker in "*The comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*" dove l'ecologia veniva definita come disciplina che associa tematiche biologiche e letterarie, al fine di studiare il binomio e le interconnessioni tra natura-cultura. La letteratura ha un ruolo importante nell'educazione all'ambiente per la sua influenza mediatrice di film, poesie o altri artefatti culturali al fine di istruire alla sopravvivenza e alla guida del comportamento umano.⁴¹ Questi prodotti culturali ritraggono la relazione esistente tra uomo e ambiente da differenti punti di vista, quali accademici, politici e attivisti⁴², con l'obbiettivo di eliminare la dicotomia tra natura e società. L'ecocriticism come studio della relazione tra letteratura e ambiente fisico porta ad un approccio centrato sul geo negli studi letterari, con l'obbiettivo di analizzare il significato dell'ambiente e della natura per un autore o compositore. Successivamente l'approccio ecocritico venne applicato anche a differenti forme di cultura, facendolo confluire all'ecomusicologia.

L'analisi ecocritica suggerisce di andare oltre il semplice esame del contenuto ecologico e considerare anche il ricorso a forme retoriche o a terminologie che parlino di natura;

⁴⁰ *Ecoacustica*: disciplina ecologica che studia le qualità di un ecosistema in termini di ricchezza e diversità dei suoni biologici; permette, tramite l'utilizzo di strumenti agili e poco impattanti, di monitorare in modo efficace un ambiente naturale per lunghi periodi, rilevando le biodiversità, l'impatto dell'uomo e l'arrivo di nuove specie. <https://www.terranuova.it/Chiedi-all-esperto/La-nascita-dell-ecoacustica>

⁴¹ *Current Directions in Ecomusicology* cit., pp. 1–5.

⁴² *Ecocriticism: l'Ecologia letteraria*, a cura del sito web «Italia Nostra. Sezione di Genova», 15 gennaio 2022.

nell'approccio musicale, l'ecocriticismo, tende a focalizzarsi sui testi musicali più che sul sonoro prendendo dalla letteratura gli strumenti analitici (analisi del discorso o semiotica).⁴³ Per questo è importante definire l'ecomusicologia non come "musicologia ecologica" ma come "musicologia ecocritica"⁴⁴, i cui temi chiave di ambiente e natura sono distinti da quelli orientati alla disciplina di studi ambientali più generali, che offrono poca connessione con gli elementi umani e abiotici dei contesti dell'essere umano. Aaron S. Allen⁴⁵ considera i potenziali contributi, gli elementi critici/autocritici e le sfide dell'etnomusicologia come principi utili per affrontare i problemi culturali legati alla crisi ambientale.⁴⁶ Aaron S. Allen con lo studioso Jeff Titon si è impegnato nel presentare una pluralità di ecologie per sviluppare l'idea di *ecologie plurali*: relazionate alla musica e agli studi del suono, vista l'influenza della scienza dell'ecologia in molti campi di studio come nelle scienze sociali e umane.

1.3 Il paesaggio sonoro

Il termine *paesaggio* designa un'area, una scena, uno spazio o una vista, che produce tutta l'energia sonora del paesaggio sonoro stesso. Il paesaggio sonoro è un ambiente acustico che risulta dalla sovrapposizione involontaria o volontaria di diversi suoni di origine fisica o biologica, quindi geofonici, biofonici e antropofonici correlati alla struttura e al funzionamento dei paesaggi geografici. Questi suoni prodotti da agenti abiotici o biotici vengono interpretati dagli organismi attraverso una componente più cognitiva.⁴⁷

⁴³ *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori*, a cura di Elena dell'Agnese e Massimiliano Tabusi, Roma, Società Geografica Italiana, 2016.

⁴⁴ AARON S. ALLEN, *Ecomusicology: Ecocriticism* cit., p. 393.

⁴⁵ Aron.S Allen: attivista del movimento ambientalista, è il direttore di molti programmi di studi sull'ambiente e sulla sostenibilità e professore associato di musicologia. Il suo libro è stato il primo pubblicato sul nuovo campo dell'ecomusicologia. <https://honorscollege.uncg.edu/directory/allen/>

⁴⁶ AARON S. ALLEN, *Ecomusicology: Ecocriticism* cit., p. 394.

⁴⁷ ALMO FARINA, *Soundscape Ecology. Principles, Patterns, Methods and Applications*, Berlino, Springer, 2014, pp. 1-5.

L'*Oxford Dictionary*⁴⁸ definisce questo paesaggio come l'insieme di suoni ascoltati in un particolare luogo; è un'atmosfera o un ambiente creato da o con il suono, che genera una dimensione specifica che abbraccia tutti gli organismi e diventa un ambiente emotivo.

Il paesaggio sonoro è quindi, una distribuzione di suoni di un paesaggio che, nonostante non possano essere visti, ma solo ascoltati, rappresentano comunque un'entità geografica.⁴⁹ Il primo utilizzo del termine *paesaggio sonoro* è di Southworth, un urbanista che studiò come i suoni fossero importanti mezzi nella formazione di un'identità sonora, in particolare per le persone non vedenti, evidenziando le molteplici proprietà acustiche della città. Queste proprietà sono fondamentali al fine di garantire la creazione di relazioni tra gli individui in determinati spazi ed aree.

L'attenzione attorno a questo argomento iniziò a far breccia fin dalla prima metà del Novecento, quando l'incremento della pressione sonora iniziò a porre seri interrogativi sull'impatto che i suoni potessero avere sullo stato psicofisico di chi ne veniva interessato. Il paesaggio sonoro degli spazi urbani è un sistema complesso in cui componenti fisiche, psicologiche e sociali concorrono a formare il suono umano.

Può essere considerato anche un tipo di linguaggio pronunciato dal paesaggio, come un'informazione sonora emergente che crea un contesto vivente nel quale le informazioni sonore e la comunicazione acustica rappresentano gli strumenti di biosemiotica che vengono usati dagli organismi vocali nei diversi processi cognitivi attivi e passivi.⁵⁰

La coniazione del termine la si deve a Raymond Murray Schafer, compositore canadese nato nel 1933, che ha mostrato un forte impegno nella ricerca attorno alla realtà sonora contemporanea. All'interno del suo testo, *The Tuning of the World* del 1977, afferma come nel termine siano inclusi i suoni dell'ambiente

⁴⁸ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com>

⁴⁹ ALMO FARINA, *Il paesaggio cognitivo. Una nuova entità ecologica*, Milano, Franco Angeli, 2006, p. 7.

⁵⁰ BRYAN C. PIJANOWSKI, et alia, *Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape*, LXI/3, 2011, pp. 203–216: 203-205.

acustico naturali e i suoni ambientali creati dall'uomo come le composizioni musicali, il sound design e altri suoni originati dall'attività industriale. Il paesaggio sonoro non interessa più solo ai musicisti, ma interessa anche professionisti come psicologi, ingegneri, medici, architetti, biologi e designer, perché non è più solo un contesto acustico, ma anche un ambito culturale che contribuisce a definire le caratteristiche di una regione, cultura e patrimonio culturale. Lo studio del paesaggio sonoro dal punto di vista della prospettiva umana richiede approcci psicologici e semantici che permettano di sintetizzare i differenti stimoli visivi e acustici e di descrivere le sensazioni che i suoni producono negli individui per categorizzare gli effetti culturali e sociali di un ambiente sonoro soggettivo. Il contesto sonoro è in grado di plasmare l'uso e le tradizioni e di rafforzare il senso del luogo, con questioni legate alla cultura e al patrimonio umano. Il paesaggio sonoro riceve, quindi, molte attenzioni nel campo della conservazione della natura, della valutazione terapeutica, delle scienze comportamentali e dei processi umani, perché è un bene prezioso.⁵¹

Dalla qualità dell'ambiente sonoro dipende la capacità acustica dell'udito umano, l'alterazione del rapporto tra gli spunti acustici e l'interpretazione culturale e sociale; per esempio, la sensibilità al rumore è definita come un'attitudine a valutare il suono in base ad un criterio individuale. Per riuscire a misurare la magnitudo del suono è richiesto un approccio cognitivo specie-specifico che converte l'energia sonora in informazioni concrete. Questo a testimonianza del fatto che il fastidio al rumore rappresenta un antecedente di queste interpretazioni che sono indipendenti dalla percezione di un evento sonoro più intenso o dalla capacità di discriminare meglio i suoni.

Un ambiente sonoro di alta qualità nelle aree urbane è composto da:

- un basso livello di energia sonora,
- la presenza di elementi naturali come spazi verdi,
- una tangibile biodiversità.

⁵¹ ALMO FARINA, *Soundscape Ecology* cit., pp. 13-20.

I recenti cambiamenti nell'economia globale, i flussi migratori umani e l'occupazione di nuovi terreni per lo sviluppo hanno modificato la struttura tradizionale del paesaggio, portando l'umanità a un nuovo livello di esposizione al rumore, considerato una forma di inquinamento ambientale invasiva. La percezione dell'ambiente sonoro è associata all'estetica e al benessere umano, sia in ambienti esterni che interni; la riflessione e il rilassamento sono due delle funzioni necessarie per il nostro benessere e il nostro equilibrio psicologico e possono essere raggiunte solo in luoghi speciali che riconosciamo come tranquilli, silenziosi e belli. Questa percezione del contesto sonoro richiede, quindi, sia un riconoscimento specifico che trova la sua origine nel codice genetico degli individui e nella loro esperienza culturale, sia una capacità specifica degli agenti percettori, cioè esseri umani e animali, che deve essere allenata.

Le aree silenziose, ad oggi, vengono associate a valori ecologici rilevanti, insieme ai parchi nazionali e aree protette il cui valore è paragonato all'aria pulita. Questa percezione uditiva del paesaggio sonoro cambia a seconda di come le diverse scene visive vengono apprezzate; per questo sono presenti tre diversi livelli di attenzione verso l'ambiente sonoro:

- Ricerca di ascolto: è un'attività cosciente dell'ascoltatore che è sintonizzato su un suono specifico. Qui la funzione attiva dell'ascoltatore rappresenta un eco-campo sonoro.
- Ascolto in prontezza: Quando ascoltatore è rivolto altrove ma è pronto a ricevere informazioni significative.
- Ascolto in sottofondo o ascolto distratto: quando ascoltatore è impegnato in attività diverse e non presta attenzione a un suono specifico.

Ad esempio, la lettura di un libro è una funzione che non richiede un eco-campo sonoro, ma sono comunque presenti segnali acustici che entrano nelle nostre orecchie indipendentemente dalla nostra volontà. Quando il segnale è forte crea una reazione istintiva, mentre quando è debole può essere trascurato dal nostro sistema nervoso centrale.

La priorità di sviluppare nuovi spazi tranquilli che combinino componenti acustiche e visive dell'ambiente nasce

conseguentemente al diffondersi delle infrastrutture e dell'urbanizzazione, a causa delle quali molti ambienti sono scomparsi.

1.3.1 Ecologia del paesaggio sonoro

L'ecologia del paesaggio sonoro è un nuovo campo di ricerca transdisciplinare strettamente connesso all'ecologia del paesaggio. L'origine dell'ecologia del paesaggio sonoro è il risultato delle intenzioni di piccoli e isolati gruppi di ecologisti del paesaggio che hanno riconosciuto la necessità di indagare i modelli e i processi creati dai suoni a tutti i livelli di complessità biologica ed ecologica. Il rapporto stretto tra il paesaggio sonoro e il paesaggio stesso deriva dal fatto che il paesaggio sonoro è un'estensione del concetto di paesaggio. L'ecologia del paesaggio sonoro si concentra sulla relazione tra i pattern spaziali e i corrispondenti processi ecologici, e condivide molti parallelismi con l'ecologia del paesaggio e con la biogeografia che considera tutti i fattori evolutivi comportamentali. L'ecologia del paesaggio e la biogeografia sono campi che contribuiscono a sostenere la ricerca sull'ecologia del paesaggio sonoro.

I primi studi di ecologia acustica furono intrapresi dal team di ricerca di Schafer con l'obiettivo di ottenere un rapporto equilibrato tra la comunità umana e il suo ambiente sonoro, proponendo soluzioni per un paesaggio sonoro ecologicamente equilibrato. Gli ecologi acustici spesso incoraggiavano le persone a fare passeggiate sonore e ad essere testimoni d'orecchio del proprio ambiente, nella speranza che potessero aumentare la consapevolezza dell'acustica che li circonda.

Dobbiamo migliorare il nostro rapporto con la natura, ascoltando attivamente i paesaggi sonori per apprezzarli veramente e ricongiungersi con i suoni, attraverso la gestione e la conservazione degli organismi e delle risorse che li creano.⁵² Le diverse specie, infatti, si plasmano vicendevolmente nell'interazione costante con l'ambiente che condividono, creando un'occasione di stimolante confronto con la dimensione

⁵² BRYAN C. PIJANOWSKI et alia, *Soundscape Ecology* cit., pp. 210-215.

sonora degli ecosistemi. L'approccio all'ecomusicologia esamina, quindi, complesse dinamiche ecologiche che si riflettano nei suoni emessi dalle singole specie, creando una tessitura sonora funzionale alla comunicazione con i propri consimili. Questi suoni naturali sono da sempre al centro del tentativo dell'uomo di raccontarli, evocarli e catturarli all'interno di una cornice rappresentativa e artistica, trasformandoli in un medium di una relazione tra l'uomo e l'ambiente stesso. Gli esempi, come affermato, sono innumerevoli e abbracciano la storia dai tempi dei tempi, rimanendo tuttavia complementari nel rappresentare le suggestioni acustiche che finiscono per diventare testimonianze preziose di un mondo, di un contesto e di uno stile di via.

Maurizio Bettini, filologo classico italiano, scrittore e docente di antropologia in uno dei suoi testi più interessanti⁵³ (*Voci*) afferma come la nostra vita sia immersa in suoni di diverso tipo, di cui spesso non ci accorgiamo. Una vita che si svolge all'interno di una "fonosfera" come una bolla che possiede contenuti sonori e in cui ognuno di noi si può sentire immerso.

L'uomo è in profonda relazione con l'universo sonoro animale che coabita lo spazio, creando una cultura partecipata dove continuamente l'ambiente si adatta alle esigenze dell'uomo.

1.3.2 Perché è importante lo studio dell'ecologia acustica?

L'ascolto del paesaggio sonoro rappresenta uno strumento prezioso per incoraggiare la tutela degli ambienti acustici, l'ascolto è una pratica attiva poiché proietta immediatamente alla relazione e all'interazione. Il design acustico si sviluppa attraverso l'ecologia acustica, alla cui base c'è un'educazione all'ascolto. Gli individui nel paesaggio sonoro sono contemporaneamente ascoltatori, esecutori e autori del paesaggio, ognuno con la personale responsabilità di contribuire al miglioramento dello spazio che abita; è il compositore che deve saper cogliere l'emergenza di evolversi in un designer acustico,

⁵³ MAURIZIO BETTINI, *Voci: Antropologia Sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 20-25.

aprendosi a nuovi orizzonti e alla conoscenza vera del senso espresso dall'universo sonoro. Dobbiamo comprendere le cause e la natura della struttura sonora di un ambiente con annessi gli effetti che una comunità produce sullo spazio che occupa e valutare quali potrebbero essere i possibili interventi.

La musica, espressione della cultura e della sensibilità umana, riflette l'aspetto psicoacustico dell'ambiente e promuove lo studio della musica nei suoi ambienti, comprendendone gli aspetti culturali. L'accento viene posto in particolare sulle esperienze uditive acquisite negli habitat sonici naturali e culturali, nei paesaggi sonori urbani e rurali. La musica deve mettersi in relazione con l'ambiente sonoro in cui viene generata, e solo successivamente mettersi in relazione con le musiche di altri luoghi ed epoche, poiché è con l'ambiente sonoro di appartenenza che mantiene il legame più interessante.⁵⁴ La musica diventa uno strumento preziosissimo e immediatamente disponibile per riflettere su una memoria e un'identità collettiva, si struttura attorno ad un codice di interrelazione, definisce la qualità complessiva del sistema individuo-comunità-territorio, promuove lo sviluppo della capacità di ascoltare ed è un elemento estremamente elastico che può essere rimodellato facilmente. L'elemento sonoro permette di fondare una nuova prospettiva per abitare sé stessi, gli spazi e le relazioni. La condizione intrinseca di abitare uno spazio dipende dalla consapevolezza degli individui sulle modalità di interazione e di occupazione dello stesso, variabili e in continuo movimento, il cui moto determina l'identità di quello spazio.⁵⁵

Ognuno di noi contribuisce alla definizione e ridefinizione dell'identità dello spazio, le nostre azioni hanno un effetto sullo spazio che abitiamo, e di questo dobbiamo acquisirne consapevolezza. Quest'inciso, particolarmente retorico, lascia intuire l'effetto trasformativo dell'essere partecipe in una realtà, contesto e situazione particolare.

⁵⁴ ANNE MARIE HARTLEY, *Annotazioni sull'ecologia della musica; un nuovo paradigma di ricerca*, a cura di Antonello Colimberti, in *Ecologia della musica, Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma, Donzelli, 2014, pp. 61-78: 64

⁵⁵ *Ivi*, pp. 71-74.

1.3.3 In che modo la musica può contribuire allo sviluppo e alla diffusione di una coscienza ambientale?

La musica intesa come suono organizzato rappresenta la definizione maggiormente rappresentativa dell'essenza della musica di oggi. Per comprendere come la musica possa essere uno strumento di diffusione di una coscienza ambientale dobbiamo rifarsi al testo di Schafer *The Tuning of the World*, citato precedentemente, all'interno del quale l'autore ha formalizzato il termine *paesaggio sonoro* come proprietà uditiva dei paesaggi, evidenziando l'importanza dell'ascolto e della preservazione dell'ambiente, ostacolando ogni forma di inquinamento acustico causato dalla scarsa consapevolezza che l'uomo ha dell'ambiente acustico circostante in cui vive e in cui si relaziona.

Da sempre l'imprescindibile legame tra uomo e natura, come affermato, affascina gli antropologi, biologi e studiosi di tutto il mondo, diventando un argomento di grande interesse all'interno dei dibattiti scientifici e artistici. Questi interessi hanno, quindi, trovato spazio all'interno di diverse discipline artistiche, tra cui la musica; è sceso in campo l'intento di raccontare questo affascinante e conflittuale binomio uomo-natura attraverso la musica. Il conflittuale rapporto tra uomo e natura di cui oggi siamo testimoni si afferma al centro dell'opera d'arte durante il romanticismo evidenziando i limiti fisici e mentali del primo davanti alla forza devastante della seconda.

Il tentativo di raffigurazione del paesaggio all'interno delle composizioni musicali, che influenzò tutti i settori della produzione artistica, si è diffuso già durante il XVIII secolo e XIX secolo, quando molti compositori cercarono di suscitare le immagini di un ambiente in grado di dialogare con l'uomo, con i suoi stati d'animo e la sua sensibilità. L'impiego dello spazio nella composizione musicale pone molte sfide al compositore, poiché la percezione mutua in base alla vicinanza dell'ascoltatore alla fonte sonora; vi sono anche problemi con la sincronizzazione del suono, legati sia alla velocità del suono sia

al fatto che le dimensioni dello spazio possono impedire agli esecutori in alcuni casi, di vedersi tra di loro.

Il rapporto tra uomo e natura ha nel corso dei secoli cambiato volto, ma non si è mai interrotto, costituendo un percorso musicale che dal tardo Settecento giunge fino alla musica di oggi.

La musica è un'arte che è da sempre espressione della collettività e veicolo di messaggi importanti; molti dei generi musicali oggi presenti sono nati a sostegno di cause politiche, sociali e civili, tra cui la tutela dell'ambiente. Molti artisti hanno dimostrato che sensibilizzare l'opinione pubblica alla tutela del pianeta sulle note di una canzone è possibile. Rimane agli ascoltatori il compito di mettere in pratica il loro messaggio con uno stile di vita in comunione con l'ambiente.⁵⁶ A questo obiettivo si aggiunge quello di organizzare eventi e concerti outdoor con ridotto impatto ambientale utilizzando la musica come vettore per sollecitare politiche e condotte di matrice green. Per promuovere iniziative propedeutiche alla sostenibilità ambientale del settore musicale negli ultimi anni è stato scritto e pubblicato un "Manifesto della musica Sostenibile"⁵⁷ con l'obiettivo di creare consapevolezza sulla problematica, promuovere iniziative che riducano l'impatto ambientale e mantenere un dialogo costante con le istituzioni.⁵⁸

1.4 La musica come geografia: suoni, luoghi, territori

Oltre alle parole, anche il modo di articolare la performance può essere associato ad una narrazione specifica o ad una determinata adesione identitaria assumendo una connotazione estetica precisa. La musica è un invito a stare insieme ed è essendo un prodotto dell'industria culturale contrassegna il territorio di reti e

⁵⁶ VINCENZO NICOLETTI, *Anche la Musica si fa Green: le star mondiali a difesa dell'ambiente*, «Libero Pensiero», 12 settembre 2019, p. 1.

⁵⁷ GIUSEPPE CUCINOTTA, SABINA D'ORO, *Anche la musica deve diventare sostenibile. E non basta cantare l'ambiente*, «Corriere della Sera, "pianeta 20/30"», 3 marzo 2022, p. 1.

⁵⁸ *Il Manifesto della Musica Sostenibile*, a cura del sito web «Produttori Musicali Indipendenti», 2005. <https://www.pmiitalia.org/musica-sostenibile>

relazioni. La musica è ovunque, inonda i differenti spazi pubblici ed entra nel *soundscape* della quotidianità costruendo connessioni tra paesaggi simbolici, spazi di vita e memoria.

Le capacità identitarie della musica vengono dimostrate nell'esperienza stessa di un concerto che porta al raduno di folle, talvolta enormi. La musica è per questo una forma di comunicazione che mette in connessione la stessa costruzione musicale con gli strumenti e il luogo in cui essa viene eseguita. Il rapporto tra musica, luoghi e articolazione geografica è molto complesso e viene affrontato da diversi punti di vista. Bisogna sottolineare che la connessione fra musica e ambiente va aldilà della semplice imitazione dei suoni della natura con gli strumenti, risalente alla musica minimalista, poiché è un oggetto di vero e proprio ambito di ricerca definito ecomusicologia⁵⁹, come già affermato precedentemente. La legittimazione della geografia della musica si concentra sul significato della musica in relazione ad un luogo, a cui però non può essere circoscritta, poiché bisogna considerare i luoghi di riproduzione di quest'ultima anche a seconda del valore che la società consegna alla musica.

Il suono, come patrimonio immateriale e componente essenziale del paesaggio, è una parte costitutiva della nostra cultura e del nostro paesaggio; il paesaggio è percepito involontariamente, a seconda della propria sensibilità, e i musicisti ed artisti sono i più abili a dare voci ai paesaggi poiché sanno entrare nelle pieghe del territorio, cogliendo gli aspetti della storia e della geografia dei luoghi, e riescono a condividere emozioni e sensazioni attraverso il pizzico di corde o il premere di tasti.

La musica diventa un modo per fermare il tempo e per racchiudere le percezioni sonore di un paesaggio. Il paesaggio sonoro diviene una fonte di informazione e il suono il mediatore tra l'ascoltatore e l'ambiente. Nonostante durante il Novecento il legame tra la musica e la realtà locale non fu considerato, poiché gli studiosi si concentrarono di più sull'aspetto sociale della musica e sulla moltiplicazione di centri di produzione, i generi musicali avanguardistici hanno comunque evidenziato il rapporto

⁵⁹ *La musica come geografia* cit., pp. 6-11.

tra la musica e il luogo.⁶⁰ Per anni l'approccio visuale del paesaggio ha predominato su quello acustico, i tentativi della geografia di includere negli studi sul paesaggio un'indagine che consideri l'approccio visuale e che permetta di comprendere la sfera sociale, culturale ed economica sono stati molti.

La dimensione sonora e il paesaggio sonoro possono rappresentare le molteplici sfaccettature di uno spazio, lo spazio acustico dinamico dove il suono è sia profondità che superficie, sia volume che successione temporale. I suoni territorializzano lo spazio e non si lasciano limitare da questo, lo spazio sonoro non ha confini. Ogni spettatore attribuisce al suono un proprio significato, con emozioni e pensieri diversi a seconda della percezione; il suono valorizza istituzioni sociali e pratiche rituali, contestualizza le azioni umane legate ad un territorio e contribuisce a generare un senso del luogo. Lo spazio sonoro è emerso come una delle grandi dimensioni di ciò che può essere composto in musica.

Non si tratta solo di una meccanica relazione tra suono e ambiente; lo spazio destinato alla musica nei secoli si è trasformato, diversificato e moltiplicato in base alle diverse occasioni di ascolto e alle caratteristiche dell'ascolto stesso sulla base del tessuto sociale e dei modelli culturali nuovi.

La musica nello spazio è in primo luogo l'insieme di suoni, rumori, voci, silenzi e musiche che pervadono la realtà, il mondo e l'esistenza. Questa dimensione di saturazione sonora alimenta la convinzione che l'architetto debba misurare le proprie competenze coordinandosi con il musicologo poiché per la progettazione deve considerare anche la "voce" delle cose costruite.

Il suono, essendo una forma di comunicazione sociale, prevede una condivisione dello spazio dove la musica diviene una pratica vissuta. È proprio a questa funzione della musica, come strumento di comunicazione, a cui mi voglio rivolgere per condurre l'impianto della tesi verso la dimensione degli interventi artistici che attraverso l'elemento sonoro sono stati

⁶⁰ *Ivi*, p. 50.

finalizzati alla diffusione di un nuovo principio di “musica sostenibile”. La musica si sposta, fluttua da spazi confinati a spazi di infinta estensione, cambia identità e si trasforma verso un nuovo obiettivo di sostenibilità, di testimonianza di un messaggio di rispetto e protezione di un ambiente a rischio, ad oggi condiviso e promosso. Se finora mi sono dedicata alla dimensione sonora e ai concetti di “ecomusicologia”, “paesaggio sonoro” e “ecologia acustica”, ora mi sento di presentare due casi il cui percorso racchiude questi concetti e li propone in modo differente e originale. Lo farò esponendo, nel capitolo seguente, inizialmente la storia delle due realtà e poi raccontando le esperienze pratiche di entrambe pensate per sviluppare e applicare questi pensieri.

1.4.1 Tirando le somme

L’azione culturale della musica può quindi recuperare il senso di luogo e di vita pubblica, poiché mostra che è possibile una rivitalizzazione degli ambienti legati alla vita pubblica. La musica e il contesto in cui viene percepita produce cambiamento, propone una rivitalizzazione degli spazi, promuovendo anche interventi in luoghi in degrado. La vita urbana può recuperare la sua reale capacità di integrazione e partecipazione attraverso la musica, che si propaga nello spazio senza rispettare limiti o confini, animando il discorso pubblico sull’uso e sulla gestione dello spazio urbano.⁶¹

Bisogna ripensare lo spazio pubblico urbano in funzione di un nuovo tipo di fruizione musicale, in cui la musica dal vivo venga individuata come una delle tematiche principali. L’obiettivo di queste “opere a cielo aperto” è trasformare lo spazio pubblico in un veicolo di momenti e azioni di cultura; la musica negli spazi pubblici aperti diventa un modo per contrastare uno dei peggiori disastri ambientali che è il rumore ed il muoversi in modo veloce e dissennato. L’obiettivo della musica è creare uno spazio di comunicazione inclusiva per i soggetti più fragili e più vulnerabili

⁶¹ *Ivi*, pp. 273-275.

alla frenesia di una società che è in continua trasformazione. La musica dal vivo insieme alla musica artificiale portata all'esterno permette di creare infrastrutture di protezione nella città, un isolamento acustico progettato insieme al sistema del verde e dei colori dell'ambiente in grado di ospitare musicisti e performers al fine di creare occasioni innovative di fruizione dell'opera e diffondere un importante messaggio di sostenibilità. La musica rappresenta la perfetta infrastruttura culturale in grado di creare reti e connessioni e di avere un buon impatto sociale per queste reti. Dobbiamo interrogarci su come l'ambiente possa alimentare l'uso degli strumenti culturali e promuovere azioni di welfare che sostengano il benessere e la salute; lo spazio della musica rappresenta uno di questi strumenti al pari dell'esperienza con un'opera d'arte visiva o architettonica.

Quest'innovazione ha comunque delle radici nella storia, come quando Luigi Boccherini dedicava il suo concerto alla "musica notturna delle strade di Madrid" o quando Brian Eno inventava l'ambient music e la musica per aeroporti. Le città e i cittadini si aspettano meno certificazione e maggiori idee, solo così si può parlare di Cultura.⁶² Gli spazi urbani agiscono diventando rizomatici e includenti, collegabili alle forme di vita che si muovono e crescono intorno a noi. La musica diviene un dispositivo partecipativo e uno spazio vitale di relazione, che offre la possibilità di una nuova prospettiva radicale da cui guardare, creare e immaginare nuovi mondi, rendendo possibile la scoperta di nuovi modi di vedere la realtà e le frontiere della differenza.

Tra l'arte, lo spazio e il pubblico si creano relazioni inconsuete e strette connessioni in cui lo sviluppo di queste reti ed energie ci permette di muoverci in differenti codici artistici e zone di prossimità tra arte e vita. Lo spazio abitato da *site-specific* in dialogo con il paesaggio naturale apre una nuova riflessione sulle relazioni possibili tra le performing arts e i parchi urbani in un'ottica green e sostenibile.

⁶² MARIO ABIS, *La città musicali*, «Prima Online», 1 ottobre 2021. <https://www.primaonline.it/2021/10/01/334587/la-citta-musicali/>

Questo nuovo modo di concepire le sonorità trae origine dalla musica contemporanea, sperimentale e improvvisata.⁶³ Il primo passo per comprendere questo mondo saturo è la presa di coscienza dell'entità e dell'identità del paesaggio acustico e della musica nello spazio. Il mondo sonoro oggi sovrappone e compenetra molti materiali, strati cronologici della storia umana, elementi naturali e tecnologici, in cui l'ascolto diviene la somma di tutti questi elementi. La ricerca di nuovi suoni ha coinciso con la scoperta di nuovi luoghi musicali, di dimensioni in cui la musica nello spazio si configura di timbri mai uditi, costruendo eventi sonori che attivano e sviluppano una specifica dimensione spaziale. Lo spazio con la sua identità sonora è incluso nella composizione musicale. Questo nuovo materiale sonoro porta con sé nuove modalità di interazione con l'ambiente, imponendo con forza la necessità di spazi adeguati allo scenario immaginativo-sonoro che si viene configurando. Lo spazio della musica diviene elemento attivo di partecipazione costruttiva al risultato finale. Con il modificare dello spazio si modificano le composizioni musicali che richiedono particolari modalità di assorbimento, riverberazione, diffusione del suono. Pensare allo spazio della musica oggi impone il confronto con una forma o profondità nuova di ascolto o anche solo una nuova disciplina che va cercata e creata fuori dai recinti consueti.

1.4.2 Verso la musica negli spazi non convenzionali

L'utilizzo di spazi non convenzionali per concerti diventa una tendenza sempre più diffusa in Europa, in particolare in Italia. Nell'ambito degli studi antropologici, sociologici, geo-politici e filosofici relativi all'urbanesimo⁶⁴, molti sono i ricercatori e gli accademici che hanno ragionato sull'essenza degli spazi o luoghi della modernità.

⁶³ *Attraversamenti Multipli 2001-2020, un Viaggio tra gli orizzonti mobili delle arti performative contemporanee*, a cura di Alessandra Ferraro e Pako Graziani, Roma, Editoria & Spettacolo, 2021.

⁶⁴ Urbanesimo: fenomeno caratteristico dell'epoca contemporanea che interseca il moderno processo di globalizzazione.

La premessa si basa sulla convinzione di dover guardare alla città come l'esito di produzione di uno spazio urbano dato dall'intreccio di pratiche esercitate da soggetti con diversi poteri, desideri e aspirazioni. Nell'ultimo decennio la disciplina urbanistica si è rivolta sempre di più alle pratiche di coinvolgimento degli abitanti, quali attori eterogenei dotati di diverso linguaggio e di un diverso modo di conoscere la realtà. Il linguaggio e gli strumenti tecnici, in questo senso, si sono scontrati con la necessità di comunicare il quotidiano fatto di una mistura di razionalità logiche e sensibili.⁶⁵ Lo spazio urbano è quindi il prodotto sociale delle innumerevoli relazioni che si instaurano tra gli individui; lo spazio urbano si distingue però dallo spazio percepito, spazio d'uso praticato quotidianamente e pervaso di simboli e significati. Ogni individuo percepisce e utilizza lo spazio urbano a suo modo, chi pratica questi spazi vive un'ambiente intellettuale, musicale o visuale indipendente rispetto all'ambiente fisico stesso. Le strade e gli spazi pubblici si trasformano in luoghi della socialità, gli incontri negli spazi pubblici permettono di preservare una vita comunitaria nelle realtà metropolitane odierne. Questi luoghi si presentano quindi ambivalenti, sono luoghi di alienazione e luoghi di incontro sociale costituiti da una diversità culturale, etnica, religiosa, sociale ed economica. Il cuore pulsante diviene la strada, emblema della post-modernità, crocevia di relazioni sociali e di condivisione del capitale culturale individuale e collettivo. La strada, i parchi e le vie diventano quindi uno spazio antropologico rappresentante il fulcro della presente ricerca indirizzata alla comprensione delle dinamiche sociali e culturali che sottendono alle attività di produzione musicale che realizzato in questi spazi.

⁶⁵ ANNA UTTARO, *Tra Razionalità e Immaginazione: sguardi trasversali su alcune pratiche artistiche contemporanee in spazi urbani*, Tesi di Laurea, Università di Bologna, 2013, pp. 1-350: 1-2.

1.4.3 Com'è percepito il suono da chi lo ascolta? E la musica?

La domanda che dovremmo porci è: quali categorie mette in gioco la pratica dell'ascolto? Cosa si nasconde dietro l'emozione musicale?

L'esperienza estetica della musica ci insegna che nell'ascolto si riesce a far emergere attraverso l'immediatezza percettiva del sensibile, la traccia di un senso nascosto filtrato dall'esperienza. La musica ci parla e agita il nostro pensiero, attraverso il lavoro sulla forma e sull'organizzazione dei suoni, a questo si aggiunge anche la scelta di un luogo, nuovo, che faciliti questa "immersione".

La sensazione di essere dentro il suono può essere perseguita in diversi modi e mediante diverse tecniche e tecnologie; l'ascoltatore può avere la sensazione di essere circondato da suoni che si muovono velocemente o lentamente attorno a lui, oppure sentirsi immerso completamente all'interno del suono.

Quando ci accostiamo alla storia della musica, potremmo chiederci quanta parte di ciò che i grandi autori e compositori hanno consegnato alla società, o meglio ciò che la società ha raccolto da loro, corrisponda alle aspirazioni che questi autori avevano e hanno.

Il suono è un concetto soggettivo che varia da cultura a cultura, la sua difficoltà di misura e rilevazione giustifica la sua assenza negli studi dedicati alla definizione negli spazi urbani. Il suono presentato negli spazi urbani è diverso da quello a cui gli spettatori sono abituati, richiede modalità di ascolto nuove e un diverso coinvolgimento fisico ed emotivo.

L'informazione generata dal suono viene interpretata mediante la conoscenza del contesto da parte dell'ascoltatore; questa forma basilare di comunicazione si ha quando l'ascoltatore riconosce sia la fonte sonora sia lo spazio acustico in cui il suono è stato prodotto, creando un orientamento diretto all'interno di questo spazio.

Oggi spesso gli ascoltatori si trovano ad interpretare paesaggi sonori, integrati nell'ambiente acustico, affrontando difficoltà

relative all'interpretazione e interazione. Così come il concetto di *paesaggio sonoro* che abbraccia tutte le forme di suono ed enfatizza il modo in cui il suono è espresso, così anche la composizione del paesaggio sonoro crea ambienti simulati, dove la voce, la musica e il suono ambientale sono difficili da distinguere. Questo nuovo tipo di ascolto è particolarmente coinvolgente, diviene un momento di piacere, di benessere e di crescita culturale che ci permette di abbandonarci a nuove emozioni generate dalle note. Un'artista che si esibisce in uno spazio all'aperto ha l'occasione di conoscere direttamente il suo pubblico, di condividere dei momenti conviviali e di scambiare opinioni includendo loro nella propria esperienza.⁶⁶ A prescindere dalla tipologia di contesto e dalle modalità di diffusione, la propagazione del suono nello spazio è un elemento fondamentale di ciascuna produzione musicale. In molte occasioni è il suono che permette di delimitare e caratterizzare lo spazio del rituale e della festa, creando un luogo che sia allo stesso tempo acustico, cerimoniale, sociale e simbolico. Il caso delle processioni, per esempio, rappresenta la capacità del suono di circoscrivere lo spazio culturale di una comunità, percorrendone i luoghi principali e marcandone i confini. I suoni percorrono lo spazio e anche noi con le nostre scelte uditive, possiamo percorrere la musica grazie alla possibilità di muoversi e all'ascolto selettivo.

Gli spazi sono caratterizzati, come affermato, dai suoni prodotti dall'ambiente naturale, dall'uomo e dalle culture e società; i suoni ci permettono di conoscere i luoghi.⁶⁷ Questo fenomeno inedito e pervasivo vede la musica al centro dello spazio urbano, una musica soggetta ad un radicale cambiamento nei modi di produzione, riproduzione e fruizione sonora. I luoghi urbani hanno giocato fin dall'antichità un ruolo fondamentale per la nascita e lo sviluppo di molti generi musicali, ma è solo con

⁶⁶ ISABELLA LONGO, *Musica in luoghi alternativi*, «RadioWellness», 2019. <https://www.radiowellness.it/musica-in-luoghi-alternativi-dalla-home-music-ai-concerti-negli-spazi-urbani/>

⁶⁷ GIOVANNI GIURATI, *Il suono come forma di conoscenza dello spazio che ci circonda. Una prospettiva musicologica*, «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», XXVII/22015, 2015, pp. 115-128: 115-120.

l'avvento dell'era industriale che la musica comincia a riferirsi al contesto urbano in modo massiccio e continuativo. Lo spazio è senza dubbio uno degli elementi costitutivi della musica, poiché essa è diffusa e percepita nello spazio. Il processo di ascolto, come affermato, è condizionato dalle caratteristiche acustiche dell'ambiente in cui il suono si propaga prima di arrivare alle nostre orecchie. Per questo è fondamentale e necessaria la gestione dello spazio dal punto di vista compositivo ed esecutivo. Lo spazio rappresenta un importante parametro musicale polisemico con implicazioni percettive ricche e variegate. Lo spazio musicale si distingue dallo spazio fisico dei luoghi convenzionali perché viene modellato attraverso la composizione stessa e può essere percepito indipendentemente dallo spazio fisico in cui viene eseguito. Quest'ultimo viene però distinto anche dallo spazio sonoro che fa riferimento, invece, all'irradiamento delle fonti sonore. L'esplorazione di questi tre tipi di spazio permette di conferire un'autentica dimensione spaziale ad un brano musicale ed offrire agli ascoltatori l'esperienza di un luogo, della spazialità e della spazializzazione.

Dalla seconda metà del Novecento sono stati sperimentati nell'ambito della musica colta molti sistemi per la spazializzazione del suono, cioè la collocazione e il movimento del suono nello spazio acustico dell'ascolto.

A tal proposito, è necessario ricollegare l'avvento della nascita delle nuove tecnologie, che hanno permesso l'utilizzo di attrezzature sofisticate atte alla realizzazione delle performance in aree urbane aperte. Le nuove tecnologie rappresentano un terreno sempre più frequentato dalle pratiche artistiche, sono una piattaforma di sperimentazione nello spazio urbano che risponde bene alla volontà di allargare il campo di ricerca estetica, fuoriuscendo dai contesti dedicati e proponendo pratiche quotidiane. La musica ha quindi la capacità di plasmare l'economia culturale urbana in cui le relazioni trans-locali e il nodo geo-culturale di cui fanno parte molti artisti creativi sono numerosi e i momenti che hanno interessato il mestiere del musicista, modificato nel tempo, rispecchiano i momenti cruciali

nella storia e nello sviluppo della musica come arte performativa ed espressione culturale.

Questi lavori che si diluiscono nella sfera quotidiana sollecitano istanze di natura extra-estetica, creano una nuova esperienza sonora e pongono le basi per una diversa esperienza dello spazio urbano e delle pratiche quotidiane legate all'ascolto della musica. Si capovolge la presunta passività del consumo musicale e dell'isolamento dell'ascoltatore dal contesto. La musica nello spazio aperto sfrutta le fonti sonore dello spazio esterno, ma riproduce anche quel flusso sonoro che un ascoltatore è solito ascoltare nelle cuffie e che viene riprodotto in tempo reale; il fruitore è chiamato a relazionarsi, anche fisicamente, con l'ambiente. Quest'esperienza è il risultato di processi indeterminati e indeterminabili di abitazione contingente dello spazio urbano, dove il ritmo della musica è sovrapposto alla poliritmia urbana. La forma sonora è quindi il risultato di un processo relazionale dove l'ascoltatore è chiamato a interpretare la città, diventando "una sorta di mixer che attualizza textures sonore" interagendo con lo spazio urbano. Il carattere attivo dell'ascolto e le relazioni tra il movimento dei corpi e lo spazio urbano intensificano le diverse forme di interferenza tra esperienza mediale e contestuale, esponendo a diversi livelli l'interferenza tra ascolto dei media e ambiente costruito. Lo scopo è decostruire le ordinarie modalità di relazione tra ascoltatore e spazio urbano stabilite dall'uso di tecnologie audio.

Si tratta di "strumenti urbani" che trasformano la strada in una scena in cui ha luogo una performance in movimento, in cui il corpo è immerso in uno spazio urbano ed esplora un universo acustico relazionale, scoprendo un linguaggio espressivo nuovo.⁶⁸ Lo spazio urbano richiede, inoltre, agli artisti l'attuazione di strategie di appropriazione e preservazione degli spazi performativi, che costituiscono un prerequisito

⁶⁸ ELENA BISERNA, *Strumenti Urbani, Tecnologie mobili come dispositivi di improvvisazione corporea*, in *Vecchi e nuovi spazi della musica, Old and new music spaces*, a cura di Paolo Magaudda, Attila Bruni e Andrea Mubi Brighenti, «Lo Squaderno», XXVIII/1, giugno 2013, pp. 17-20: 18-19
<http://www.losquaderno.net/wpcontent/uploads/2013/06/losquaderno28.pdf>

fondamentale per le loro prestazioni musicali. Calibrare la natura degli spazi performativi è molto complesso, ogni performer ha bisogno di uno spazio performativo e ogni performance ha bisogno di uno spazio per essere eseguita. Lo spazio di una performance all'aperto, a differenza di quello convenzionale, deve essere costruito sia prima che durante la performance.

Esplorare la localizzazione e il moto delle fonti sonore. Invita l'ascoltare a vivere "un'esperienza di spazializzazione." L'ascoltatore nella sua staticità o dinamicità diviene partecipe ad "un'esperienza di spazialità". L'ascolto e l'esposizione alla performance musicale dello spazio urbano costituiscono un'esperienza condivisa di stimoli uditivi e visivi, con una narrazione quotidiana dell'ambiente urbano e della produzione collettiva della vita culturale entro tale contesto. Alcuni artisti hanno cercato di considerare le caratteristiche acustiche dei luoghi prescelti per la performance, esplorandone le caratteristiche acustiche come, per esempio, gli effetti di eco.

Gli artisti vogliono proporre "un'esperienza del luogo" e non solo della musica.

L'analisi dei casi di studio sotto presentati è mirata, infatti, a porre in relazione le tecniche utilizzate per la realizzazione di una musica in uno spazio all'aperto, secondo motivazioni di tipo estetico e compositivo. In queste iniziative la spazializzazione diventa un parametro musicale interno, influenzato da aspetti della composizione che influisce a sua volta su di esso. Le sonorità immersive permettono di instaurare una nuova relazione tra suono e spazio, tra pubblico e interpreti, tra individuo e contesto, aprendo a nuove frontiere la creatività musicale.

1.4.4 Un'Arte pubblica

Le performances prendono forma in uno spazio che ci permette di vedere le cose come sono veramente, scoprendo che spesso non sono come ce le eravamo immaginate; è un incontrare i corpi in movimento in modo nuovo e vederli per come sono, accanto ad un ascolto dei suoni libera da ogni costrizione, permettendoci di sentirli per come sono veramente.

Le performances nello spazio urbano coinvolgono gruppi eterogenei di artisti e hanno una molteplicità di piani di lettura, mantenendo intatta l'attenzione e la ricerca per il sociale con un nuovo modo di intendere il rapporto tra gli operatori artistici, gli abitanti del luogo e il luogo stesso. L'obiettivo è quello di introdurre nello spazio collettivo della città una dimensione estetica nuova i cui fautori agiscano come "agenti di innovazione" con la funzione di catalizzare la partecipazione dei fruitori. Queste realizzazioni rappresentano un sicuro modello di sperimentazione di nuove forme espressive e inesplorate modalità di intersezione tra la cultura del progetto e la sensibilizzazione dei destinatari e dell'opinione pubblica alle nuove forme di comunicazione della cultura. L'ipotesi di questa comunicazione sostiene l'esistenza di un legame tra una serie di pratiche artistiche contemporanee effettuate negli spazi urbani e interagenti con la quotidianità delle persone, e l'attuale tendenza della disciplina urbanistica che considera queste pratiche quale requisito necessario alla progettazione.⁶⁹

Bisogna sottolineare che la nascita di queste nuove forme d'arte è dovuta alla manifestazione delle nuove esigenze dell'artista di mettersi in contatto con la collettività di un centro e con gli spazi in cui essa vive, mischiato alle sue abitudini e necessità.⁷⁰

Queste iniziative vengono inserite nell'ambito dei fenomeni che tutt'oggi vengono identificate come "arte pubblica", ovvero una specifica modalità di produzione e fruizione dell'arte situata nella struttura urbana e nei luoghi della città (*site-specific*) coinvolgendo i fruitori delle interazioni con il tessuto sociale. Quest'arte si presenta come un'arte al servizio del cittadino, dotata non solo di una funzione utilitaria ma di stimolo di un nuovo utilizzo dello spazio pubblico; viene declinata come un'arte partecipata che lega l'artista al pubblico nell'idea dell'opera aperta, enfatizzando più che l'oggetto artistico, la

⁶⁹ ANNA UTTARO, *Tra Razionalità e Immaginazione* cit., p. 1.

⁷⁰ ROBERTO DE PAOLIS, *Campo Urbano 1969 Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, «Ais/Design Journal», VII/12-13, 2019-2020, pp. 179-204: 179-182

processualità. L'osservatore diventa attivo ed è chiamato ad avere una percezione attenta per impegnarsi coscientemente in una dimensione di dialogo.⁷¹

Questi progetti inseriti nel contesto sociale devono essere in grado di innescare e far scaturire comportamenti collaborativi riportando all'attenzione le possibilità creative dell'individuo di contribuire alla ridefinizione identitaria dello spazio collettivo.

L'arte pubblica manifesta l'urgenza di individuazione dell'ambito urbano e sociale come terreno di sperimentazione per rispondere alla nuova domanda di partecipazione e di autogestione dello spazio sociale e culturale sulla base delle ricerche degli operatori artistici delle modalità di lavoro cooperative, dialogiche e paritarie.⁷²

1.4.5 Un flebile legame: la Sound Art

Esiste un flebile legame tra le pratiche artistiche negli spazi urbani e la disciplina urbanistica che considera le pratiche di vita dei cittadini come requisito necessario alla progettazione. La disciplina artistica, oggi, sta cercando di costruire progetti che integrino i problemi fisici con quelli ambientali e sociali, coinvolgendo la popolazione di quel determinato luogo. Per comprendere questo confronto tra le discipline musicali e la quotidianità dobbiamo rifarsi alla "sound art".

La sound art può essere definita come una pratica artistica ibrida che si trova a cavallo tra le sperimentazioni artistiche e le produzioni musicali. All'interno di questa sono incluse anche tutte le produzioni di arte contemporanea che coinvolgono il suono come le sculture sonore, le installazioni site-specific, le registrazioni ambientali e le performance. Le produzioni nell'ambito sono accompagnate da riflessioni esplicite dell'artista sul modo di concepire la natura dell'oggetto sonoro; questa pratica artistica coinvolge diversi elementi e si esprime attraverso l'oggetto sonoro, la relazione con le fonti della sonorità, la

⁷¹ ANNA UTTARO, *Tra Razionalità e Immaginazione* cit., p. 4.

⁷² ROBERTO DE PAOLIS, *Campo Urbano 1969* cit., pp. 183-184.

diffusione dei sistemi di registrazione, il ruolo dell'impatto sull'ascoltatore e la natura dell'esperienza sonora.

Il dibattito filosofico sul suono trova corrispondenza nei contributi della sound art, anche se a differenza del dibattito filosofico che è maggiormente argomentativo e si orienta verso teorie più persuasive; la pratica artistica non valuta la validità attuale delle teorie, ma si manifesta come messa in opera e campo di sperimentazione estetica e teorica.⁷³

Dobbiamo riuscire a comprendere come gli spazi mentali e personali si conciliano con gli spazi fisici della nostra esperienza, dove siamo esposti a sempre più opere di *site-specific*. Quest'opere sono significative per il loro potenziale di sfida agli spazi in cui l'arte può essere vissuta, contestando le aspettative del white cube e le tradizionali gerarchie del mondo dell'arte.

L'artista nel suo approccio all'ideazione di un'opera in uno spazio alternativo deve prendere in considerazione diversi elementi, quali:

- Spazio interno o esterno
- Le caratteristiche fisiche e architettoniche
- La natura dell'acustica
- Il luogo: di transito, domestico, industriale o educativo
- Come coinvolgere gli utenti
- La storia del luogo.

Queste diverse associazioni attendono di essere scoperte consentendo agli artisti delle opere *site-specific* di assumere diversi ruoli, quali dilettante, ricercatore, etnografo, ideatore, regista.⁷⁴

L'agire di questi artisti al di fuori degli auspici e delle gerarchie della galleria, del museo e delle sale da concerto, consente una maggiore spontaneità per un evento non programmato e una connessione indipendente con un pubblico più ampio, dove la novità di un incontro artistico temporaneo in un luogo inaspettato può suscitare curiosità.

⁷³ EMANUELE ARIELLI, ROBERTA BUSECHIAN, *Sperimentazioni estetiche: sound art e concezioni dell'ascolto sonoro*, «Rivista di Estetica», LXVI, 2017, pp. 47-60: 47-50.

⁷⁴ DANIEL BUREN, *Five Texts*, New York, John Weber Gallery, 1973, p. 60.

L'opera d'arte sonora ultimamente è particolarmente dirompente, il programma culturale e personale viene portato nella nostra esperienza all'interno dei nostri spazi quotidiani dove l'acustica, come affermato, gioca un ruolo importante insieme all'architettura uditiva per cui le onde sonore propagano dalla sorgente sonora e rimbalzano in uno spazio in un lasso di tempo preciso.⁷⁵

Nel considerare i suoni concepiti per siti senza pareti o ambienti naturali, l'idea della musica del paesaggio sonoro, accennato precedentemente, è di allargare i confini acustici, estendendo lo spazio all'orizzonte acustico. In quest'area espansa vengono inclusi tutti i suoni della vita, non solo quelli rappresentanti la partitura del compositore. La musica del paesaggio sonoro tenta di portare quell'esperienza remota agli ascoltatori urbani includendo le sue tre componenti centrali:

- I suoni ambientali,
- La loro posizione dell'ambiente,
- L'acustica di uno spazio naturale.⁷⁶

Con la *soundscape music* l'esecutore della composizione musicale non è più in primo piano, poiché sono la musica e l'ambiente i veri protagonisti dell'opera; le opere diventano un tentativo di trasmettere qualcosa sulla natura associativa del luogo attraverso il paesaggio sonoro e verso un pubblico che acquisisce il ruolo di "accompagnatore" alla performance.

È da queste premesse che vorrei raccontarvi di due esperienze in cui la *soundscape music* ha trovato esplicazione; queste realtà presentano un nuovo modo di fare musica, lontano dagli spazi convenzionali e vicino all'ambiente.

⁷⁵ BARRY BLESSER, LINDA-RUTH SALTER, *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, Cambridge, MIT Press, 2007, p. 129.

⁷⁶ *Ivi*, p. 177.

CAPITOLO II

L'ARTE AMBIENTALE

2. Il contesto storico

Il periodo di sviluppo economico più lungo e duraturo per gli stati del mondo fu negli anni Sessanta, quando a posteriori della Seconda Guerra Mondiale nei trent'anni compresi tra il 1946 e il 1975, *le trente glorieuses*: come definiti da Jean Fourastié⁷⁷, si consolidò il decennio dei molteplici processi di decolonizzazione e della nascita di nuove democrazie in Medio Oriente⁷⁸, nel Subcontinente indiano⁷⁹ e nel Sud-Est asiatico. Un periodo storico che vide, quindi, un mondo diviso a blocchi, egemonizzato da USA e URSS e pervaso dal clima della Guerra Fredda.⁸⁰

⁷⁷ Jean Fourastié: economista francese che ha studiato l'azione del progresso tecnico sulla vita economia e sulla storia dei prezzi, elaborando un metodo indiretto per misurare le tendenze a lungo termine della produttività, aggirando le difficoltà statistiche che costituiscono l'ostacolo maggiore alla misurazione diretta. [h https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-fourastie_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-fourastie_%28Enciclopedia-Italiana%29/)

JEAN FOURASTIÉ, *Les trente glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Parigi, Fayard, 21 febbraio 1979, p. 200.

⁷⁸ La decolonizzazione avvenne in diversi stati, tra cui il Marocco e la Tunisia nel 1956, in Algeria nel 1962 dopo una guerra che costò la vita a molti civili, in Egitto nel 1952 con la modernizzazione del paese con a capo il leader arabo Nasser e in Libia il colpo di stato del 1969 con la salita al potere Gheddafi che sviluppò un regime antioccidentale.

⁷⁹ Il 15 agosto del 1947 finì l'impero coloniale britannico nel subcontinente indiano ed iniziò la Partizione dell'India su due stati indipendenti: l'India e il Pakistan.

⁸⁰ Guerra Fredda: rivalità tra USA e Unione Sovietica emersa dopo la Seconda Guerra Mondiale in occasione della Conferenza di Parigi quando nel 1946 l'Unione Sovietica e la Turchia entrarono in contrasto riguardo lo stretto dei Dardanelli. Gli americani, con a capo il presidente Truman, mandarono una flotta nel Mar Egeo per stipulare un'alleanza economica con la Grecia e la Turchia. Questa dottrina Truman dimostrò il timore degli Stati Uniti di una colonizzazione della Turchia e della Grecia da parte dell'Unione. Questa guerra non fu combattuta con le armi militari, ma con le armi della politica dell'economia, dello sviluppo e della propaganda, e finì definitivamente con la caduta dell'Unione Sovietica nel 1991.

Questo sviluppo economico segnò anni di straordinaria crescita economica e di trasformazione sociale, grazie ad un incremento demografico della popolazione, una diminuzione della mortalità nei paesi poveri per la diffusione delle cure mediche e ad un aumento dei consumi e del benessere. In Italia e in Germania si parlò di “boom economico” dove l’industria elettronica e il settore terziario raddoppiarono le loro attività, al contrario dell’agricoltura che si ridusse, l’aumento della popolazione introdusse nuovi lavoratori e il mercato su scala mondiale incrementò grazie alla maggiore facilità negli scambi. Tutto questo fu accompagnato dalla decisione dei governi occidentali di favorire la redistribuzione delle ricchezze, salari alti e servizi sociali che alzarono il tenore di vita costituendo un “welfare state” come sistema dotato di garanzie e servizi per i cittadini.

In chiusura di questo decennio, il Sessantotto divenne l’anno delle contestazioni mondiali e dei movimenti di massa di operai, studenti e gruppi etnici minoritari. In USA prendeva forma una contestazione studentesca contro la guerra in Vietnam e contro il razzismo verso gli afroamericani, capeggiata da Martin Luther King, Malcolm X e Elridge Cleaver, in Messico gli studenti lottavano contro le contraddizioni sociali, in Cecoslovacchia con la *Primavera di Praga* si tentava di rifondare il socialismo in chiave non autoritaria, in Francia si reagiva contro il *gollismo*⁸¹ mentre emergeva una nuova classe operaia e gli studenti richiedevano innovazione culturale e sociale; in Italia, invece, emergeva il risentimento della classe operaia verso i governi della Democrazia Cristiana e dei Socialisti per i bassi salari e le mancate riforme sociali, gli studenti in rivolta per l’arretratezza dei contenuti dell’istruzione e dei meccanismi selettivi della scuola, alcuni dei quali connessi ad un mancato diritto allo studio.

Sono gli anni in cui molti movimenti identitari, che assunsero sempre più importanza, divennero processi di mutamento socioculturale, come i movimenti omosessuali, femministi e pacifisti, insieme ad una presa di coscienza ecologica.

⁸¹ Gollismo: è una dottrina che trae ispirazione dall’azione politica di Charles de Gaulle, come resistenza contro l’occupazione nazista della Francia.

In molti stati, in questi anni intellettualmente fertili, nacque il desiderio di rinnovamento della società, alcune delle menti culturali più brillanti si convinsero della possibilità di una rivoluzione culturale attraverso la mutazione del pensiero delle persone.

Questo periodo di cambiamenti influenzò anche il rapporto dell'uomo con la natura, basti pensare ai movimenti di attivismo ambientalista degli anni '70 *Greenpeace*, che nacquero sulle premesse ideologiche degli anni Sessanta e che cambiarono il modo delle persone di configurare visivamente la natura e il paesaggio. Gli artisti cominciarono a desiderare una nuova presenza dell'essenza naturale nelle loro opere, la natura divenne, così, una materia da plasmare in un ambiente da scoprire e su cui operare.

L'esigenza dell'uomo di collocarsi in un contesto naturale più ampio dove si potesse esaltare il senso della natura attraverso la rappresentazione del paesaggio da parte dell'artista non nacque nel secolo delle Avanguardie, ma prima, nel secolo del Romanticismo. La questione naturale non era più riferita ai soli aspetti geografici ma iniziava ad essere riconoscibile anche nelle rappresentazioni iconografiche. Il romanticismo contribuì alla costruzione della separazione tra natura e cultura, diffondendo la nozione di natura incontaminata opposta all'industrializzazione e alla cultura. I valori legati all'utilizzo della terra non rappresentarono più solo un valore economico, premessa dello sfruttamento delle risorse e della distruzione della specie, ma divennero valori anche sociali e culturali che esprimevano il modo in cui terra e comunità erano concettualmente unite. Queste visioni destabilizzarono l'antropocentrismo occidentale e la sua convinzione che gli umani fossero superiori alla natura o separati da essa.

Dall'Arte Informale al Fluxus, dalla Land Art all'Arte Povera⁸³, il senso di un mondo naturale perduto diventò un

⁸³ Arte povera: si pone nel vuoto esistente tra arte e vita come il libero progettarsi dell'uomo e il legarsi al ciclo di vita, con uso di materiali non convenzionali, recuperando uno stile antiformale e innovativo dei futuristi italiani.

elemento determinante finalizzato all'identificazione di un campo di relazioni strutturanti e simboliche.

Il rapporto tra lavoro creativo e natura iniziò ad apparire una questione prioritaria, si delineò una nuova "cultura della natura" non arcaica, ma attiva e consapevole delle dinamiche del mondo esterno, soprattutto verso i rischi che la crescita tecnologica poteva generare a causa dell'irrispettosa dell'habitat antropico.

Da più di vent'anni in tutta Europa, Usa, Canada, Giappone e Australia gli artisti innovatori non vincolati da anacronistici proclami o strategie di promozione, scelgono di realizzare le loro opere in spazi aperti naturali della campagna o delle remote periferie, usando solamente i materiali dell'ambiente senza fare ricorso a tecniche, sostante o colorazioni invasive e nocive per l'habitat.⁸⁴

Le opere grazie alla capacità di conservare una fisionomia riconoscibile degli habitat evitano la loro deperibilità e mutazione naturale; l'alleanza tra opera e ambiente diventa, così, indistrucibile, l'artefatto non può vivere al di fuori di quel contesto ambientale in cui trova il suo senso.⁸⁶

La stessa mutazione che investì le scienze naturali con Einstein⁸⁷ ebbe un equivalente anche nel mondo delle arti visuali con una ferma attenzione verso la dimensione temporale, inseparabile dalla dimensione spaziale. La mutazione scientifica e artistica toccò il rapporto tra uomo e natura inteso come flusso di energia e come una manifestazione di un conflitto di due percorsi che non si compenetrano, ma si confrontano; l'artista può tentare un'azione nel paesaggio cercando di disegnarne uno nuovo.

Siamo soliti affidare al concetto di natura la dimensione invariante del mondo fisico e a quello di arte la dimensione variabile, in continua evoluzione grazie alle produzioni umane creative e comunicative. In realtà, il concetto di natura durante gli

⁸⁴ *Art in Nature. Art works and enviroment*, a cura di Vittorio Fagone, Milano, Mazzotta, 2004, pp.1-224: 10-15

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Albert Einstein: sviluppò nel 1905 la teoria della *Relatività Ristretta*: dimostrando come lo scorrere del tempo cambi in base all'osservatore; il tempo e lo spazio non possono più essere considerati assoluti.

sviluppi della civiltà mutò profondamente, oggi non è statico né fisso, ma dinamico, soggetto ad un continuo ampliamento e cambiamento derivante dalla presenza e dall'istaurazione di numerose relazioni presenti nel mondo delle creazioni artistiche. Viviamo in un momento storico in cui i rischi ambientali legati all'attività antropogenica dominano i media, dove il cambiamento climatico, la degradazione della terra e del suolo, l'estinzione della specie, l'inquinamento, la sovrappopolazione e l'esaurimento delle risorse energetiche influenzano la vita di ogni essere umano sul pianeta. Ogni essere umano deve essere interattivo, tutti gli attori degli attuali processi sociali e culturali sono attori di altrettanti processi, ogni personale danno ha ricadute sugli altri sistemi; deve essere promossa, infatti, un'ontologia della connessione dove l'etica riconosca non solo i diritti degli esseri umani, ma anche quelli dei non umani come animali, piante, oggetti e luoghi.⁸⁹ Il nostro atteggiamento passato verso la natura è distinto da quello presente che è mosso dalla convinzione radicata che l'uomo sia obbligato ad un comportamento di alleanza concorde con l'habitat naturale poiché la sopravvivenza dell'uno implica la salvaguardia dell'altro. Alla noiosa natura nella sua ripetitività l'uomo ha contrapposto il mondo della cultura e degli artefatti dando vita, così, alla *Cultura della Natura*. In questa cultura si possono leggere le crisi interne di quel vecchio sistema dell'arte legato agli spazi chiusi, ai musei e ai luoghi espositivi con moduli linguistici iterati fino al limite dell'inerzia comunicativa, superato dalle nuove esigenze di adesione a mutazioni di prospettive culturali più producenti e innovative.⁹⁰

Accanto all'idea di una rivoluzione culturale nacque il movimento degli *Earthworks* costituito da giovani artisti desiderosi di trovare un'alternativa al sistema dell'arte per uscire fuori dal mondo naturale fuggendo dalle asettiche sale museali o "white cube" e dagli spazi teatrali o "black box". Questa forma d'arte nacque in America, con precisione a New York, con la

⁸⁹ *Art in Nature* cit., pp. 10-15.

⁹⁰ *Arte ambientale. La collezione Gori nella Fattoria di Celle*, a cura di Renato Barilli, Torino, 2 voll., Allemandi, 1992, pp. 1-200: 8-10.

funzione di rappresentare un'operazione artistica costruita nel paesaggio, dove l'utilizzo della materia artistica stessa stava al centro del movimento. Il movimento *Earthworks* insieme alla *Eco Art* divenne parte del fenomeno amplissimo e multi-sfaccettato che prese il nome di *Land Art*.⁹¹ Quest'arte si sviluppò quando l'arte povera con le sue poetiche e pratiche iniziò a perdere efficacia, portando gli artisti a muoversi verso un nuovo orizzonte di ricerca di ispirazione atavica dove poter mettere in discussione il Modernismo, il Minimalismo e il Concettualismo. Lo scopo degli *Earthworks* era, infatti, quello di documentare la forza del tempo e degli agenti naturali nel mutare degli oggetti e dei gesti.⁹² La consapevolezza della forza delle relazioni umane tra individuo e ambiente fu il primo punto di convergenza per questi nuovi movimenti, dove l'uomo si sente una "creatura singolare" all'interno di un sistema naturale in cui possa lasciare un segno, comprendendo, però, il primordiale condizionamento che il paesaggio ha sull'uomo e sulla cultura umana. Questi artisti diventarono eredi di quella visione romantica della natura, secondo cui l'uomo era ed è desideroso di lasciare il segno del suo passaggio sulla terra, perché consapevole che da essa lui è dominato, ignorato e contenuto.⁹³

2.1 Art In Nature

L'*art in nature* come nodo antropologico, tecnico e artistico delle culture materiali presenta un intervallo minimo tra 'fabbrilità' dell'uomo e plasticità del materiale, per cui molti interventi sul paesaggio non rappresentano solo un recupero tecnico di un luogo fondamentale della creativa manualità, ma anche un ancoraggio simbolico generato dai termini dell'immediatezza estetica.⁹⁴ Gli

⁹¹ JEFFREY KASTNER, *Land Art e Environmental Art*, Londra, Phaidon, 2002, pp. 1-304: 12.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ivi*, p. 13.

⁹⁴ «Immediatezza come principio che determina la forma delle relazioni sociali nella contemporaneità. Nel rapporto con l'altro questa si articola in tre aspetti: la telepresenza (essere presenti a distanza), l'istantaneità (capacità di riduzione dei tempi sulla dimensione puntuale dell'istante) e la coscienza pornografica

artisti combinano le risorse materiali più elementari con gli strumenti della modernità per trasferire le problematiche culturali delle città nelle aree industriali desolate o nei deserti lontani e fare emergere le dissonanze dell'epoca.

L'*arte ambientale* o *Land Art* è, quindi, una locuzione usata per descrivere il processo artistico o l'opera d'arte in cui un'artista si confronta attivamente con l'ambiente, intervenendo su di esso.⁹⁵ Questa forma di arte contemporanea che nasce negli Stati Uniti d'America tra il 1967 e il 1968 è caratterizzata da un atteggiamento informale degli artisti in antitesi con il figurativismo della pop art e con le fredde geometrie della minimal art. La locuzione di Arte Ambientale si riferisce a processi e a risultati artistici molto diversi tra loro basati sul superamento della concezione di autonomia dell'opera d'arte rispetto al contesto in cui viene collocata.⁹⁸ L'*art in nature* è legata all'attivazione della partecipazione dello spettatore, a cui viene richiesta un'attitudine di riconoscimento, una critica ed un'esplorazione nell'arte unita ad una specifica contemplazione.⁹⁹ Le opere di arte ambientale sono sculture *site-specific* che utilizzano materiale tratto dall'ambiente esterno per creare nuove forme d'arte e per reindirizzare le nostre percezioni del contesto con attività individuali sul paesaggio in cui il fattore tempo svolge un ruolo determinante. Gli interventi, però, non sono solo individuali, ma anche collaborativi e socialmente consapevoli.¹⁰⁰ La volontà iniziale dell'arte ambientale risiedeva, quindi, nel promuovere una battaglia contro il "Sistema

(coscienza di sé svincolata dalle narrative, ma dipendente dalla visibilità e dal godimento del corpo)», cit. in CRISTIAN MUSCELLI, *L'altro e il tempo dell'immediatezza*, «Rivista di Estetica», LVI/1, 2014, pp. 35-53: 35.

⁹⁵ *Arte ambientale. La collezione Gori* cit., pp. 8-10.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Art in Nature* cit., p. 22.

¹⁰⁰ *Arte ambientale. La collezione Gori* cit., pp. 8-10.

dell'arte"¹⁰¹ di Leo Castelli¹⁰² che privilegiava il valore economico dell'opera d'arte determinato dal potere delle strutture mercantili e museali di promozione, presenti alle spalle di ogni artista, che non ha più potere sulla sua opera una volta uscita dallo studio e presa in carico dal sistema. L'opera inizia ad essere intesa come prodotto-arte ed inserita in un mercato dove circola e viene 'manipolata' da una serie di operatori economici e organizzativi in cerca di un vantaggio competitivo.

È la Land Art, che insieme all'Arte Povera contrappone in maniera sostanziale la mercificazione dell'arte, in quanto il progetto, l'idea, l'aspetto processuale, i materiali e l'azione sono aspetti che rendono le opere "incomprabili".¹⁰³

2.2 Alle Spalle del Movimento

Tutte le manifestazioni della prima *Land Art* e della recente *Art-in-Nature* costituiscono un passaggio nella lunga evoluzione

¹⁰¹ L'espressione venne usata per la prima volta nel decennio successivo da Lawrence Alloway, critico d'arte inglese, che pubblicò un articolo sulla rivista *Art Forum* intitolato: *il mondo dell'arte descritto come sistema*. Lawrence fu anche il teorico del termine *pop art* come arte che si basa sulla cultura popolare. Il sistema dell'arte si sviluppa a NY perché è nella capitale americana che c'era il denaro, gli artisti, i musei come il MoMa, il Whitney e il Guggenheim, fondati grazie alle donazioni dei grandi magnati, ed infine una "ragnatela" di gallerie d'arte. <https://venetoreport.it/il-sistema-dellarte-contemporanea-dalla-poetica-alla-mercificazione-dellopera/>

¹⁰² L'inventore del sistema dell'arte può essere considerato Leo Castelli, creatore di una strategica rete di rapporti nella New York del secondo dopo guerra. Leo Castelli o Krausz, figlio di un banchiere ungherese, si trasferì a New York dopo l'invasione tedesca della Francia, dove era emigrato negli anni Trenta e dove aveva aperto la sua prima galleria. È, però, a Broadway che Leo Castelli aprì la galleria che gli permise di costruire una rete di rapporti con importanti artisti; qui espose molti artisti espressionisti, tra cui Jackson Pollock e Robert Rauschenberg, e artisti esponenti della pop art come Andy Warhol e della minimal art come Robert Morris. <https://venetoreport.it/il-sistema-dellarte-contemporanea-dalla-poetica-alla-mercificazione-dellopera/>

¹⁰³ ANDREA VILLA, *il Sistema dell'arte contemporanea: dalla poetica alla mercificazione dell'opera*, «Veneto Report», 25 novembre 2020. <https://venetoreport.it/il-sistema-dellarte-contemporanea-dalla-poetica-alla-mercificazione-dellopera/>

della sensibilità artistica verso la bellezza naturale e nella ancor più lunga evoluzione della sensibilità umana verso “il bello naturale”¹⁰⁴.

Dagli antichi la bellezza della natura e dell’essere umano armonico rappresentavano l’ordine universale (*cosmos*) ed erano quindi condizioni di bellezza dell’arte. Il rapporto degli antichi con la bellezza della natura avveniva mediante il mito, come riflesso della presenza di dio in tutte le cose componenti il creato. Il paesaggio o cosmo era quindi percepito in funzione del suo collegamento con il mondo divino e soprasensibile.¹⁰⁵

L’essere rinascimentale prese spunto dai suoi predecessori per creare le “immagini paesaggistiche”, gli “scorci panoramici”, le “viste pittoresche”, dedicandosi ad un’osservazione e ad un’alta descrizione dei caratteri fisici, geografici e politici caratterizzanti l’ambiente da cui l’uomo era modellato, non facendo più attenzione alla bellezza della natura.¹⁰⁶

Per l’uomo del Cinquecento non esisteva il termine *paesaggio*, nel senso moderno del termine, ma il *paese* era inteso come qualcosa di simile a quello che per noi è oggi il *territorio*, cioè definito secondo le sue caratteristiche fisico-ambientali alla luce delle forme di insediamento antropico e delle sue risorse economiche. L’unico termine che ampliava effettivamente il paesaggio, veduto al suo significato campanilistico, fu il termine italiano *paesaggio* che nel Settecento assunse un significato scientifico ed estetico, del sublime naturale e del senso romantico del bello naturale, come affermato.

Il paesaggio, ancora oggi, rimane legato alla sua origine pittorica che ne determina la sua percezione come proiezione sulla natura di quello che la pittura ci mostrava all’interno dei suoi dipinti.¹⁰⁷

A fine Ottocento e inizio Novecento si collocarono le principali discussioni sul termine da parte di Filippo Porena,

¹⁰⁴ PAOLO D’ANGELO, *Estetica della natura, Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Roma, Laterza, 2005⁵, pp. 1-264: 119.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ PIERO CAMPORESI, *Le belle contrade: nascita del paesaggio italiano*, Prefazione di Giorgio Boatti, Milano, Il Saggiatore, 2016, pp. 1-216: 1

¹⁰⁷ PAOLO D’ANGELO, *Estetica della natura*, p. 119.

critico verso l'oggettivazione pura del paesaggio da parte degli studiosi tedeschi, poiché promotore di un'idea maggiormente soggettivistica sul suo senso estetico; di Olinto Marinelli, affermatore della dipendenza del paesaggio dall'essere umano sulla base della sua componente culturale antropica, lo colloca aldilà dei fenomeni fisici e biologici; e di Antonio Renato Toniolo che vedeva il paesaggio come modo sintetico di espressione dei rapporti di interdipendenza dei fenomeni locali in particolari unità spaziali, definendo, così, la "scienza del paesaggio" come:

Manifestazione collettiva di forme, che tengono ad organizzarsi in un dato momento con un certo equilibrio e aspetto, che si evolvono del tempo e sono reciprocamente collegate da un qualche rapporto.¹⁰⁸

Toniolo ammetteva così la stessa componente culturale antropica di Marinelli di trent'anni prima.

Al contrario dei precedenti studiosi, quelli che trattarono di ecologia non dibatterono sull'ambiguità del termine paesaggio, poiché come affermato, utilizzarono termini come *ecosistema*, *ecotopo* o *ecocomplesso* per designare le caratteristiche fisiche e biologiche di ogni ambiente naturale.

Nella scienza ecologica, con i nuovi concetti di *ecologia del paesaggio*, si riconobbe la necessità di un concetto che fosse rappresentativo anche della dimensione percettiva ed estetica del paesaggio, per poter descrivere, così, la natura come insieme sistemico di organismi viventi che in esso risiedevano.

Le estetiche geografiche insieme a quelle ecologiche determinarono così un'estetica ambientale tesa a screditare il concetto puramente estetico del paesaggio.¹⁰⁹

Uno degli studiosi del paesaggio, Allen Carlson, introdusse all'interno della rivista *The Journal of aesthetics and art criticism*¹¹⁰ tre atteggiamenti possibili rispetto alla bellezza naturale:

- Il Paradigma oggettuale: la possibilità di apprezzare gli oggetti naturali isolati dal loro contesto.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 120.

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 121-122

¹¹⁰ *Ivi*, pp. 124-125.

- Il Paradigma paesaggistico: la possibilità di considerare la natura come se si trattasse di uno scenario, come se si guardasse una pittura di un paesaggio.
- Il Paradigma ambientale: la possibilità di esperire la natura come l'ambiente naturale in cui siamo inseriti, che coinvolge l'uomo in tutti i suoi meccanismi.

Si voleva dimostrare come il paesaggio fosse un carattere distintivo dei luoghi, poiché una volta percepito dall'osservatore, gli comunica un'identità estetica del luogo stesso.

Le avversioni degli ecologisti, geografi e dell'estetica del paesaggio verso il concetto di paesaggio stesso dell'Ottocento sono chiaramente identificabili nell'uso del termine *panorama*, che non fu altro che una rappresentazione paesaggistica, dipinta su una tela, esposta in senso circolare attorno ad un punto di osservazione prestabilito, al fine di generare nell'osservatore l'illusione di sentirsi davanti ad una reale visione paesaggistica. Questo modo ottocentesco di guardare il paesaggio lasciò all'immagine dipinta la possibilità di soppiantare la natura e sostituirla, impedendo un rapporto reale con essa. Le locuzioni come: “*splendida veduta*”, “*belle scene paesistiche*” e “*bellissimi punti di vista*” rappresentano a pieno tutto ciò. L'Ottocento non fu, però, solo il secolo di una sbagliata visione della natura, poiché verso la sua fine gli umanisti e gli storici iniziarono a porsi problemi riguardo la tutela della bellezza naturale.

Questi modi di leggere e teorizzare la natura sono riflessi negli scritti teorici, nei quadri, nelle canzoni, nelle poesie e nella musica; entrarono, quindi, all'interno delle opere e ne divennero anche fonte di ispirazione.

2.2.1 Una Poesia Ambientale

Il fenomeno storico della *Land Art* e la sua analisi ci ha permesso di accrescere la consapevolezza su quanto il paesaggio sia stato determinante per passare da una visione idilliaca del “bel paesaggio” ovvero meritevole di essere ritratto esteticamente, ad una visione nuova, attraverso le Avanguardie, dove venne inteso

come elemento estetico rafforzativo di un'idea di fondo e di una precisa estetica di “movimento” da perseguire.

Vagliando le mutazioni negli ultimi 150 anni nel modo di considerare il paesaggio, si scopre che questi ha fatto fatica ad entrare tra i beni meritevoli di tutela e salvaguardia, dal momento che a metà Ottocento era misurato solo sull'aspetto estetico-visuale e solo dal Novecento, considerato come un “*sistema di viventi*” composto da diversi elementi.

Se gli artisti americani con Land Art agivano sul paesaggio con azioni monumentali e incisive (a volte anche aggressive); in Europa, sulla base della coscienza del passato, il rapporto con il paesaggio era maggiormente rispettoso delle tradizioni e della cultura del passato con un atteggiamento, quindi, di resilienza; il passato emergeva da ogni parte e si rifletteva nell'atteggiamento più riflessivo e concettuale della *Land Art* europea e nelle preoccupazioni ecologiste dell'*Art-in-Nature*.

Le problematiche nelle pratiche dell'arte contemporanea, emerse negli ultimi decenni sulla collocazione dell'intervento artistico sul paesaggio, portarono gli individui ad avere una visione differente sugli oggetti specifici dell'ambiente, che iniziarono ad essere definiti in funzione dello spazio. L'arte degli anni Ottanta tese sempre di più ad approdare nel luogo della formalizzazione dell'opera, superando l'idea del suo valore processuale interno verso un livello più definitivo dell'immagine. La Transavanguardia, producendo la disinibizione creativa, portò gli artisti dell'ultima generazione a prendersi ogni lusso, compreso quello di aggirare l'edonismo espressivo e di dirigere le proprie intenzionalità verso un metodo capace di fondare un'idea del linguaggio meno eclettico, rispetto a quello della generazione precedente.¹¹²

Lo spazio iniziò ad essere inteso come ambiente circostante, fatto di molteplici porzioni come strade, piazze e giardini che iniziarono a rappresentare le radici dell'arte ambientale, inserendosi al centro della storia personale e collettiva degli individui, dotati di proprie identità, caratteri e tempi.

¹¹² ANGELA VETTESE, GIULIANO GORI, *Collezione Gori. 40 anni di arte ambientale condivisa*. Fattoria di Celle, Pistoia, Gli Ori, 2022², pp. 1-108: 1.

La necessità delle opere di abitare lo spazio nacque, come affermato, dall'esigenza e dalla premessa di decorare l'ambiente e di instaurare relazioni fisiche, percettive, mentali e sensoriali con lo spettatore, in un ambiente che rappresenta la nostra casa, composto da una dimensione ecologica, naturale, politica, storica e sociale. La sfida, in Italia, è oggi quella di indirizzare gli studenti verso un'attività culturale con proposte e pratiche che mirino alla responsabilità della comunità, in contrapposizione alla cultura del consumo e del volere tutto con poco.

CAPITOLO III

FATTORIA DI CELLE

3. Un caso internazionale

Un caso di studio che racchiude in sé tutte le definizioni di Arte Ambientale è rappresentato dalla Collezione Gori in Fattoria di Celle, Santomato (PT): un parco di sculture (“museal-passivo”) dove l’opera d’arte prende forma insieme alla natura, fortemente dipendenti tra loro, e nessuna prevaricatrice. Di questa realtà molti artisti italiani e stranieri hanno fatto parte, lasciando la loro idea, attraverso la propria opera, di questo rapporto tra natura-cultura-uomo.¹¹³ Villa di Celle non è da intendere però solo come un parco di sculture, poiché in questa hanno trovato spazio pitture, installazioni, interventi, performances di danza, teatro e musica; la villa ha accolto e accoglie ogni possibile linguaggio, affermando come la qualità dell’espressione umana prescinda dai mezzi utilizzati, dalla tradizione o dal campo disciplinare. Questo tema, ripreso dalle Avanguardie, ci insegna a considerare la materia dell’arte come una qualsiasi materia.¹¹⁴ Questa Fattoria rappresenta uno dei maggiori ambiti di confronto diretto tra uomo e natura; è una storica villa monumentale del XVII secolo in stile tardo-seicentesco, poggiante su fondazioni risalenti all’anno mille, voluta nel suo aspetto attuale dal Cardinale Carlo Agostino della famiglia Fabroni di Pistoia. Il parco circondante venne ampliato nella metà dell’Ottocento e reso con questo stile inglese dall’architetto Giovanni Gambini. La Fattoria di Celle è innanzitutto il ritratto di un uomo che ha voluto risiederci insieme ai figli, nipoti, amici ed artisti.¹¹⁵

Giuliano Gori nel 1970 si innamorò di questo parco romantico, mistico ed esotico con i suoi spazi di *divertissement* connotati da interventi architettonici volti a suggerire emozioni e impressioni

¹¹³ GIULIANO GORI, *Collezione Gori. 30 anni di arte ambientale condivisa. Fattoria di Celle*, Pistoia, Gli Ori, 2012, pp. 1-184: 1

¹¹⁴ ANGELA VETTESE, GIULIANO GORI, *Collezione Gori cit.*, p. 5.

¹¹⁵ GIULIANO GORI, *Collezione Gori cit.*, p. 1.

peculiari; un luogo ideale per creare uno spazio laboratoriale per gli artisti. La villa è diventata un importante centro di contatto tra molti artisti, soprattutto stranieri, a causa dell'ancora forte convinzione che abbiamo in Italia verso l'arte per la quale la maggior parte degli artisti e del pubblico disprezzano i luoghi in cui la natura domina allo scoperto, privilegiando un'arte in spazi confinati e chiusi, quasi artificiali, dove crediamo di poter esprimere al meglio i talenti e le grazie senza interferenze della natura.¹¹⁷ Nonostante l'Italia sia un paese tradizionalmente associato alla cultura classica, alla storia e al passato, esistono, quindi, dei luoghi che segnano dei veri e propri poli magnetici del contemporaneo, centri di gravità del presente e del suo farsi identità, costituendo la nostra identità di oggi.¹¹⁸

Questo ambiente lascia trascorrere attimi di felicità immerso nella bellezza dell'arte ambientale¹¹⁹, dove artisti da oltre quarant'anni si trovano per creare lavori di *site-specific*. La definizione *site-specific* sposta l'attenzione dall'oggetto al luogo a cui viene destinato. È un termine che venne utilizzato in riferimento a molte opere degli anni Sessanta, tra cui quelle minimaliste e concettuali che misero in dubbio l'egemonia del criterio formalista e la supremazia dell'oggetto artistico. Queste creazioni rimangono nel luogo dove nascono, un luogo non convenzionale, che non assomiglia né ad un museo, né ad una sala da concerto, ma è unico e inestimabile.

Il regolamento di etica che la Collezione Gori propone nei confronti dell'ambiente è nel rispetto delle specie vegetali e dell'inalterabilità delle conformazioni del suono, non ponendosi in nessun modo in termini di prevaricazione verso la natura.¹²⁰

¹¹⁷ *Arte ambientale. La collezione Gori* cit., pp. 8-10.

¹¹⁸ <https://cultura.tiscali.it/>

¹¹⁹ SARA BOCCOLINI, *Un tuffo nell'arte ambientale alla Fattoria Celle*, «Discover Tuscany», 2022.

<https://www.discoveruscany.com/it/pistoia/arte-nel-giardino-alla-fattoria-celle.html>

¹²⁰ *Arte ambientale. La collezione Gori* cit., pp. 8-10.

3.1 La Collezione

La storia della Collezione Gori ha coinvolto due dei principali imprenditori e collezionisti della provincia pratese e pistoiese: Giuliano e Pina Gori che cercarono di collegare le modalità *site-specific* ai valori del mecenatismo storico.

La collezione consta di due distinti periodi:

- 1950/70
- 1970 ad oggi: quando la parte storica della collezione venne trasferita nell'attuale sede a Santomato di Pistoia: Fattoria di Celle. Da qui ebbe inizio il programma di Arte Ambientale che cominciò con lo sterzo del parco e con il consolidamento delle sue pertinenze al fine di realizzare un progetto per il quale lo spazio potesse cessare il suo ruolo di contenitore e assumere quello di spazio integrante di opere d'arte di qualsiasi forma e contenuto.

La collezione promuove quegli artisti innovatori del linguaggio artistico che con la loro collaborazione possono aumentare il nucleo di opere presenti a Fattoria di Celle. Questo spazio in cui ogni artista è chiamato a lasciare un ricordo nell'immenso giardino romantico di 30 ettari, oggi ospita ottanta opere ed è diventato una specie di cenacolo frequentato senza sosta da amici, artistici, critici e amanti dell'arte. Questa collezione nacque dal desiderio e dalla curiosità di verificare il comportamento dell'artista contemporaneo di fronte ad una committenza che gli offriva l'opportunità di realizzare un progetto in cui lo spazio venisse usato come parte integrante della propria opera e non come semplice contenitore.¹²¹

Agli artisti, invitati a scegliere uno spazio del parco o all'interno della villa come sito di realizzazione dell'intervento, viene concessa, così, l'opportunità di riattivare il loro rapporto con la natura e di comprendere l'importanza e l'influenza che l'ambiente ha su ogni disciplina a partire dall'arte e dalla musica. Al rapporto con l'ambiente si aggiunge la personale relazione di amicizia e di reciproca riconoscenza tra l'artista e colui senza il

¹²¹ *Ibidem.*

quale Fattoria di Celle non rappresenterebbe oggi una delle principali collezioni di arte contemporanea: Giuliano Gori.¹²²

L'imprenditore sviluppò precocemente una forte sensibilità estetica ed artistica; appena quindicenne emerse immediatamente la sua passione per la pittura che lo portò già durante l'adolescenza ad acquistare delle opere d'arte. Oltre la sua forte sensibilità per l'arte, dimostrò la sua giovane capacità di riconoscere il valore del lavoro insito nell'opera d'arte.¹²³ Un giovane padre e imprenditore, goloso di assumersi responsabilità sempre più grandi, coniugò ad una vita professionale di imprenditore, una vita dove potesse esprimere entusiasmo, onorare l'esistenza e i suoi doni con fatica e impegno, con l'obiettivo di creare qualcosa che potesse essere visibile e tangibile, come questo itinerario di opere che occupano lo spazio in cui vive e che si sono dipanate nel tempo come perle di una collana.¹²⁴ Tutti i suoi valori sono inclusi in questo luogo: luogo di famiglia e dove credere nel futuro; la natura come ambito di dialogo tra uomo e habitat e come luogo in cui esercitarsi al rispetto dell'alterità, che si tratti di piante, animali, terra o acqua; luogo dell'arte come via attraverso cui si descrivono stati d'animo, concezioni sul vivere, relazioni e pensieri che si trasformano in materia attraverso le musiche, le performances, la poesia, la scultura e la danza¹²⁵

I punti di riferimento di Giuliano Gori, aventi un grande influsso sulla sua sensibilità collezionista, furono: Rinaldo Burattin, Antonio Music, Daniele Lombardi, Luciano Ori, Luciano Berio, Emilio Vedova, Giuseppe Santomaso, Rober Morris, Lucio Fontana, Alberto Burri, e via di seguito. La fonte di ispirazione per l'idea del parco di Arte ambientale derivò, però, da un viaggio a Madrid e a Barcellona dell'aprile del 1961 dove Gori, visitando il Museo di arte Catalana, si rese conto dell'efficacia che un'esposizione di lavori d'arte può avere nella ricostruzione dei contesti originari di provenienza.

¹²² *Ivi*, p. 10.

¹²³ GIULIANO GORI, *Collezione Gori* cit., p. 1.

¹²⁴ ANGELA VETTESE, GIULIANO GORI, *Collezione Gori* cit., p. 1.

¹²⁵ *Ivi*, p. 2.

La possibilità di chiamare gli artisti ad operare su un tema in un contesto che essi stessi avrebbero reso ideale e funzionale alla loro opera apparve sempre più reale; Gori voleva quindi divenire un committente, una figura che ormai da cent'anni era scomparsa, ma che nei secoli precedenti aveva predominato nel sistema dell'arte. Il committente o mecenate rappresentava un'importante presenza nella vita dell'artista, con cui era strettamente in dialogo e in relazione, si assumeva l'impegno di mantenere l'opera nel suo stato originario ed aiutava l'artista nelle scelte stilistiche e progettuali.

Gori divenne, così, il committente, il consigliere, l'amico e l'erede dell'opera d'arte. Questo legame intimo ed umano che si instaura tra il committente e l'artista rappresenta il punto di partenza del progetto di intervento e del rapporto dell'opera con il contesto in cui è inserita. Come afferma lo stesso Giuliano Gori:

è il raccogliere momenti, incontri, scambi con gli artisti, in tutto l'arco della mia esistenza, ciò che rimane la mia collezione più preziosa, condivisa e conservata gelosamente con Pina, splendida compagna di una vita.¹²⁶

Le sue opere dovevano e devono essere collegate con la Toscana, l'ambiente naturale e la cultura di Gori, poiché tra l'essenza dell'artista e l'essenza della cultura naturale di un luogo deve esserci una collaborazione, un incoraggiamento e un sostegno da parte del committente.¹²⁷

Giuliano Gori è un uomo in grado di vivere il presente, autoalimentando il futuro per portare avanti il Suo progetto, che gestirà per sempre, fino a quando il tempo e la salute saranno dalla sua parte.¹²⁸ Le operazioni artistiche di Fattoria di Celle non sono oggetti finiti ma sono avventure, processi in divenire dove è stato cruciale il rapporto personale con l'artista nutrito da lunghi colloqui dove si affrontavano i problemi pratici e i temi salienti di ciascuna poetica.¹²⁹

¹²⁶ GIULIANO GORI, *Collezione Gori* cit., p. 1.

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ *Ibidem.*

¹²⁹ ANGELA VETTESE, GIULIANO GORI, *Collezione Gori* cit., p. 2.

Questo percorso nell'arte ambientale è arrivato fino alla piena smaterializzazione dell'opera, spesso interpretata come evento temporaneo, un modo per togliere ancora di più la mercificabilità delle opere.¹³⁰

3.2 Operazione Celle

Le prime diciotto opere *site-specific* a Celle furono inaugurate nel 12 giugno 1982, sotto un acquazzone,¹³¹ tra cui dieci nel parco esterno degli artisti: Alice Aycock, Dani Karavan, Fausto Melotti, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Anne e Patrick Poirier, Ulrich Ruckriem, Richard Serra, Mauro Staccioli e George Trakas; e otto realizzate all'interno degli edifici storici: Nicola De Maria, Luciano Fabro, Mimmo Paladino, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gianni Ruffi, Aldo Spoldi e Gilberto Zorio.¹³² Questa iniziativa coinvolse tutte le persone in contatto con la Fattoria di Celle a partire da tutte le unità lavorative agricole, gli artisti, gli artigiani, i coloni e i braccianti che condivisero nel loro insieme l'obiettivo di conferire importanza ai lavori che in passato non venivano reputati come opere d'arte.¹³³

Questa collezione venne infatti definita un *laboratorio creativo interdisciplinare* che continua oggi senza sosta un'attività creativa da oltre cinquant'anni.¹³⁴ Nelle persone presenti il 12 giugno nacque la consapevolezza che da lì in poi non si sarebbero mai più fermati, e così è stato ed è ancora oggi.

¹³⁰ *Ivi*, p. 4.

¹³¹ GIULIANO GORI, *Collezione Gori*, cit., p. 1.

¹³² *Arte ambientale. La collezione Gori cit.*, pp. 8-10.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ <http://www.goricoll.it>



Figura 1: Alcuni momenti della festa d'inaugurazione del 12 Giugno del 1982: Battesimo al pubblico dell'Arte Ambientale - Fonte: GIULIANO GORI, *Collezione Gori. 30 anni di arte ambientale condivisa. Fattoria di Celle, Pistoia, Gli Ori*, 2012, pp. 8-9.

La Fattoria, infatti, non ha più cessato di invitare artisti, aprendosi alle diverse discipline culturali, con un continuo entusiasmo e con la convinzione della necessità di promuovere, sostenere e incentivare l'arte ambientale come espressione artistica che si pone autenticamente a tutela della natura. Celle non è un museo ma un luogo dove ci si incontra, dove si elaborano progetti, dove si presentano idee e dove, con un po' di follia, si accettano sfide artistiche. Questa Fattoria è un luogo di studio e di sviluppo di idee, progetti e ricerche attraverso mostre temporanee e momenti di riflessione e critica grazie a seminari e giornate studio organizzate per dare la possibilità agli interessati di aprirsi a scambi culturali. Dagli arbori Celle coinvolge le persone appassionate e permette loro di condividere il loro entusiasmo.¹³⁵ Qui il collezionista non assume connotazioni comuni, ma ha un ruolo di imprenditore senza profitto: il collezionismo di Villa di Celle, fuori dalle regole di mercato, è costituito da un impresario che condivide con l'artista rischi e

¹³⁵ GIULIANO GORI, *Collezione Gori cit.*, p. 2.

sacrifici di ogni tipo allo scopo di produrre l'arte per l'arte. Ogni lavoro conserva le ansie e le gioie di un protagonista dell'arte che vuole vivere e condividere con l'ambiente e con le opere presenti di altri artisti il suo 'io' interiore e la sua creatività al fine di trasformare i sentimenti e le emozioni in una fonte energetica capace di depositarsi e fondersi con la stessa materia che lui stesso modellerà.¹³⁶

L'esterno della villa è in continua trasformazione, la natura fa il suo corso ed è imbrigliata dall'uomo con le sue coltivazioni, ma ancora libera di esprimersi; la vegetazione, le acque e i rilievi del suolo sono lasciati liberi nella loro evoluzione. Il parco non è un parco all'italiana dove la natura appare frenata e determinata dagli interventi dell'uomo, ma è un parco all'inglese di specie romantica dove si cerca di riportare una vittoria sul bello. La Fattoria è come "la famosa navigazione del racconto biblico, costruita per fuggire al diluvio universale con lo scopo di preservare la specie umana e animale". La villa di Celle come l'arca di Noè mette in salvo i suoi prodotti della terra quando il clima li minaccia e protegge le specie animali e vegetali".

I due aspetti centrali dell'attività a Villa di Celle sono sempre stati:

- Il rapporto diretto con gli artisti
- Il rapporto diretto con la natura: vera maestra di vita.

Il parco e gli edifici, contenitori della collezione, sono un "prezioso scrigno" aperto che permette ai nostri sogni di "volare verso nidi lontani", per poi rientrare nell'alveo naturale di Celle.¹³⁷

Questa dimora, del bibliofono Tammaro De Marinis, ha trasformato un imprenditore in un attento allevatore di operazioni artistiche.¹³⁸

Parco di Celle nel 2019 vinse anche il concorso "Il Parco più bello d'Italia" indetto dall'architetto Leandro Mastria, presidente della Segreteria Organizzativa, con il Patrocinio del MibacT, del Ministero dell'Ambiente, dell'UNESCO, dell'ACI

¹³⁶ *Arte ambientale. La collezione Gori* cit., pp. 8-10.

¹³⁷ GIULIANO GORI, *Collezione Gori* cit., p. 2.

¹³⁸ ANGELA VETTESE, GIULIANO GORI, *Collezione Gori* cit., p. 1.

e con l'adesione del FAI e dell'AIAPP¹³⁹. Per il concorso i parametri previsti dal regolamento furono:

- Interesse storico-artistico e botanico
- Stato di conservazione
- Aspetti connessi alla gestione e la manutenzione
- L'accessibilità
- Le relazioni con il pubblico
- La promozione artistica.

3.3 Musica nella villa

Oltre alle opere di arte, architettura, scultura, nella Villa sono state dedicate molte opere alla musica, sono stati ospiti molti compositori di fama internazionale che hanno testimoniato come la musica possa essere espressa in diversi modi, tra i quali la stessa scultura.

Le opere di Pietro Fogliati, Mimmo Paladino e Luciano Ori rappresentano solo alcune delle molteplici opere che danno alla musica una nuova funzione, espressione dell'innovativa ricerca musicale e soggetta alle diverse modalità sperimentali che indagano il suono e lo spazio teatrale, spesso immaginario, legandosi ad una metafora dello spazio.



Figura 2: Una luce soffusa che illumina l'opera di Pietro Fogliati - Fonte: Archivio Storico Collezione Gori. <http://www.goricoll.it/>

L'opera di Pietro Fogliati, *Sonata a sette per aria e acqua*, è un esempio di come un

elemento naturale possa diventare musica, l'acqua diviene la protagonista della Sonata e viene personificata nella presenza di un rubinetto di ottone e un piccolo lavello in marmo bianco. La musica è originata dall'aria soffiata all'interno di tubi collegati

¹³⁹ AIAPP: associazione italiana di architettura del paesaggio.

agli strumenti, generando un gorgoglio che fuoriesce dai sette pezzi (primo violino, secondo violino, arpa, contrabbasso, violoncello, viola e flauto). È un vero e proprio concerto senza esecutori umani, guidato da meccanismi automatici azionati da un comando elettronico sulla parete; le variazioni di suono prodotte e riconoscibili sono le pause, i crescendo e molte delle strutture musicali tradizionali; il tempo della musica è, invece, scandito dalle gocce di acqua che cadono.¹⁴⁰

Mimmo Paladino, invece, nella sua opera cercò di rappresentare la musica attraverso l'utilizzo del carboncino e dell'acrilico sul muro con l'uso di colori ad olio. *VINCItore, Tutta la musica del bosco. Qui Davanti. Passaggio dei segreti*, si trova in uno spazio molto stretto in cui non è possibile girarsi; l'utilizzo dei cartoncini risponde all'obbiettivo dell'artista di utilizzare dei simboli astratti che personificassero i suoni del bosco e il volo degli uccelli.



Figura 3: *La Musica nel bosco*
Fonte: Archivio Storico Collezione
Gori <http://www.goricoll.it/>

¹⁴⁰ <http://www.goricoll.it/>

Infine, l'opera di Luciano Ori, *Quadri di una esposizione*, rappresenta un Concerto Visivo per pianoforte ed orchestra tutto giocato

sull'ambiguità
musica visiva -
suono mentale.
(un'ambiguità
che ritroveremo
anche in una delle
figure centrali per
questo progetto di
tesi: Daniele
Lombardi).



Una musica
ariosa, “azzurra come il cielo”;
riposante come una “passeggiata
nel bosco di sera” alla scoperta e al
rinnovamento, fino alla quiete dove

le luci si fanno più calme e dove il silenzio occupa lo spazio.¹⁴¹

La Fattoria, non presenta solo statiche e scultoree opere musicali, ma negli anni ha ospitato numerosi concerti e performances sia all'interno che all'esterno della vasta proprietà, dirigendosi verso un uso non più convenzionale dello spazio di presentazione di opere artistiche. Gli spazi convenzionali sono luoghi pensati e progettati per determinati scopi, oggi gli unici a mantenere ancora queste caratteristiche strutturali sono i teatri tradizionali e le sale da concerto. Essere spazi convenzionali, non significa essere adatti e preparati a tutti i tipi di esibizioni, d'altronde anche gli spazi non convenzionali spesso presentano problematiche per la buona riuscita dell'evento, a cominciare dai problemi di acustica. Ad oggi l'uso “anomale” degli spazi è divenuto una prassi normale, portando a rivedere completamente il concetto architettonico dei luoghi adibiti a tali performances ed esibizioni.

Celle nella sua esperienza personale ha cercato di realizzare una nuova progettazione musicale e sonora a partire dalla riflessione sul reale rapporto tra la percezione e l'attenzione

Figura 6: Un Saggio Visivo
Fonte: Archivio Storico
Collezione Gori
<http://www.goricoll.it/>

¹⁴¹ GIULIANO GORI, *Collezione Gori* cit., pp. 18-19.

individuale; per esempio, a causa della generalizzata disattenzione al suono molte delle persone non sono a conoscenza della questione dell'inquinamento acustico, che invece la Fattoria ha particolarmente a cuore e che cerca di diffondere e far conoscere, intervenendo in prima persona nella ricerca di soluzioni adeguate.

Celle in molte delle sue performances definisce lo spazio attraverso il suono, seguendo delle complesse regole fisiche e psicoacustiche e sviluppando nuovi metodi per renderne possibile a pieno l'ascolto e la visione.

Tra le performance musicali dinamiche ed itineranti, nell'ottobre del 2002 nel salone della Fattoria venne realizzato il concerto del Contempoartensemble dove furono coinvolti artisti internazionali, il quale contributo si concretizza sia per la realizzazione delle musiche stesse sia per la creazione delle copertine dei CD, progettati per l'occasione, sui quali vennero inserite delle opere grafiche firmate e numerate dall'artista. Tra gli artisti che collaborarono troviamo Sol Le Witt, Michelangelo Pistoletto, Dani Kravan, Daniel Buren, Jean-Michel Folon e Gerhard Richter.

Questo concerto fu il 471° della Contempoartensemble, diretto da Mauro Ceccanti con le musiche di Sylvano Bussotti, Peter Maxwell Davies e Fabio Vacchi. Questo progetto fu organizzato dall'Associazione "Amici della Musica" di Pistoia con lo scopo di diffondere la musica moderna in luoghi deputati all'arte visiva contemporanea. A questo evento parteciparono anche le principali istituzioni pratesi, tra cui il Centro d'Arte Luigi Pecci.¹⁴²

¹⁴² *Ivi*, p. 107.

CAPITOLO IV

LOMBARDI E LA SUA ESPERIENZA A CELLE

4. Ideali contemporanei

La società contemporanea, inondata di finzione e di immagini, fa sì che le persone sviluppino l'incapacità di concentrarsi sul semplice e sull'esiguo perché focalizzate su ciò che è artificiale e irreali; per questo è necessario ricondurre le persone ad un'ecologia dell'esperienza, anche artistica, proponendo un'ecologia dell'ascolto e dell'immagine che riporti le persone alla realtà.¹⁴³

Se il secolo del Novecento iniziò con un grande desiderio di velocità e vitalità rumoristica e finì con la necessità di rallentamento e silenzio per avere una vita più vivibile (come cita Fellini all'interno del *La voce della luna*: «se tutti facessero silenzio forse si capirebbe qualcosa»), a fine secolo ci fu, invece, un recupero delle etnie e delle culture che generò quelle guerre tribali che sono insite nella musica isoritmica proposta nelle discoteche oggi; i giovani a fronte di questi media sembrano impegnati in un'utopia di aggregazione globale che vede soltanto delle mitologie, polarizzare dallo star system. Il recupero di un'esperienza individuale potrebbe essere un modo di far fronte a questa tendenza aggregante, ritrovando le espressioni interpersonali. Dovremmo creare dei modelli di vita secondo un criterio ecologico che funzioni da recupero del bagaglio culturale di trent'anni fa per rendere effettivamente la vita possibile e vivibile. L'arte è uno strumento insostituibile per poter costruire le basi di una convivenza meno violenta.¹⁴⁴

L'espressione del nostro tempo non va, quindi, individuata solamente nello svaccato consumo che l'industria della musica vende ai giovani, ma nel cammino delle idee, nel corso del fiume filosofico e musicale precedente; si perde di vista la profonda

¹⁴³ DANIELE LOMBARDI, *Labirinti, Babele, Due Sinfonie per 21 pianoforti*, a cura di Bruno Corà, Milano, Fondazione Mudima, 1998, p. 26.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 27.

volontà di crescita della cultura e dell'arte perché siamo inondati e iperinformati solo dai sondaggi e dagli indici di gradimento che dai media ricaviamo. Dobbiamo scardinare il pensiero che ciò che interessa ad un gruppo maggiore di persone è di conseguenza più interessante, dovremmo promuovere, invece, una maggiore altimetria rispetto che una omogeneità delle scelte; ciò è particolarmente vero nel campo della musica per cui i giovani sono omogeneizzati dalle proposte del sistema musicale odierno.

D'altro canto, è anche vero che la musica del passato è più difficile da decifrare rispetto alla nuova musica, poiché il prodotto musicale risultante dalla relazione: notazione - gesto esecutivo - risultato sonoro, non comunica quelle informazioni necessarie alla reale comprensione del testo e del rapporto tra autore ed esecutore su cui questo è costruito e sulla base del quale viene sviluppata la musica. Quello che ascoltiamo è, quindi, in realtà, il risultato di una scrittura feticista e di una meticolosa esecuzione verso cui si stava dirigendo la ricerca musicale degli anni Sessanta; la struttura musicale andava verso la complessità grammatica e sintattica, portando ad un ipercodifica e all'azzeramento della componente creativa dell'esecutore teso a ricreare un oggettivo risultato sonoro delineato attraverso i segni. Questa tendenza richiedeva quindi una necessità di esattezza degli strumenti elettronici e dei sistemi di registrazione per cui molti compositori in funzione di questi hanno modificato le loro opere.¹⁴⁵

La musica degli anni Sessanta-Settanta si allontanò dalla competenza comune del campo musicale e divenne un'esperienza elitaria di impossibile comprensione, rendendo gli individui incapaci di stare al passo con il campo musicale del tempo e causando un forte allontanamento dallo stesso, poiché gran parte della popolazione, senza una precisa formazione musicale, non era in grado di godere di una musica così complessa.

Gli anni Sessanta furono anni di molte sperimentazioni, ogni autore sentiva la necessità di introdurre un proprio codice arbitrario che corrispondesse al suo universo sonoro, al fine di espandere la ricerca timbrica verso comportamenti anomali,

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 132.

lontano dall'uso tradizionale degli strumenti fino alla realizzazione delle notazioni di azione, in cui si passava da una notazione cifrata ad una visiva, con un corpo sonoro rappresentato visivamente secondo la metafora dello spazio di tipo diagrammatico. Le partiture avevano così il valore di un teatro immaginario nelle quali il progetto compositivo era pronto per una messa in scena fino a rendere secondario il momento di realizzazione, per privilegiare l'impatto visivo in una modalità parallela all'architettura radicale.

John Cage fu uno dei primi a teorizzare la qualità estetica della pagina musicale come metafora spaziale della musica.

Davanti alla complessità del primo serialismo nasceva sia l'opera aperta che consentiva di fissare percorsi diversi di gruppi di notazioni sia l'idea dell'aleatorietà basata sulla libera formulazione interna di patterns, secondo giochi di interpolazione intervallare. In Cage questa aleatorietà richiedeva l'entrare in sintonia con la realtà ambientale mentre la notazione fissava gli spazi e i tempi di intervento, suggerendo i tipi di emissione sonora o le singole altezze o durate, lasciando che l'evento sonoro sia come un happening.¹⁴⁷

A partire da questa urgenza, Lombardi, uno dei compositori di cui tratteremo in questo elaborato, introdusse un nuovo tipo di notazione, quella visiva, costituita da sintesi grafiche, inserite sia nel pentagramma che nei programmi, al fine di rendere possibile allo spettatore la lettura del testo per seguire più facilmente il modularsi della musica e percepirne una maggiore comprensione.¹⁴⁸

4.1 Daniele Lombardi

La musica sia strumentale che visiva ha sempre trovato a Celle ottima ospitalità, come testimoniano le iniziative degli ultimi Cinquant'anni di attività della Fattoria. La musica a Celle è stata ed è presente attraverso le opere monumentali e itineranti degli

¹⁴⁷ DANIELE LOMBARDI, *«Labirinti, Babele, Due Sinfonie per 21 pianoforti»*, a cura di Bruno Corà, Milano, Fondazione Mudima, 1998, pp. 1- 144: 134.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 133.

artisti e compositori italiani e non, tra i quali ricordiamo i nomi di Luciano Berio, la Contemporartensemble, Andrea Mati, Virgilio Sieni, Giuseppe Chiari, Luciano Ori, Piero Fogliati e Daniele Lombardi.¹⁴⁹

L'arte di Daniele Lombardi ha saputo incrociare innumerevoli immagini, testi, suoni¹⁵⁰ con la ricerca costante di nuove personalità e creazioni musicali sconosciute; è stato uno dei pionieri della musica dei futuristi in Italia nel suo ruolo di raffinato pianista d'avanguardia.¹⁵¹ Questo legame tra arti visive e musica sperimentato da Lombardi deriva da un percorso di ricerca di altissimo tenore che gli ha portato riconoscimenti internazionali.¹⁵² Lombardi ha sempre mostrato un certo interesse per l'idea di arte multimediale che ha declinato in molti modi¹⁵³, navigando tra scritture musicali da eseguire e musiche concettualizzate in immagini per la meditazione silenziosa. Egli è stato uno sperimentatore e pilota di un gioco di sensazioni.¹⁵⁴ Si colloca in una dimensione che integra un'idea di arte composta da elementi diversi, appartenenti a contesti e discipline differenti. L'artista ha prodotto innumerevoli disegni, dipinti ed opere grafiche per convertire il suo pensiero musicale in qualcosa di concreto che lui stesso ha definito come:

¹⁴⁹ DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora: Divina.com Paradiso*, a cura di Giuliano Gori, Pistoia, Gli Ori, 2016, pp. 1-112: 9

¹⁵⁰ QUIRINO PRINCIPE, «*Tractatus*» per piano e video, «Il Sole 24 ore», 21 agosto 2016.

<https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-08-19/tractatus-piano-e-video-164737.shtml?uuiid=ADgnml6>

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² DANIELE LOMBARDI, *Guarda che Musica Daniele Lombardi*, a cura di Philippe Daverio, Daniel Charles e Gino di Maggio, Milano, Fondazione Mudima, 2013, pp. 1-159: 3

¹⁵³ CLAUDIA GIRAUD, *Morto a Firenze Daniele Lombardi. Compositore-pianista e artista studioso della musica futurista*, «Artibune», 14 marzo 2018.

<https://www.artibune.com/arti-performative/musica/2018/03/morto-a-firenze-daniele-lombardi-compositore-pianista-e-artista-studioso-della-musica-fururista/>

¹⁵⁴ QUIRINO PRINCIPE, «*Tractatus*» cit.,

Notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione, alla meditata contemplazione silenziosa del normale pubblico abituato ad ascoltare musica ai concerti.¹⁵⁵

Profondamente convinto che l'espressione visiva sia unita al suono, egli ha realizzato una costante ricerca sull'arte astratta e l'interiorità dell'essere umano. La sua ricerca mirava, quindi, a comprendere i percorsi cognitivi attraverso i quali l'arte potesse avere un impatto diretto sul sé pensante, sulla vita quotidiana e sulla sfera pubblica.¹⁵⁶ Inoltre, la ricerca musicale di Lombardi collegava profili diversi, come l'unione della musica romantica e contemporanea nella stessa performance. (impiegando brani di Fryderyk Chopin o Stephen Heller). Proprio come accade oggi nella musica, egli mescolava brani di diversi periodi storici.¹⁵⁷ La creatività di Lombardi lo ha spinto ad osare sempre di più verso orizzonti lontani, utilizzando gli spazi all'aperto come palcoscenici per l'espressione della propria originalità.¹⁵⁸ Sebbene l'esibizione musicale sia sempre stata multidisciplinare, con aspetti filologici e interpretativi diversi, ed abbia fatto da apripista alle avanguardie socioculturali ed artistiche, l'esperienza di Lombardi è andata oltre.

Gli spettacoli, prima della comparsa delle avanguardie, venivano eseguiti solo in spazi ristretti e destinati a tali scopi, quali teatri e sale da concerto. Dai primi anni del XX secolo, tuttavia, con i nuovi fermenti politici e sociali, la prospettiva relativa alla performance è cambiata. Gli spazi chiusi non bastavano più, rappresentavano la ristrettezza di un passato da

¹⁵⁵ DANIELE LOMBARDI, *Non finito per pianoforte e video ad libitum*, Firenze, Nardini, 2016, pp. 1-68: 6.

¹⁵⁶ DONATA MOSCHITTA, MARCO MOSCHITTA, *Daniele Lombardi*, «103 Edizioni Musicali e Discografiche», 2011.

<http://www.103.it/inostriartisti/daniele-lombardi/>

¹⁵⁷ CATERINA BRIGANTI, LEA CODOGNATO, *Daniele Lombardi*, *Guarda che musica a Palazzo Pitti*, «Davis&Co», 1 giugno 2013.

<https://www.davisandco.it/?p=4641>

¹⁵⁸ DARIO NARDELLA, *Morto Lombardi, il cordoglio del sindaco Nardella*, a cura del sito web Comune di Firenze, *Città di Firenze*, 12 marzo 2018.

<https://www.comune.fi.it/comunicati-stampa/morto-lombardi-il-cordoglio-del-sindaco-nardella>

superare. Questa rivoluzione musicale non è stata immediata nel rappresentare adeguatamente la propria originalità, dal momento che le performance del Novecento, specie quelle legate al movimento futurista, erano ancor più manifesti che realizzazioni pratiche e più propaganda che produzione effettiva.¹⁵⁹

Tuttavia, la strada era già tracciata e pronta a condurre l'arte in una spazialità fino ad allora inesplorata, anch'essa liberata da vincoli.

4.1.1 Dal Futurismo alla figura di Daniele Lombardi

Compositore toscano, Daniele Lombardi è nato a Firenze nell'agosto del 1946 ed è morto a Firenze l'11 marzo del 2018. La sua città è stata il perno e la centralità della sua opera artistica. Fondamentale per Daniele Lombardi fu il movimento futurista, che nel denunciare il passato credeva in un'arte che dovesse scaturire dall'ambiente esterno, con performance come mezzo di declamazione e propaganda di idee, in questo caso, politiche.

Il pubblico del Novecento non è più solo invitato a collaborare, ma anche a svolgere un importante ruolo attivo nell'opera. La comunicazione e la socializzazione rappresentavano i versanti caratterizzanti della sua azione, ha saputo trovare forme inedite di proposte laboratoriali nelle quali il pubblico era coinvolto direttamente.

La varietà delle opere esposte, gli spartiti con le trascrizioni musicali tradizionali e non, con notazioni lasciate spesso all'immaginazione dell'esecutore, i diversi allestimenti, i dipinti a parete, le installazioni, l'utilizzo di tecnologie multimediali, richiamano l'attenzione sulle due istanze contraddittorie dell'artista:

- Interdisciplinarietà dell'arte
- Incomprensibilità dei linguaggi nell'epoca della comunicazione globale

L'interesse per argomenti futuristici ha portato i compositori ad affrontare nuovi suoni e nuova musica. Le avanguardie musicali

¹⁵⁹ ROSELEE GOLDBERG, *Performance Live Art 1909 to the Present*, New York, Harry N Abrams Inc, 1979, pp. 1-300: 9.

sono state un importante fonte di ispirazione nel processo di realizzazione delle opere dell'artista fiorentino; in particolare, il legame con il movimento futurista ha portato Daniele Lombardi a mettere in scena molte composizioni moderne di musica italiana e russa. Egli ha contribuito a far conoscere artisti quali George Antheil, Albert Savinio, Heryny e Arthur Vincent Louriè.

Molti compositori del XX secolo furono ispirati da queste teorie, venne messo in scena un nuovo tipo di musica, la musica del rumore, rappresentativa dei nuovi suoni che l'industrializzazione ha banalizzato, primo fra tutti il fragore delle macchine; tra questi, John Cage, maggiore sperimentatore della musica del rumore del Novecento.

L'exkursus storico della musica del Novecento è in realtà, secondo Lombardi, paragonabile ad una "buccia di banana" scivolosa, poiché i differenti pensieri musicali tendevano a scivolare l'un l'altro, confutandosi tra loro. Per esempio, la dodecaфонia implicò il postulato che non c'è materialità nella tensione intervallare, ma è nella percezione; lo strutturalismo d'altro canto cerca di fare ordine sulla capacità di vedere, di ascoltare e di concepire attraverso l'analisi di un testo i significati insiti nella forma. Tutto questo, a sua volta, è scivolato di nuovo, mostrando quanto il terreno della musica sia un terreno friabile. Noi viviamo culture diverse che vengono messe in contrapposizione o in associazione tra loro; le proprie credenze e la propria cultura rappresenta il nostro criterio di giudizio di partenza di fronte ad altre culture, le culture si scontrano e danno origine a divari da cui nascono malintesi ed interpretazioni diverse.

La corsa dell'uomo verso l'assoluto era rappresentata dal progresso tecnologico che doveva essere anche seguito da uno straordinario progresso dell'umanità. Da questo interesse per le avanguardie Lombardi sviluppò poi una tensione verso la simultaneità, con l'inevitabile arresto del flusso temporale nello spazio statico della rappresentazione visiva. Lo studio delle avanguardie ha significato per il compositore una riscoperta di significative composizioni di musica futurista, come l'esposizione della sua opera *Spartito Preso* che presentava

alcuni aspetti visuali della composizione musicale in un'analisi semiotica per forma e per funzione delle avanguardie degli anni.

Dalle esperienze del tempo all'attuale realtà virtuale nacque in Lombardi la profonda convinzione che l'espressione visiva fosse unita a quella sonora in modo inscindibile, in una ricerca che spaziava tra visioni astratte interiori e l'idea di un impatto sulla quotidianità tra il ready-made e il miraggio.¹⁶¹ Lombardi, quindi, si avvicinò molto al pensiero e agli scritti degli artisti del Novecento mentre portava avanti la sua indagine su tutti i fenomeni di possibile analogizzazione tra segno e suono. Uno dei primi a trattare sugli accordi di colore relativi agli accordi del suono fu Antonio Micheli che all'interno suo libro *La Sincromia* svolse un'analisi del suono e del colore, paragonando una specie di solido di colori ad un solido del suono nella sua vocalizzazione e mettendo in rapporto la vocalità del suono con la cromanza della luce.

Per comprendere come una cosa visiva potesse essere espressa attraverso un suono furono fatte molte sperimentazioni che divennero lavori di transcodifica verso uno spazio di percezione che si allargava, attraverso una presa in prestito di diversi elementi.

Per esempio, nella pittura di Mondrian si può leggere un ritmo che chiunque può ballare, poiché alla portata di tutti, se si suonasse un brano Boogie-Woogie sopra il quadro, il pubblico non farebbe particolarmente caso alla costruzione della musica sincopata stessa, nonostante sia una musica che si presenta in realtà molto interessante in un ritmo quasi ossessivo¹⁶², ma sarebbe più concentrato sulla pittura e sulla performance nel suo complesso.

Lombardi affermava che mentre la musica è completamente astratta e vive solamente di un riferimento scritto che è la notazione, la pittura vive di questa evidenza spaziale.

Il miglior modo per comprendere la sintassi della musica è avere una metafora spaziale, al contrario non sarebbe possibile in quanto non si può analogizzare attraverso il suono un'immagine,

¹⁶¹ DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora* cit., p. 76.

¹⁶² DANIELE LOMBARDI, «*Labirinti, Babele*» cit., p. 18.

perché non ne ricaveremmo nulla dal punto di vista della comprensione, poiché l'occhio è più abituato dell'orecchio; l'orecchio è cieco, l'occhio vede. Lombardi si staccò dalla notazione musicale tradizionale e della composizione accademica dopo aver sperimentato il suo rapporto contraddittorio con la musica di Schoenberg che associata al *Doktor Faustus* di Thomas Mann, un campo maggiormente interdisciplinare, portava gli individui in un campo di transcodifica. Per Mann sarebbe bello fare la musica con i mezzi della scena e fare la scena con i mezzi della musica; la musica non è legata solo all'orecchio che è mediatore e portatore di vibrazioni acustiche, ma è anche un fatto spirituale ed esiste anche nel muto leggere, può esistere una musica che si possa solo guardare.

Questa idea nasce, probabilmente, dal padre di Lombardi, che nonostante la sordità era un artista, più precisamente un pittore, aveva una fabbrica di ceramica e aveva insegnato a Lombardi a dipingere e a modellare. Sin da piccolo Lombardi si avvicina alla visualità e anche a tutto il lavoro della musica, soprattutto quella che considerava il concetto dell'interdisciplinarietà.¹⁶³

Prima dell'immagine e del suono c'è un divenire di energia che si può trasformare sia in immagine che in suono, una pulsione con un valore intrinseco che porta all'intuizione e poi al processo inventivo come il riconoscere su un materiale dato qual è la strada.¹⁶⁴

Gli anni Sessanta, come affermato, erano gli anni di forti sperimentazioni, dello sviluppo degli Happening e del Fluxus, un vasto repertorio di poesia visiva, macro e microstruttura, che ha giocato come spinta e sollecitazione per Lombardi nello scardinare il sistema della scrittura compositiva tradizionale e nell'utilizzare un segno che fosse un equivalente dei suoi interessi visivi. Lombardi sperimentava generi musicali opposti, si avvicinò alla musica polifonica di Bach e contemporaneamente al movimento del Fluxus che è il contrario rigore ed è forse il gesto più romantico, estremo e divertente. Era un periodo storico

¹⁶³ *Ivi*, p. 19.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

in cui si voleva scrivere la cosa che accade nel e per il momento in cui accade, simil al dadaismo del Cabaret Voltaire. Lombardi stava cercando di comprendere se ci fosse un modo di far confluire insieme nella musica e nell'arte questi due estremi, creando un linguaggio interattivo nel quale le persone potessero avvicinarsi alla musica senza aver fatto un percorso iniziatico come quello della conoscenza della tecnica musicale tradizionale, al fine di sconfiggere i preconetti estetici e morali. Lombardi si interrogava sulla possibilità di utilizzare la scrittura o il fatto visivo per generare una specie di coscienza istintiva dello spazio sonoro e acustico. Il compositore dalla convinzione che fosse possibile creare dei supporti visivi, ideografici e di metaforizzazione dello spazio sonoro, per far sì che le persone potessero avere immediatamente un'economia dell'evento dove l'evento visivo fosse paragonabile ad un elemento sonoro, decise di non occuparsi più della musica cifrata che segue una serie di criteri e parametri, ma di sperimentare una notazione visiva, un diagramma sul quale la musica che si concepiva trovava un aspetto fantasmatico e appariscente. Le apparizioni erano in relazione con le immagini a sé stanti che non avevano bisogno di una realizzazione fisica, ma avevano un supporto energetico immanente.

Le immagini di Lombardi dovevano comunicare ad un'altra persona un'economia di spazi, di silenzi e di suoni per cui attraverso la loro lettura potesse capire un processo mentale che si fa musica ed associare le immagini stesse ad un suono fisico. La composizione musicale nacque, quindi, dal rapporto tra questi due veicoli, anche se ancora oggi non comprendiamo se effettivamente la musica possa veicolare inconsciamente dei significati soltanto attraverso la vibrazione del suono.¹⁶⁵

Ogni opera visiva o sonora, in realtà, ha una sua vita sotterranea, dove è inevitabile una certa inconsapevolezza del materiale poiché dotato di una certa autonomia e indipendenza; all'autore non restava che produrre forme, immagini e colori sintatticamente complessi, ma comprensibili nella loro manifestazione, che portassero inconsciamente un significato

¹⁶⁵ DANIELE LOMBARDI, «*Labirinti, Babele*» cit., p. 20.

chiaro solo all'artista stesso. Questo stava quindi agli antipodi della musica dodecafonica che invece feticizzava il prodotto sonoro fino a caricare di segni il progetto dove l'esecutore si trovava in estrema difficoltà.¹⁶⁷

Come nell'istallazione *Guarda che Musica*, il mondo misterioso dei suoni proveniente dal passato si incanalava nel flusso poetico attivo nella mente dell'uomo, dove la logica, il senso, la percezione delle cose risuonava misteriosamente con evocazioni interne successive, considerando le intuizioni analogiche come degli attraversamenti o "ponti invisibili". I colori divennero parametri musicali scanditi da un tempo segnato dalla compresenza di ritmi diversi e scansioni sovrapposte che determinarono una dinamica stratificata della stesura pittorica sparsa in una policrome panatenee.

Una delle caratteristiche distintive di Lombardi fu proprio l'utilizzo di pentagrammi verticali che recavano suggestioni del lontano Oriente, ricchi di ideogrammi musicali.¹⁶⁹

Sono proprio gli anni Ottanta, gli anni in cui Lombardi realizzava, più che concerti, laboratori attivi dove presentava una proposta di notazione nuova e cercava di farla sperimentare al pubblico stesso, spingendolo a scrivere una musica o a improvvisare, nonostante non fosse composto da professionisti. L'impatto sul materiale della musica era più importante del sentire il prodotto musicale stesso che al tempo si era allontanato dalle persone. Sono gli anni di *Costellazione* per pianoforte, ispirata alla *Terza Sonata* di Boulez, da cui Lombardi riprese una tecnica complessa che cercava di semplificare così da poter far recuperare alle persone l'interesse nella musica; Lombardi cercò di creare un ponte tra i suoi interessi compositivi e la sensibilità degli studiosi delle avanguardie, della dodecaфонia e della serialità.¹⁷⁰

Al "normale" pubblico abituato ad ascoltare musica ai concerti vennero proposti video e computer graphics, che Lombardi definì come *Notazione di fatti sonori*, ricreando la

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 21.

¹⁶⁹ DANIELE LOMBARDI, *Guarda che musica* cit., p. 3.

¹⁷⁰ DANIELE LOMBARDI, «*Labirinti, Babele*» cit., p. 21

propria immaginazione in contrapposizione alla mediata e abituale contemplazione silenziosa del pubblico.¹⁷¹

Per questo Lombardi dal 1969 realizzò disegni, dipinti, video, ecc., risultato della transcodifica in immagini di un nuovo pensiero musicale, che partiva dall'identificazione delle energie risultanti dal suono, e diventava strumento autonomo in continua evoluzione. Lombardi ricordava bene le presentazioni dei suoi pezzi al pubblico, un pubblico che anche se curioso, mostrava una reazione preconcepita; da questo nacquero le due principali convinzioni del compositore:

- la prima deve essere sempre comunicata,
- è impossibile per le diverse culture trovare un punto di contatto che non sia una mistificazione.¹⁷²

Secondo il pensiero di Lombardi vi è la comunicazione tra le arti, il cui incontro non avviene solo come sinestesia, ma come riconoscimento di comuni archetipi di forme simboliche che le uniscono: lo si vede con musica e scultura, in una delle sue opere principali, *La Porta Sonora*.¹⁷³

4.1.2 La sinestesia

La ricerca di Daniele Lombardi tra visioni interiori e l'idea di ottenere un impatto sulla psiche umana attraverso la musica, nacque dalla convinzione che le espressioni sonore fossero indissolubilmente legate alle espressioni visive. Egli mirava a generare una sintesi delle arti, attraverso un comune principio compositivo e strutturale, espresso dalla sinestesia, che veniva utilizzata come figura di stile per ricostituire qualsiasi gamma di diversi stimoli sensoriali.

La sinestesia era già stata sperimentata da un'artista di arte astratta Vasilij Vasil'evic Kandinsky, un pittore russo in grado di "vedere" la musica. Vasilij Kandinsky aveva la capacità di ritrarre armonia ed emozioni su tela. La sinestesia è stata quindi un elemento innovativo nato dalle avanguardie storiche, da

¹⁷¹ DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora* cit., p. 76

¹⁷² DANIELE LOMBARDI, «*Labirinti, Babele*» cit., p. 22

¹⁷³ DANIELE LOMBARDI, *Non finito per pianoforte* cit., p. 5

Kandinsky al futurismo fino al Bauhaus: quest'ultimo, prestigioso istituto di educazione artistica, ha introdotto il primo corso di performance, diventandone il precursore. Tutto grazie alla profonda sensibilità artistica di Oskar Schlemmer.¹⁷⁴

Prima di Kandinsky ci fu, in realtà, un artista che esplicitò una produzione di espressione grafica della musica come necessità di interrelazione tra le arti visive, tra la visualizzazione del suono e il suono stesso: Ciurlionis. A differenza di Kandinsky, Ciurlionis era un visionario, la visionarietà non sempre rimandava all'oggetto della visione stessa, ma rimandava alla superficie visionaria dell'elaborato. Lui voleva rendere visibili le emozioni dell'ascolto, visualizzare le emozioni; Kandinsky invece voleva rappresentare visivamente la musica e non le emozioni che da essa derivavano. Per Kandinsky non c'era un processo di emozione sulla forma ma c'era una forma che in sé portava l'emozione: una materializzazione che derivava da un processo che ha portato il segno, la pagina, la tela verso una materializzazione di sé. È sulla materializzazione che dobbiamo giocare il rapporto emotivo; la materializzazione non rimandava all'immagine o alla letterarietà, negando così il simbolismo, ma era un fenomeno di transizione costituito dalle composizioni astratte, come visualizzazioni di un gesto o di una pulsione energetica, dove il raffreddamento di una pulsione energetica portava a forme che rappresentavano la musica stessa a cui questa pulsione stava alludendo.¹⁷⁵

Lombardi ha affermato:

I futuristi per primi, creando immagini pittoriche e scultoree della sensazione del movimento delle forme, hanno creato degli attimi fermi come l'occhio del ciclone.¹⁷⁶

Il dinamismo artistico e umano di Lombardi lo ha portato a raccogliere attorno a sé a Firenze un nutrito gruppo di artisti della metà del XX secolo, comprendente Sylvano Bussotti, Giuseppe

¹⁷⁴ ROSELEE GOLDBERG, *Performance Live* cit., p. 63.

¹⁷⁵ DANIELE LOMBARDI, «*Labirinti, Babele*» cit., p. 18.

¹⁷⁶ DANIELE LOMBARDI, *Attraversamenti: la musica in Toscana dal 1945 ad oggi*, Pistoia, Gli Ori, 2003, pp. 1-96: 8.

Chiari, Giancarlo Cardini, Pietro Grossi. Il confronto con queste forti personalità gli ha permesso di accrescere la sua sensibilità artistica. Molte delle composizioni di questi artisti gli sono state donate proprio grazie a questo fruttuoso scambio.¹⁷⁷

La sfida intellettuale, la contemporaneità, che diventava innovazione, e le molteplici sperimentazioni, quindi, non si svolsero solo tra Pistoia, Firenze e Prato, ma a livello internazionale. Gli eventi a Lombardi dedicati cercarono di mettere a contatto i giovani e farne un evento popolare, diffondendo una cultura non imposta, ma vissuta; una cultura come un'opportunità e come un obbligo pedagogico.¹⁷⁸ La formazione artistica a Firenze è stata per Lombardi un importare occasione per entrare in contatto con un ampio patrimonio artistico, la cui però, presenza incombente lo ha fatto sentire spesso osservato, "come se tutto il Rinascimento stesse a guardare", creando in lui una coscienza metalinguistica forte. Lombardi ha vissuto tutti gli eventi artistici fiorentini degli anni Sessanta/Settanta di architettura, poesia visiva e musica d'arte. Firenze era l'unico polo dove si era manifestato questo interesse compositivo dalla sperimentazione di suoni alla concettualizzazione e strutturazione del pensiero musicale. Firenze è stato il luogo dove molti compositori, tra cui quelli citati, hanno avviato i loro lavori sconfinati nella visualità, facendo nascere qui un fenomeno di Musica d'Arte unico nel suo genere. Questo fenomeno si potrebbe coniugare con quello dell'architettura radicale che a Firenze ha avuto molti protagonisti, la città ha svolto un ruolo cruciale per la musica, la poesia visiva e l'architettura. A questi autori, quali Bussotti, Chiari, Mayr, non è mai stata dedicata una mostra, ma forse è il tipo di esperienza che si è voluta mantenere sugli orli, ai confini, senza essere classificata per avere un margine di libertà maggiore. Questi autori, nonostante appartenessero a generazioni diverse erano in contatto tra loro.¹⁸⁰

¹⁷⁷ DANIELE LOMBARDI, «*Labirinti, Babele*» cit., p. 18.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 6.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 25.

I lavori di questi artisti furono per Lombardi un'apertura di prospettiva, di sentieri utopici che si intrecciavano con le letture del tempo; ricordava che le musiche di questi compositori, oggi di fama mondiale, erano al tempo poco apprezzate, si arrivava durante alcune performance anche al “lancio delle verdure”, poiché la sperimentazione ancora doveva trovare la propria affermazione e viveva tra l'indifferenza o le ostilità dei musicisti che hanno avuto oggi un forte riconoscimento altrove.

In quegli anni il Futurismo, la parabola del Fascismo e tutti gli eventi politici che ne sono derivati erano ancora un tabù, per poterli conoscere non era presente abbastanza documentazione, e quindi era necessario andare direttamente dagli eredi dei futuristi e raccogliere tracce di azioni, movimenti ed eventi. Lombardi ricordava bene la misurazione con il cronometro dello spazio invisibile di Mayr, i pianistici corpo a corpo di Cardini, i balletti in tre sul piano di Bussotti e il giramento di manopole di armadi metallici di Grossi. Tra gli sperimentatori però non possiamo dimenticare Benvenuti che era il ponte di collegamento tra questi sperimentatori del segno e del gesto con l'orgia sonora accademica insieme alla Schola fiorentina.

Il maestro di Lombardi, Rio Nardi, fu un importante fonte di ispirazione, da lui prese moltissimi input sui rapporti uditivo e visivo: ricordava di Rio il giorno in cui dopo aver suonato il pezzo *Des Abends* di Schumann gli fece notare possibili corrispettivi visivi del crepuscolo sullo sfondo della Sibilla del quadro di Dosso Dossi.

Se questi compositori rappresentarono per il compositore lo spunto uditivo, le mostre d'arte e le riviste divennero il suo spunto visivo, tra queste ricordiamo quella di Fortunato Depero di acquarelli di Gonnelli o la rivista Marcatrè. Molti degli artisti sono ad oggi caduti nell'oblio.¹⁸¹

In conclusione, lo “sforzo artistico” che ne derivò fu quello di un'avanguardia radicale con atteggiamenti modernisti e irriverenti, con un'arte brillante e impetuosa, oggi unica e straordinaria.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 15.

Questa corrente di pensiero estrema ma fresca si oppose apertamente all'atteggiamento fortemente accademico della tradizione della composizione toscana, che mentre generava sì grandi maestri, li circoscriveva in formule meccaniche e nel dogmatismo.

Lombardi diresse per alcuni anni il Festival a Roma della Nuova Musica Italiana e della Nuova Musica Internazionale (Coop, La Musica, RAI); fondò e diresse con Nicolai Bruno la rivista di musica contemporanea ed occupò anche linee di programmazione artistica della Casa Editrice Musicale Edipan.

Per esempio, nel 1998 fu il primo artista ad essere invitato da SMAC (Sistema Metropolitano per l'Arte Contemporanea) a documentare il proprio lavoro multimediale con concerti che hanno toccato tutto il territorio di Firenze. Per la SMAC quattro Enti Pubblici, la Regione Toscana, il Comune di Firenze, il Comune di Prato, il Comune di Pistoia e Giuliano Gori misero insieme le loro energie e un patrimonio ricco e diversificato di opere d'arte per creare un sistema integrato. Questo sistema metropolitano per l'arte contemporanea rappresentò un elemento strategico del progetto regionale toscano per la Promozione del sistema dell'arte moderna e contemporanea.¹⁸²

Lombardi fu presente, anche, in vari musei, sedi concertistiche e festival; e fu direttore di alcuni concerti, come nell'autunno del 2012 in occasione della mostra *Arte torna Arte* dedicati a Stockhausen, Cage e Berio presso la Tribuna del David a Galleria dell'Accademia a Firenze.

Incise anche numerosi CD con Col Legno, Arte Novam Epidan, Musica & Immagine, Nuova Era ed ha insegnato pianoforte presso il Conservatorio "G.Verdi" di Milano.¹⁸³

4.2 Dal Mito, al Futurismo, alla Musica del Rumore

Qual è l'attività di ricostruzione storica che Lombardi ha svolto, partendo dal Mito, fino al Futurismo e alla figura di Cage?

¹⁸² *Ivi*, p. 1.

¹⁸³ DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora* cit., pp. 77-78.

Lombardi si sentiva vicino alla pittura di Kupka e meno alla musica di Schoenberg, concentrando, poi, in Kandinsky il suo spirituale dell'arte; ricercava una compresenza dialettica tra un pensiero materialista e idealista per un'indagine sulla materia del farsi di un linguaggio che assumesse una valenza emotiva autonoma quando le convenzioni espressive sarebbero state in crisi.

L'infinita catena di intrecci tra suono e immagine fu presente prevalentemente all'interno di movimenti come la Dodecafonia, il Bruitismo, l'Astrattismo, il Futurismo, il Surrealismo, la Musique Concrète, il Nouveau Realisme e il Collage; si passa dal grado zero della tela bianca di Malevic del 1915 al feticismo del materialismo nelle opere come *l'Opus Clavicembalisticum* di Sorabji o *L'Ulysses* di Joyce.

Lombardi cercava di dare un senso a questa materia, comprendere come questa potesse mitologizzarsi o farsi referente di un qualcosa preconcio che si manifesta in un'azione della volontà. È in Cage che Lombardi trovava le sue risposte, Cage eliminava la volontà del compositore, la vita doveva creare l'opera da sé e la materia serviva per veicolare delle energie e delle pulsioni che difficilmente arrivavano ad uno stato di conscio, verso un'arte che lasciasse tracce evidenti, pratiche e visibili.

Per trasferire sul campo dell'immagine tutte le strutture che venivano dalla sua formazione musicale, Lombardi utilizzava la tecnica della scomposizione delle matasse sonore complesse (come possono essere i brani di Chopin o di Schubert), usufruendo di frammenti derivati da queste musiche per un'analisi dei formati e per generare una morfologia di incastri, allo stesso pari di come si metteva insieme i pezzi nelle situazioni visive (come un quadro di Kandinsky).

Da sempre la mitologia connessa con la musica trova il suo significato nella connessione alle vibrazioni sonore con una certa semanticità e un certo contenuto emotivo ed espressivo, rimasto in auge fino a quando i procedimenti dodecafonicici non sono stati diramati in tutti i parametri della musica sia nelle altezze del suono sia nel puro strutturalismo da laboratorio. Attraverso la

materia della pittura, Lombardi generava dei dialoghi con la Natura, faceva emergere stati d'animo, confermando così il suo status di artista di sincretismi lirici e iperbolici, attento al presente ma sedotto dal mito.¹⁸⁶

Nella sua visione pittorica le ritmiche e le armonie prendevano forma tangibile, realizzava complessi lavori con la psiche del musicista, abituato a leggere il pentagramma da sinistra verso destra, e chiamato a trarre conclusioni visive che scorressero fra riflessioni e colori.¹⁸⁷

Il suono della quotidianità, ripreso anche da Cage, divenne per Lombardi un ulteriore elemento innovativo, caratteristico della “nuova musica”; una quotidianità che doveva essere ascoltata con nuovi orecchi e doveva essere vissuta con delle esperienze di impatto artistico, intrecciandosi con segnali che la rendessero accettabile e vivibile, secondo un nuovo criterio estetico risiedente nel contesto del rumore e del disturbo.¹⁸⁸

Cage riprendendo la dodecafonia in cui ogni nota delle dodici aveva una sua entità, affermava come in realtà un suono sia uguale ad un altro così come ogni intervallo è uguale ad un altro, la differenza è insita nel tempo; Anche Pound nel suo trattato sull'armonia affermò che la componente più importante dell'armonia era il tempo, la distanza tra una nota e un'altra.

Cage come Lombardi cercò di studiare la materia a 360° per capirne la sua semantica e comprendere se l'arte con espressioni pittoriche o musicali potesse avere una semantica inerente alla materia stessa o se sia solo una pura convenzione successiva, dove alla materia veniva riconosciuta una certa semanticità a posteriori. John Cage affermava che una partitura poteva essere anche “bella nel suo aspetto grafico”, un aspetto che riproponesse un'armonia che stava al suo interno e non all'esterno.

L'impressione che Lombardi volesse creare un'esperienza integrale, superando quegli intervalli generati dai diversi significati, è in realtà solo in parte veritiera; come afferma il compositore stesso, nel tempo riascoltando le proprie

¹⁸⁶ DANIELE LOMBARDI, *Guarda che Musica* cit., p. 3.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ DANIELE LOMBARDI, «*Labirinti, Babele*» cit., p. 26.

registrazioni ha acquisito la consapevolezza che per quanto ci si possa lavorare sopra, si analizzi e si codifichi, le cose prendono una loro vita che è lontana dalla memoria di chi le fa. Alcuni dei suoi lavori, infatti, gli sono risultati spesso estranei.

L'invenzione non partiva, secondo Lombardi, da un individuo, ma tornava sugli altri, come qualcosa fatto da una persona, ma che assumeva poi vita propria; si può basare un'intera vita sulla ricerca e l'indagine di queste opere, ma poi l'oggetto di analisi prende sempre la sua strada.¹⁸⁹

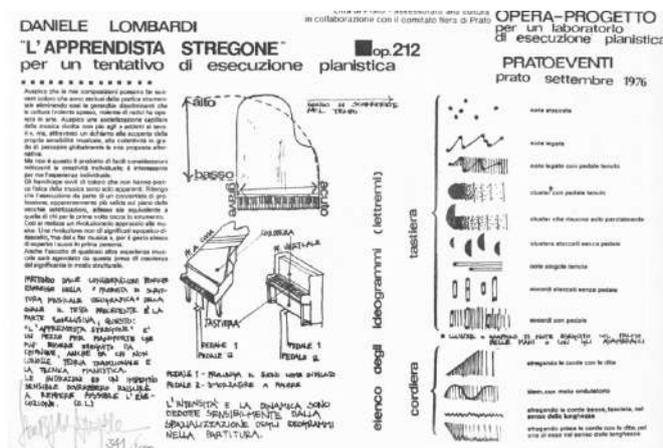
Un capitolo complesso nella vita di Lombardi si apre con l'opera *Metamorfosi per quattro pianoforti* che lasciava agli esecutori ampia libertà, non era necessario eseguire alla lettera ogni nota; il contesto è omogeneo tra autore, esecutore e pubblico, la notazione è invece il ponte parziale dove l'esecutore può ricreare liberamente, una volta compreso lo spirito profondo dell'autore. Quando non è presente questa omogeneità, nel caso di un testo con una notazione difficile e di un autore che ritengono lontano e astruso, l'unica possibilità è di eseguire correttamente ciò che c'è scritto.

Come, per esempio, David Tudor che reinventò molti dei lavori di Cage e di Lombardi stesso, ha realizzato le improvvisazioni su schemi molto precisi, che richiedevano all'esecutore una certa coscienza sul senso profondo del compositore.¹⁹⁰

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 16.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 24.

Figura 7: L'Apprendista Stregone
 Fonte: DANIELE LOMBARDI, *Suono Segno Gesto Visione tra Forma ed Evento*, «Konsequenz», 2016, pp. 1-38: 12.



4.2.1 Labirinti, Babele e Sinfonie per ventuno pianoforti

L'intervista, *Invenzione a due voci*, tra Bruno Corà e Daniele Lombardi ci permette di comprendere le intenzioni che hanno guidato il compositore durante la sua attività come artista e uomo di spettacolo. L'intervista fu condotta a partire dall'esposizione a Prato dal titolo *Il rumore del tempo* che funzionò da "giro di boa". Dopo questa esposizione Lombardi terminò con i suoi lavori metamusicali ed ebbe la sensazione che le sue proposte artistiche avessero bisogno dei media per riuscire a lasciare il segno, senno avrebbero fatto lo stesso effetto di un "sasso nello stagno".¹⁹¹

I lavori metamusicali di Lombardi partivano dall'idea, un po' provocatoria, delle notazioni avulse dal suono con immagini grafiche che dovevano comunicare fatti musicali nel silenzio fisico. Il primo intervento in cui Lombardi cercò di sperimentare questo nuovo lavoro fu nel 1972 all'Autunno Musicale di Como con un'ipotesi di teatro metamusicale: era consentito un solo ingresso alla volta in uno spazio stretto con immagini visive che il pubblico doveva osservare nel silenzio fisico, poi lo stesso

¹⁹¹ *Ivi*, p. 15.

pubblico era chiamato ad usare gli stessi ideogrammi, suonando alcune composizioni da lui composte.

Tra il 1976 al 1978 su queste idee realizzò il progetto *Il Laboratorio pianistico*, come contributo ad una reale innovazione nel modo di far musica, servendosi del linguaggio dell'avanguardia, semplificato però nella grafia, per offrire un testo che fosse di immediata leggibilità e decifrazione. Questo laboratorio è composto da tre opere: *L'apprendista stregone*, *To Gather Together* e *Self*.

L'apprendista stregone fu realizzato a Prato nel 1976, con un pianoforte in piazza Santa Maria delle Carceri, dalle ore 10 alle ore 12 del mattino; i passanti, se lo desideravano, potevano fermarsi e tentare in prima persona un'esecuzione pianistica del pezzo sulla base delle istruzioni di Lombardi.¹⁹² Infatti, l'opera consisteva in un foglio di partitura sul cui verso si trovavano le indicazioni su come usare lo strumento e su come tradurre i simboli grafici in suoni, poiché il pubblico era chiamato a provare a suonare questa composizione per pianoforte, che può "essere eseguita da chiunque".¹⁹³

Dal 1978 iniziò il suo progetto *To Gather Together* (raccogliere insieme) in giro per l'Italia, realizzato per nove volte, in cui le persone tra il pubblico, più di cinquanta ad evento, venivano invitate a scrivere una pagina di musica che Lombardi poi avrebbe realizzato. Quest'opera rappresenta un tentativo di composizione collettiva, in cui Lombardi fa distribuire cinquanta fogli di cartoncino bianco su cui ognuno disegnò la propria struttura grafica da sinistra verso destra con la massima libertà di scelta dei segni e dello sviluppo della pagina.

¹⁹² DANIELE LOMBARDI, *Suono Segno Gesto Visione tra Forma ed Evento*, «Konsequenz», 2016, pp. 1-38: 10.

¹⁹³ DANIELE LOMBARDI, «*Labirinti, Babele*» cit., p. 34.

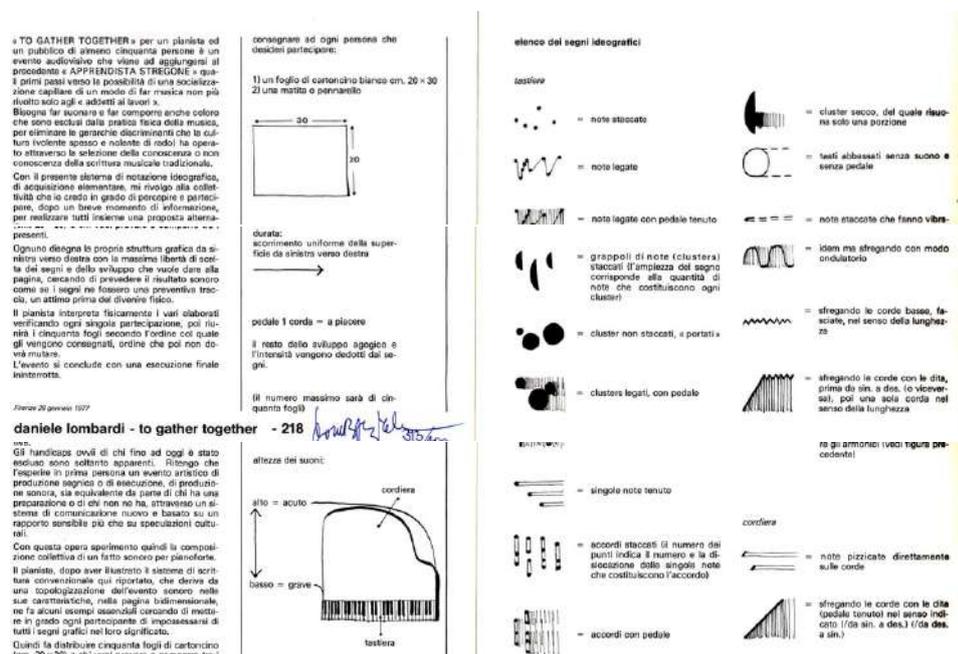


Figura 9: Raccogliere Insieme - Fonte: DANIELE LOMBARDI, *Suono Segno Gesto Visione tra Forma ed Evento*, «Konsequenz», 2016, pp. 1-38: 14.

Il pianista interpretava poi i vari elaborati in un'esecuzione finale ininterrotta.¹⁹⁴ Per la decima volta il pubblico era composto da artisti e performers, da cui Bussotti, Mayr, Chiari, Sacchi, Mosconi. Da questo incontro venne fuori una raccolta dal titolo *To Gather Together n.10* per cinquantasette autori visto che furono cinquantasette le persone che gli inviarono un elaborato, sotto raccomandazione stessa di Lombardi che invitò per posta gli «addetti ai lavori» quali performers e artisti.

Questi elaborati furono diversi sui due fronti, quelli del pubblico delle prime nove versioni erano insiti dei segni caratteristici di Lombardi; quelli, invece, degli artisti non riscontravano il genere di Lombardi ma un loro modo di andare incontro alla musica e al mondo dell'arte.¹⁹⁵

Quest'opera rappresenta un vero spaccato della creatività internazionale.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ DANIELE LOMBARDI, «Labirinti, Babele» cit., p. 22.



Figura 10: I contributi - Fonte: DANIELE LOMBARDI, *Suono Segno Gesto Visione tra Forma ed Evento*, «Konsequenz», 2016, pp. 1-38: 14.



Figura 11: Lombardi che realizza un'unica composizione unendo i diversi fogli di lavoro – Fonte: DANIELE LOMBARDI, *Suono Segno Gesto Visione tra Forma ed Evento*, «Konsequenz», 2016, pp. 1-38: 10: 15.

Self è una tape-performance pianistica per almeno sessanta partecipanti, con un impianto di registrazione, dove ogni persona del pubblico è chiamata a fare una breve improvvisazione al pianoforte per venti secondi. Lombardi registrò tutti i singoli spezzoni, che si presentavano senza soluzione di continuità.¹⁹⁶

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 34.

Queste «notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione o ipotesi di percorso di lettura» sono delle graficizzazioni dei percorsi di lettura per comprendere come una persona possa leggere un'immagine.¹⁹⁷ Questo ciclo di notazioni partì dal 1968 fino agli anni '90 quando Lombardi abbandonò quest'utopia di contatto attraverso i segni per portare le persone ad avere esperienze concrete nella cultura, cercando di influenzare il loro gusto generale e spostandosi verso uno spazio multimediale teatrale avvalendosi di interessanti supporti tecnici.¹⁹⁸ Con questo non significa che Lombardi avesse smesso di pensare che le immagini nascessero da un pensiero musicale, non abbandonò la pratica della pittura, ma fece confluire le immagini in una nuova dimensione a vasto raggio, che riguardava più il teatro che le arti visive, o la musica in senso stretto. Nella dimensione teatrale inserì tutti i momenti visivi in concerti che portavano con sé l'elemento spettacolare costituito da video e da installazioni. Da questo interesse per i media e il virtuale, nacquero, inoltre, il primo *Primo Concerto per pianoforte e orchestra* del 1988 e *Impromptwo* del 1993, laser con fibre ottiche che visualizzavano il gesto esecutivo del movimento dell'arco. Nel 1983 a Palazzo Novellucci, Lombardi riassunse per la prima volta tutta la sua attività, usando la triade segno, gesto e suono. Una triade che nel tempo si è in realtà ampliata con l'aggiunta di altri elementi come il colore e la forma. Gli anni Ottanta furono per Daniele Lombardi una fase di forte sperimentazione, soprattutto per le forme di interattività, nel momento in cui la musica veniva accusata di essere lontana dalla gente. Molti dei libri del tempo come *Stockhausen al servizio dell'Imperialismo* di Cardew o *Rumori* di Attali, cercavano di dare un'informazione su questi problemi; Lombardi al tempo si sentiva vicino a queste presenze.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 22.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

Nel 1990 realizzò *Atlanta Fugiens*, un enorme lavoro per cinquanta fonti sonore, cinquanta sculture e cinquanta testi che rileggevano l'omonimo libro d'alchimia di Michael Maier.¹⁹⁹

Tra i lavori chiave multimediali che riguardavano realizzazioni teatrali troviamo, anche, il *Faustimmung* dove faceva confluire tutte le esperienze precedenti, e la *Traccia Sonora nello Spazio* in cui è presente la possibilità di vedere delle forme sonore che diventano immagini. Il progetto di Lombardi era quello di realizzare un percorso in cui ci potesse essere la doppia valenza di una fonostereocinesi, cioè un percorso del suono con un punto di osservazione fisso o mobile; lo stesso suono poteva essere ritrovato in situazioni diverse, cambiando non nella forma, ma nella situazione spaziale. La musica di Lombardi cercava la possibilità di vedere la produzione meccanica del suono nella sua potenzialità virtuale; la virtualità apriva uno spazio alla visualità e all'ascolto assolutamente nuovo.²⁰⁰ Questo tipo di composizione è esemplificata in tre dei suoi eventi principali: *Labirinti*, *Babele* e *Due Sinfonie*, che ci permettono di scoprire l'autore, osservando a tutto campo il repertorio di mezzi in suo possesso, di facoltà espresse, di opere e di modalità comunicative che richiedono una conoscenza vasta e approfondita. Il progetto vedeva coinvolte tre aree metropolitane: Prato con *Labirinti* nel museo Pecci, prima tappa del suo percorso; Pistoia con *Babele* nel Palazzo Fabroni che si articolava nella visualizzazione di linguaggi musicali, della notazione, visivo con il segno e il colore, e acustico fatto di strumenti, esecutori e suoni; ed infine l'esecuzione delle *Due Sinfonie per 21 pianoforti* nel Cortile degli Uffizi a Firenze, onore, questo, concesso a ben pochi artisti.^{201 202}

¹⁹⁹ *Atalanta Fugies*: è un'opera letteraria di Michael Maier che comprende cinquanta discorsi filosofici, cinquanta incisioni e cinquanta canoni musicali. È un prototipo di ipertesto multimediale comprendente discorsi filosofici, immagini e musiche originali. La musica ha il ruolo più importante nella trattazione, nelle tre voci delle cinquanta fughe vengono presentati i personaggi principali: Atlanta, Ippomene e la mela.

²⁰⁰ DANIELE LOMBARDI, «*Labirinti, Babele*» cit., p. 23.

²⁰¹ *Ivi*, p. 15.

²⁰² DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora* cit., p. 77-78.

Labirinti nasceva sull'idea della costante del labirinto, un percorso non lineare fatto di scelte su strutture mobili o fisse non utilizzate secondo un modo tradizionale. Quest'opera a Prato, inizialmente, veniva eseguita su due brani musicali e due visualizzazioni su una partitura di otto metri per otto che richiedeva all'esecutore di muoversi fisicamente su questa, girarsi e guardarsi attorno per seguire la notazione. Questo episodio segnava l'inizio dell'idea di percorso, introducendo una dimensione nuova, una produzione dove il divenire del rapporto segno-gesto-suono faceva sì che i non addetti ai lavori avessero un'esperienza diretta e diversa. Lombardi ricordava bene la sua infanzia e le esperienze vissute con il padre, specialmente quando quest'ultimo lo portava nei cantieri a vedere la costruzione di una qualsiasi cosa, a cui il compositore si ricollegava per la realizzazione dei laboratori degli anni Sessanta dove le persone venivano fatte partecipare direttamente, con un nuovo meccanismo di produzione della musica.²⁰³

Babele rappresentava il tentativo di produrre spazi performativi dei testi che giacevano sul muro o che facevano mostra di sé nell'ambiente in cui l'osservatore si trovava a camminare. Vi è presente una sorta di analogia tra tre modi di concepire un'entropia dei linguaggi: La Babele biblica, la Babele che nasceva dai linguaggi arbitrati dell'arte, quella delle Avanguardie storiche, ed infine la Babele di Internet che è un'utopia di villaggio globale della comunicazione. Secondo Lombardi, in futuro, tutti parleremo lo stesso linguaggio ma ognuno darà alle parole un significato diverso; nella cultura e nell'arte questa virtualità crea una doppia soggettività che genera, quindi, interpretazioni senza fine, creando un misunderstanding globale.²⁰⁴ Per l'occasione, Lombardi aveva inserito in una stanza vari elementi riferiti al Babele, come la scritta "Torre di Babele" del racconto della città di vetro di Paul Auster, due pagine di composizione musicale dal titolo *Torre di Babele*, un episodio del *To Gather together 10* e l'acquarello *Musica virtuale n°3* che riproponeva la possibilità di una interpretazione di fatti visivi

²⁰³ DANIELE LOMBARDI, «*Labirinti, Babele*» cit., p. 24.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 26.

attraverso una concezione mentale, rendendo possibile delle evocazioni come integrazioni sonore del fatto visivo. In ogni ambiente era presente un'attivazione sonora, perché la musica può "vivere insieme ai fatti visivi"; erano presenti le opere: *l'Ora Alata*, *La Musica Virtuale n.8*, *il Fastimmung*, che procedevano tra le sale come un alfabeto preciso diradato dal segno, colore, gesto, suono e dalla forma. Già in altre occasioni in passato Palazzo Fabroni aveva accolto esposizioni di suono e musica, con strumenti più o meno moderni; sono anni in cui l'incontro fra arte e musica era del tutto implicito nel lavoro degli artisti. Daniele Lombardi, ormai riconosciuto a livello nazionale e internazionale, si dedicò ad un lavoro di notazione musicale che affondava con piena autonomia nel mondo dei segni dell'arte visiva; molte delle sue esperienze musicali avevano avuto un'esplicitazione ambientale in spazi e luoghi non deputati all'arte o alla musica come borghi o castelli. La ricerca e la sperimentazione furono alla base della sua operatività artistica dove le avanguardie storiche musicali e l'utilizzo di interpreti misconosciuti costituivano una continua fonte di riflessione e richiedevano un impegno costante di esecuzione.²⁰⁶

Dagli anni Ottanta, dopo anche gli studi sulle opere di Chopin, cessò la pratica della doppia articolazione sonora-visivo mediante la proiezione della partitura, poiché iniziò una fase più concentrata sul solo dato acustico. Tra le opere troviamo *Extravinsky per pianoforte e 10 strumenti*, *Tredici Preludi*, *Concerto n.1 per pianoforte e orchestra*, *Berceuse per pianoforte a 8 mani*, *L'Ora Alata Novatrix per pianoforte solo e Mitologie per pianoforte e liquid crystals display*; queste evidenziavano il recupero degli elementi tradizionali di Lombardi, dove la scrittura si faceva più determinata sia riguardo le altezze che riguardo le dinamiche e le durate. In queste composizioni utilizzava gruppi ritmici periodici, una sintassi che si articolava sempre in arcate discorsive percepibili, riacquisendo un clima armonico-accordale e un fraseggio cantabile. Le composizioni per più pianoforti

²⁰⁶ *Ivi*, p. 3.

implicavano un impegno per una polifonia di segno estremo con aspetti ampi di spettacolarità.²⁰⁷

I lavori metamusicali di Lombardi testimoniano il suo passo verso l'interattività, in pubblico aveva mutato il suo ruolo di ascoltatore ed era divenuto co-esecutore. Il pianoforte era lo strumento che meglio si prestava ad un coinvolgimento interattivo del pubblico in quell'attività che prese il nome di *Laboratorio Pianistico Metamusicale*.

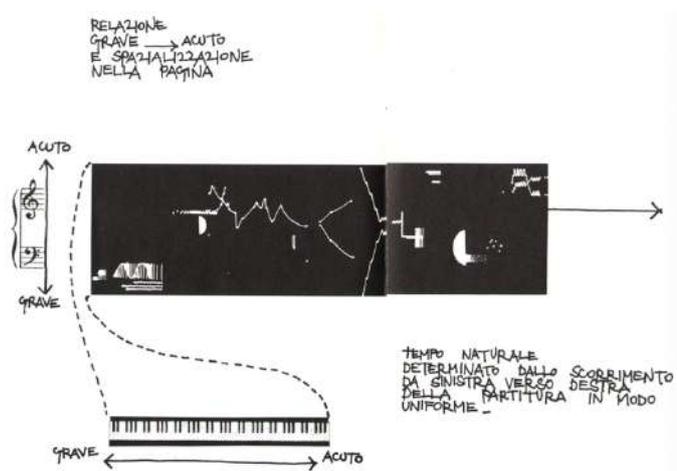


Figura 12: Come utilizzare il pianoforte – Fonte: DANIELE LOMBARDI, *Suono Segno Gesto Visione tra Forma ed Evento*, «Konsequenz», 2016, pp. 1-38: 10.

In questo laboratorio Lombardi rese note alcune informazioni di base sul pianoforte e sul suo rapporto con l'immagine diagrammatica, delineando tre momenti di diverse modalità di coinvolgimento, cioè esecuzione, composizione e improvvisazione.²⁰⁸

Durante questi anni di sperimentazioni, Lombardi pensò di sviluppare azioni in luoghi particolari che potessero ospitare eventi nei quali le caratteristiche dell'opera e dell'ambiente inducessero ad una creatività per la quale le opere sonore e visive fossero una lettura altra del luogo stesso, in una sintesi tra forme

²⁰⁷ DANIELE LOMBARDI, «*Labirinti, Babele*» cit., p. 35.

²⁰⁸ DANIELE LOMBARDI, *Suono Segno Gesto* cit., 10.

preordinate e realtà del luogo, tra progettualità della composizione ed evento estemporaneo, dove il pubblico possa partecipare attivamente con modalità del tutto nuove da sperimentare. Per molti anni il compositore ha sviluppato l'idea di orchestre di pianoforti, ne sono esempio *le Due Sinfonie per 21 pianoforti* e *La Grande Sonata nel Giardino* per dodici pianoforti.²⁰⁹

L'arte come la musica non è più una forma di rappresentazione chiusa bensì è una rappresentazione indipendente ed emergente, concreta e aleatoria, fatta di eventi e di scritture che determinano un linguaggio personale e destrutturato.²¹⁰ La musica secondo Lombardi ha una forza evocativa, può suggerire stati d'animo ed emozioni, una forza che egli accentua con la scelta di elementi di impatto emozionale, muovendo nell'ascoltatore sensi di inquietudine generati dai suoi registri gravi o dagli accordi ripetuti.

4.2.2 Esecuzione delle *Due Sinfonie per 21 Pianoforti* in Via Tornabuoni a Firenze

La sinfonia a cui si accennava prima ha rappresentato il punto di partenza di una serie di riconoscimenti: il successo di questa sinfonia non si misura soltanto dalle innumerevoli repliche in molte sedi italiane ed internazionali eseguite negli anni (Torino, Roma, Milano, Parigi, Siracusa, Genova, Reggio Calabria, Berlino, Siena, New York.), ma soprattutto dal grande impatto che la performance ha avuto sul mondo dell'arte.

Una costellazione di pianoforti ha coperto Firenze con una performance pianistica in Via Tornabuoni, uno dei luoghi più rappresentativi del patrimonio culturale mondiale. I pianoforti sono diventati lo specchio per far brillare di più le bellezze monumentali del capoluogo toscano, moltiplicandone

²⁰⁹ *Ivi*, pp. 34-36.

²¹⁰ TOMMASO EVANGELISTA, *La Dinamica sonora delle forme. Intervista postuma a Daniele Lombardi*, «Rivista Segno», 2018.

<https://www.rivistasegno.eu/la-dinamica-sonora-delle-forme-intervista-postuma-a-daniele-lombardi/#sldr-nav>

l'immagine quasi all'infinito. Ma la portata di questo evento è costatabile soprattutto se si guarda al vasto pubblico dei partecipanti. La performance artistica ha riunito istituzioni pubbliche, musei, operatori turistici, associazioni private e cittadini comuni che ne hanno condiviso l'originalità e l'audacia, ed ha formato una rete di ascoltatori varia ma compatta. L'arte è scesa per le strade e ne è diventata padrona, ma allo stesso tempo si è messa al servizio della comunità, recuperando il suo ruolo centrale nella vita quotidiana. Lo stesso sindaco di Firenze, per la Commemorazione di Daniele Lombardi, tenutasi nel marzo del 2018 disse: «Lombardi ha regalato tanto a Firenze. Penso per esempio all'indimenticabile 'Sinfonia 1', quando nel luglio del 1987 aveva letteralmente travolto via Tornabuoni con 21 pianoforti a coda, una performance poi a lungo replicata in altri luoghi».²¹¹ Daniele Lombardi ha avuto la necessità di rappresentare la sua musica come metafora dello spazio, per riappropriarsi del proprio extracorporeo e creare un profilo finale dell'opera simile ad un corpus di forme scultoree, rivelandosi un'artista a tutto tondo oltre che compositore e musicista. Ha proposto un ambizioso progetto performativo in uno spazio pubblico, proprio nel momento in cui le persone iniziavano ad abitare gli spazi museali e urbani: si è misurato con ben 42 pentagrammi contemporaneamente per creare una nuova forma di performance musicale che generasse un'esperienza in cui il pubblico potesse immergersi, in uno spazio familiare.

Lombardi era pienamente consapevole del periodo rivoluzionario ed artistico che stava attraversando la società; in questo senso cercò di reinventare il ruolo del compositore al pianoforte, adattando lo strumento ad un uso nuovo, quello sinfonico²¹², e sovrapponendo i diversi pianoforti con lo scopo di formare un'orchestra: *un ensemble a coda*.²¹³ Questa interpretazione segue la scia di una ricca stagione di opere per pianoforte dell'inizio del XX secolo che risale alle composizioni

²¹¹ DARIO NARDELLA, *Morto Lombardi* cit.,

²¹² DANIELE LOMBARDI, *Musiche per 21 pianoforti di Daniele Lombardi, Libretto di Sala*, «Byterfly», 12 settembre 2004.

<https://www.byterfly.eu/islandora/object/mitosmls:14286#mode/2up>

²¹³ DANIELE LOMBARDI, *Guarda che Musica* cit., p. 130.

di Igor Stravinskij (*Les Noces* nella versione per quattro pianoforti e il *Sacre du Printemps* con due pianoforti in partitura) e Alberto Savinio (la tragedia della *Morte di Niobe* per tre pianoforti). In questo panorama crebbe l'interesse di Daniele Lombardi per la moltiplicazione infinita di certi effetti sonori.

La *Sinfonia* fu preceduta da altre opere che impegnano il compositore dal 1982, come *Il Grande Notturmo a Gargonza* dove egli inserisce note e altezze ripetute, e la *Grande Sonata per 12 pianoforti* in 5 movimenti, con una stratificazione di nuovi suoni, complessi.

Nella Sinfonia No.1 per 21 pianoforti, gli strumenti erano disposti in linea secondo una dislocazione spaziale. Il suono non si era disperso nel mezzo, ma era ripristinato in modo identico da qualsiasi punto d'ascolto.

Le performance non erano più costruite secondo una prospettiva monofocale²¹⁴, ma visibili e udibili allo stesso modo da ogni postazione. Un concetto diffuso di arte che, come accennato, poneva il pubblico al centro in modo uguale, senza distinzioni. Nella partitura, Lombardi inserì molte fluttuazioni sonore tra i pianoforti, generando effetti d'onda, e quindi una connessione sonora e corporea tra pianoforti, note, musica e interpreti: quasi come se la musica stesse prendendo forma, rifluendo con una tendenza ondulata e sinuosa.

Ogni pianista doveva suonare una partitura diversa con un'esecuzione meticolosamente ordinata in 21 parti reali.

²¹⁴ Prospettiva monofocale: realizzata in direzione del punto di vista del re o principe seduto nei palchi reali di fronte al palcoscenico.

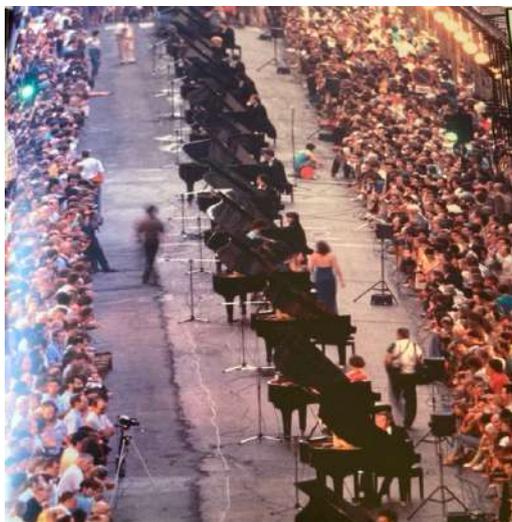


Figura 14: Foto della disposizione dei pianoforti in Via Tornabuoni nel Luglio del 1987. Fonte: DANIELE LOMBARDI, *Guarda che Musica Daniele Lombardi*, a cura di Philippe Daverio, Daniel Charles e Gino di Maggio, Milano, Fondazione Mudima, 2013. pp. 1-159: 100.

Ciascuno era guidato da un time-code che scorreva in video fungendo da direttore d'orchestra computerizzato, per garantire il coordinamento e il rispetto delle regole di esecuzione stabilite dal compositore. Questa sollecitazione di stimoli audiovisivi era generata dalla proiezione della partitura agli esecutori in tempo reale e dal flusso di note accompagnate dal flusso di immagini, aspetti che conferirono allo spettacolo elementi di spettacolarità e unicità. Gli stimoli uditivi e visivi rimbalzavano l'uno sull'altro e si evocavano a vicenda.²¹⁶ Le parti dei pianisti erano accostate, ma comunque intrecciate, per creare un raffinato effetto che Lombardi ha definito *sinfonismo pianistico*.²¹⁷ Il pianoforte era divenuto, così, uno strumento moltiplicato in un'orchestra che offre un nuovo spettro sonoro dato dai singoli suoni particolari.²¹⁸ Questa struttura compositiva ha dimostrato l'assoluta centralità della multimedialità di Lombardi, che, insieme all'innovazione tecnologica, aveva il compito di ricercare sempre nuove forme, non solo sonore.

La musica di Daniele Lombardi si è configurata come una musica d'arte fortemente contemporanea non di facile intrattenimento, ma neanche per soli specialisti. Questa musica è stata offerta

²¹⁶ DANIELE LOMBARDI, *Musiche per 21 pianoforti* cit.,

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ivi*, p. 25.

all'ascolto di molti, all'udito dei curiosi, di cultori pazienti, ha catturato l'orecchio di coloro che erano interessati a nuove esperienze musicali dove si potessero ascoltare suoni inuditi.²¹⁹ Lombardi riconobbe che per il suo interesse nel moltiplicare pianisticamente gli effetti sonori realizzati, aveva bisogno di un'incredibile performance fisica da parte dell'esecutore, che si ritrovava a suonare una nota o un cluster con la mano sinistra e contemporaneamente a fermare le corde con la destra, premendo rapidamente il pedale. Infatti, nell'opera non era solo la partitura a rendere grandiosa la performance, ma era il combinato disposto di suono e abilità scenografica dell'esecutore a riconsegnarla come unica e quindi differente dalle altre.

Una performance, secondo Daniele Lombardi, è data dall'unione di molti elementi costitutivi, quali:

- artista/compositore/coreografo,
- performer
- pubblico.

Coloro che hanno partecipato alle esibizioni musicali del compositore sono entrati così in contatto diretto con il processo sonoro, sentendo le tecniche di esecuzione, in un'esperienza che è andata oltre il semplice ascolto.²²¹

La *Sinfonia n. 1* ha presentato un'esecuzione musicale di un certo spessore, realizzata da un uso nuovo del pianoforte, per cui la realtà fonica di partenza dello strumento è stata rivoluzionata.

²¹⁹ *Ivi*, p. 6.

²²¹ *Ivi*, p. 19.

Questo brano conferma quanto la prospettiva fonica di Lombardi



Figura 15: Locandina dell'Evento del 4 Luglio 1987. - Fonte: Loretta Innocenti, moglie di Daniele Lombardi.

fosse aperta a una concezione sinfonica dell'uso del pianoforte, concezione in cui l'intreccio di figure pianistiche si esprimeva al limite della complessità di tutti i parametri sonori.

L'unione di tutti questi strumenti ha amalgamato un risultato che suonava tra vuoti e pieni, creando un impatto dove gli aspetti timbrici sono stati la caratteristica più evidente.²²² Si è resa necessaria una regia del suono che tenesse conto dell'immensità della sorgente sonora in relazione alla collocazione dei ventuno strumenti. Questa interpretazione è stata svolta in uno spazio vasto e aperto dove è stata indispensabile una correzione dello spazio acustico mediante l'uso di strumenti

amplificatori, al fine di offrire un ascolto omogeneo e completo di tutti i pianoforti. Per il concerto, Daniele Lombardi ha diviso l'esecuzione delle composizioni in due parti, separate da un intervallo. Le due sinfonie, la prima del 1987 e quella del 1999, sono composte da quattro movimenti, tipici di quelle tradizionali, con una durata complessiva di oltre mezz'ora. Queste sinfonie sono costruite da complessi suoni, simili al rumore, in diretto riferimento ai ricordi delle impressionanti esibizioni del jazzista Cecil Taylor.²²³

La *Sinfonia No.1*, dopo Firenze, ha subito multiple trasformazioni nelle successive esecuzioni (Milano, Parigi, ecc.); infatti, la versione del 1987 era solo una bozza della versione finale pubblicata nel 1999. Il materiale sonoro di questa performance è forgiato secondo i quattro elementi naturali da cui trae origine ogni sostanza della materia: acqua-fuoco-terra-aria.

²²² DANIELE LOMBARDI, «*Labirinti, Babele*» cit., p. 111.

²²³ Inventore del free jazz, una musica con un approccio energetico, fisico con suoni improvvisati che coinvolgono cluster e intricati poliritmi.

La *Sinfonia n. 2* approfondisce lo studio dei timbri e delle spazialità ed è composta da quattro movimenti quali:²²⁴

- *Spirali*: melodia che si dispiega verso gli estremi della tastiera, un tema di dodecafonico raddoppiato in ottave e invertito a specchio, suonato prima all'unisono, poi sfasato, per creare strutture dinamicamente differenziate.

- *Adagio*: struttura minimale di accordi isocroni suonati da quindici pianoforti, a cui poi si aggiungono gli altri sei pianoforti che tagliano verticalmente il flusso orizzontale degli accordi creando una vibrazione.

- *Introduzione, dieci variazioni e tema di Lourié*. Si riaffermano i canoni sonori de *Le Syn-thèses* del compositore Vincent Lourié, nel quale la musica attraversa dieci differenti variazioni (matassa sonora, fascia di note ribattute, figura di frammenti melodici, matassa figure arpeggiate, glissandi, ribattute, elicoide minimale, cluster uniti e suoni muti ribattuti.).

- *Finale*. episodio aggressivo di ventuno trilli di cluster che squarciano il silenzio, dati dall'interazione tra tre pianoforti in un flusso minimale che ricorda il secondo movimento.²²⁵

La *Sinfonia n. 2* termina in un accordo con possente cluster che si riferisce all'intero spettro sonoro.²²⁶ Il gusto spettacolare di Daniele Lombardi è quello di aver scelto ventuno pianoforti sia per scopi prettamente musicali, sia per ottenere un impatto significativo sul pubblico e poi sulla società.

Il periodo storico in cui visse Lombardi vide una continua esplorazione nel campo delle figure pianistiche e un ampliamento delle possibilità foniche dei diversi strumenti, primo fra tutti il pianoforte. Questo nuovo modo di comporre coincide con un modo nuovo di ascoltare, di un orecchio fluttuante ed esperto che ha percorso ambienti sonori nuovi e più ampi. Questa sensazione di spazialità è generata dalla dislocazione di ventuno strumenti.

²²⁴ DANIELE LOMBARDI, «*Labirinti, Babele*» cit., p. 111.

²²⁵ DANIELE LOMBARDI, *Musiche per 21 pianoforti* cit.,

²²⁶ *Ivi*, p. 9.

Chi ha avuto modo di ascoltare la musica di Daniele Lombardi ha potuto riconoscere che i suoi segni sono stati tradotti in nuove sonorità, riprodotte con un gesto esecutivo al pianoforte strabiliante. Questa, infatti, più che musica era l'espressione di un'energia, di una vibrazione che non viveva in un tempo, ma che era visualizzata in uno spazio dove gli utenti attivavano una meditazione analitica che non scompariva quando la musica si fermava.²²⁷ Un'operazione come questa alla fine del XX secolo ha sorpreso per la scala con cui si è presentata e per le modalità di esecuzione previste. Nel panorama musicale dell'Ottocento, i compositori avevano sempre più bisogno di organici giganteschi per soddisfare un pubblico nuovo, divenuto sempre più esigente nella continua ricerca della magnificenza e degli effetti di sorpresa. Nella società tardo-novecentesca questi tipi di organici, a differenza del passato, non generano più effetti di meraviglia, perché sono a pieno titolo entrati nel panorama artistico; quindi, ormai comuni in tutte le performance.²²⁸ Proprio per questo la ricerca di Daniele Lombardi si compie andando fuori dai sentieri battuti, coinvolgendo tecniche compositive innovative abbinata a forme d'arte differenti, la cui unione ha aperto una nuova strada da esplorare. L'opera ebbe un tale successo che negli anni a venire dal 1987 furono eseguite molte ricostruzioni di questa performance che riportarono nelle strade le *Sinfonie per 21 pianoforti*.²³⁰ Vengono enumerati alcuni capoluoghi in cui l'opera è stata riproposta:

²²⁷ CATERINA BRIGANTI, LEA CODOGNATO, *Daniele Lombardi, Guarda che musica* cit., 2.

²²⁸ DANIELE LOMBARDI, *Musiche per 21 pianoforti* cit.,

²³⁰ DANIELE LOMBARDI, *Guarda che Musica* cit., p. 130.

- A Milano, nel Corso Vittorio Emanuele nel 1987



Figura 16: Foto della disposizione dei pianoforti nel corso Vittorio Emanuele, Milano. – Fonte: DANIELE LOMBARDI, *Guarda che Musica Daniele Lombardi*, a cura di Philippe Daverio, Daniel Charles e Gino di Maggio, Milano, Fondazione Mudima, 2013. pp. 1-159: 150

- A Parigi per la Festa della Musica nel 1995
- A Siracusa nel Foro Italico nel 1996



Figura 17: Foto della disposizione dei pianoforti nel Foro Italico nel 1996 - Fonte: DANIELE LOMBARDI, *Guarda che Musica Daniele Lombardi*, a cura di Philippe Daverio, Daniel Charles e Gino di Maggio, Milano, Fondazione Mudima, 2013. pp. 1-159: 151

- A Genova, in via Aurea, nel 1999
- A Reggio Calabria nell’Arena via Marina nel 1999
- A Firenze, nel cortile degli Uffizi, nel 1999
- A Berlino per la Musik Biennale nel 2002
- A Siena in Piazza del Duomo nel 2002

- New York per il Winter Garden nel 2003, per quest'occasione Lombardi aggiunse alle due sinfonie, una terza con il brano *Threnodia for the victims 9/11*.²³¹



Figura 18: Foto della disposizione dei pianoforti per la Winter Garden nel 2013
- Fonte: DANIELE LOMBARDI, *Guarda che Musica Daniele Lombardi*, a cura di Philippe Daverio, Daniel Charles e Gino di Maggio, Milano, Fondazione Mudima, 2013. pp. 1-159: 100: 152.

4.2.3 I segni grafici

Questo gruppo di composizioni musicali, costruite su una grafia indeterminata per le altezze, valori di durata e dinamiche, consente soluzioni diverse, ma anche simili. Il riferimento era ad alcune opere degli anni Cinquanta-Sessanta come quelle di Cage con la sua *Music of Change*.

Le esecuzioni si presentavano altamente approssimative per la presenza di una forte astrazione del dettato, erano difficili da decifrare. I pezzi di Lombardi, soprattutto degli anni Sessanta, appartenevano pur sempre alla categoria dell'indeterminazione, anche se sviluppavano un altro rapporto con l'esecutore. Sono lavori dove è presente una forte libertà, poiché non vengono specificate altezze, dinamiche o durate, ogni segno è dotato di una propria identità soggetta a differenti possibili interpretazioni. Questa libertà non era finalizzata ad avere una prassi esecutiva di sola improvvisazione, ma l'esecutore era chiamato a costruirsi una propria versione dell'opera attraverso un esame analitico della partitura.

²³¹ DANIELE LOMBARDI, *Suono Segno Gesto* cit., p. 36.

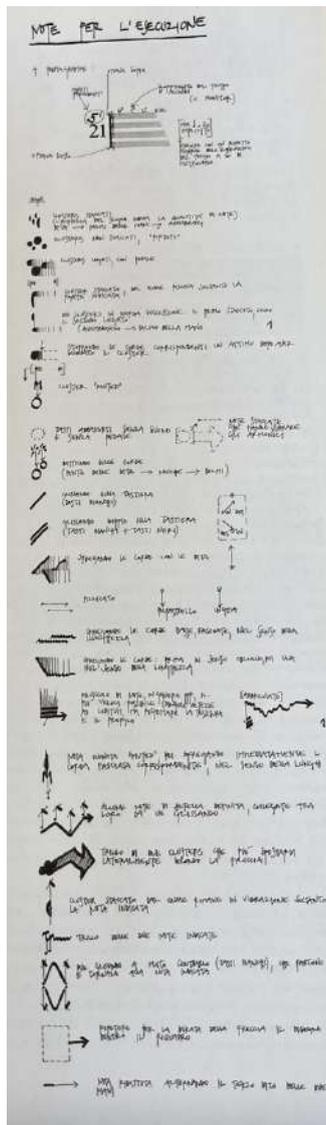
Ci sono ovviamente dei dati dove tale vaghezza non è permessa e dei dati, invece, che consentono una certa flessibilità come quelli della scelta delle note, del tempo o dell'intensità. Il pianista interprete deve essere, quindi, allo stesso tempo rigoroso ed elastico. Gli ideogrammi non valevano solo come indicatori di azioni sonore da compiere, ma sprigionavano anche una loro autonomia e bellezza visiva da ricollegarsi con composizioni del periodo più silenzioso.

I segni ideografici, spazializzati in diagrammi e disegni affidavano la composizione ad un progetto grafico che ne rappresentava una visualizzazione bidimensionale, come un'istantanea che fermasse il panorama sonoro in un attimo, creando un'istantanea sonora.²³²

Uno degli esempi lo si trova nell'*Esploir seul*, parte del lavoro multimediale di *Amor d'un'ombra e Gelosia e d'un'aura*, dove le altezze delle note, da eseguire il più velocemente possibile, erano solo suggerite. È un caso di osmosi assoluta tra il linguaggio visivo e acustico.

Quest'opera insieme a *Preludio n.11*, *Halo* e *Pow* venne rappresentata in modo del tutto innovativo in partitura, dove il senso di scorrimento si presenta da sinistra verso destra, e verticalmente la parte superiore della pagina corrisponde al registro acuto e quella inferiore al grave. Il tempo e la dinamica non sono indicati ma si realizzano con facilità tenendo presente

²³² *Ivi*, 3.



la distanza tra i segni per la durata e la grossezza e lo spessore per l'intensità. I segni grafici sono puntiformi, ma diversi per le note staccate, legate con pedale, tenute o staccate, facendo vibrare gli armonici. Per i cluster, tipici della musica di Lombardi, la notazione era fatta di grandi cerchi neri, dimezzati a semicerchio o parzialmente risuonanti.²³³

Lombardi aveva maturato la convinzione che se la musica portava con sé una potente capacità di organizzazione logica, la metafora di uno spazio espresso con i suoni fosse un sistema di adottare anche per chi non ha preparazione, al fine di riportare l'espressione con i suoni.

Figura 19: I Segni Grafici -
Fonte: DANIELE
LOMBARDI, «*Labirinti,
Babele, Due Sinfonie per
21 pianoforti*», a cura di
Bruno Corà, Milano,
Fondazione Mudima,
1998, pp. 1-144: 33

²³³ DANIELE LOMBARDI, «*Labirinti, Babele*» cit., p. 33.

4.3 Più che Musica

Daniele Lombardi arricchì la collezione di Celle con molte opere scultoree e musicali; dopo anni di ricerche sulla musica sia strumentale che visiva, Lombardi decise di donare a Celle opere scultoree e musicali che ne ampliarono la Collezione, quali *L'Ora Alata*, *La Porta Sonora* e *Musica Virtuale 22*.

Molta della produzione dei suoi ultimi anni, come affermato, è andata nella rilettura di mitologie, come l'opera *L'Ora Alata*.²³⁴

L'Ora Alata venne scritta da Lombardi, su richiesta di Giuliano Gori, per l'inaugurazione dello Spazio Teatro Celle per l'anniversario dell'apertura al pubblico della collezione di Arte Ambientale, uno spazio realizzato in omaggio a Pietro Porcinai che funge come opera d'arte autonoma e come teatro funzionante.²³⁶ Questo spazio ha ospitato negli anni spettacoli di danza, musicali e teatrali; una delle occasioni che vorrei ricordare è quella del 1994, quando Luciano Berio fu ospite con la sua composizione *A-Ronne*, su testo di Edoardo Sanguinetti e i burattini di Amy Luckenbach.²³⁷

L'opera di Lombardi fu sviluppata sui frammenti delle *Metamorfosi* di Ovidio integrati da citazioni di Jean Jacques Rousseau e di Gabriella Bartolomei con le scene ed i costumi di Beverly Pepper.²³⁸

Questa performance inaugurale fu indicativa delle intenzioni di Giuliano Gori di svolgere esplorazioni interdisciplinari e di allargare il campo di ricerca delle arti visive, per cui Lombardi, grazie alle sue avanzate ricerche musicali che percorrevano le stesse strade dei nuovi linguaggi artistici, sembrava il più adatto. Lombardi come sperimentatore dei mezzi multimediali era riuscito a dare corpo e colore ai suoni abbattendo le frontiere rimaste tra l'espressione musicale e l'espressione pittorica-classica. Gli spartiti musicali e le composizioni del maestro erano arricchiti da pregevoli disegni esplicativi e rappresentavano sia

²³⁴ DANIELE LOMBARDI, *Suono Segno Gesto* cit., 37.

²³⁶ GIULIANO GORI, *Collezione Gori* cit., p. 30.

²³⁷ *Ivi*, p. 39.

²³⁸ *Ivi*, pp. 30-31.

un'ulteriore testimonianza del suo duplice rapporto con l'arte sia l'aspirazione dei più esigenti collezionisti.²³⁹

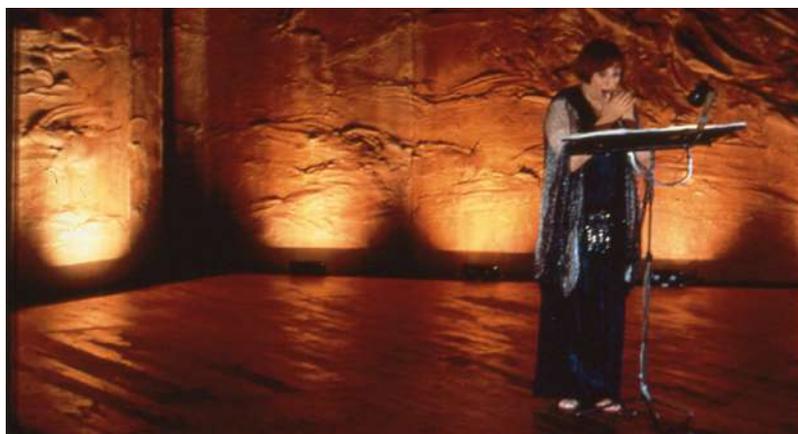
L'*Ora Alata* presentava un testo profondo e affascinante dove le immagini metaforiche diventavano punti di vista mutevoli indirizzati verso orizzonti di prospettive vertiginose.

Il pianoforte, non solo recuperava le possibilità foniche già indagate, ma apriva nuove sedimentazioni come il viaggio di simboli sonori nello spazio dell'ascolto, la stratificazione degli eventi e la fonostereocinesi; creando, così, un gioco dialettico tra meccanica ed elettronica dello strumento e tra fonte sonora riconoscibile e la sua metamorfosi.

Gabriella Bartolomei, in questa performance, spinse la sua voce alla soglia delle sue possibilità; una voce mischiata agli strumenti e all'elettronica (live electronics) dal vivo per compiere un'interpretazione dei frammenti di Ovidio.

Suono, segno e gesto furono così unificati in una composizione mista fatta di permeazioni sottili.²⁴⁰

Figura 20: momenti della performance dell'*Ora Alata*. Fonte: Archivio Storico Collezione Gori. <http://www.goricoll.it>



²³⁹ DANIELE LOMBARDI, «*Labirinti, Babele*» cit., p. 8.

²⁴⁰ GIULIANO GORI, *Collezione Gori* cit., pp. 30-31.



Figura 17: momenti della performance dell'Ora Alata - Fonte: Archivio Storico Collezione Gori. <http://www.goricoll.it>



Figura 18: momenti della performance dell'Ora Alata - Fonte: Archivio Storico Collezione Gori. <http://www.goricoll.it>

Per l'esecuzione dell'opera, accanto alla voce di Gabriella Bartolomei, era presente un gruppo di solisti, tra i quali Roberto Fabbriciani, Luigi Lanzillotta, Daniele Lombardi al pianoforte e un gruppo di danzatori con coreografie selezionate da Antonella Agati, circondati da digitalizzazioni di Francesco Giomi e del centro Tempo Reale.²⁴¹

4.3.1 Non Solo Musica

Lombardi, come già affermato, non era solo un compositore e musicista, ma anche scultore e critico d'arte; le sue performance musicali sono solo parte del repertorio da lui realizzato e Fattoria di Celle testimonia bene questa versatilità di Lombardi. Per la settecentesca Cappella di Villa Celle, il compositore e artista visivo Daniele Lombardi realizzò un portale di bronzo, la *Porta Sonora*, su cui è riportato lo spartito della composizione originale

²⁴¹ DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora* cit., p. 62.

con note scolpite dal Maestro Lombardi che danno voce sonora alla sua opera *Vergine Madre*, assolo di violino ispirato all'ultimo canto del paradiso dantesco.²⁴² Il brano fa parte del progetto multimedia divina.com, ispirato alle 34 lapidi poste nel centro storico di Firenze agli inizi del Novecento.²⁴³²⁴⁴

Nel volume *Lapidi Dantesche, che si trovano collocate in alcune vie e piazze di Firenze-illustrate da Licurgo Cappelletti*²⁴⁵ si possono trovare informazioni sulla loro collocazione per iniziativa del Comune di Firenze tra il 1900 e il 1907 su decisione di una Commissione composta dal Senatore Isidoro del Lungo, Guido Carocci, Marchese Piero Torrigiani, nob. Giuseppe Lando Passerini, prof. Orazio Bacci, Attilio Formili e Luigi Minuti.

Lo stesso Amerigo Parrini nel 1928 scrisse: «With Dante in Florence: walks in Florence to places marked by Epigraphs recalling the history of Dante's day»,²⁴⁶ all'interno del quale inserì dei versi in commento a queste lapidi, arricchendole e illustrandole con artistiche vignette. Il fascicolo: *Le Lapidi dantesche in Firenze* fu curato da Maria Luisa Bertolotto e Pietro Salvini per richiamare l'attenzione delle autorità sulla necessità urgente di restaurarle.

Nel 1985 fu pubblicato un altro volume sulle Lapidi: *Le Lapidi Dantesche, pagine di storia fiorentina*, realizzato da un collaboratore di Piero Bargellini che analizzò attraverso un lavoro di pazienza ogni lapide, riprendendo i vecchi libri della storia

²⁴² Canto XXXIII: è l'ultimo canto della terza cantica nel quale il Santo Bernardo come autore fa un'orazione alla Vergine Maria invocandola come la più alta e umile creatura la cui grandezza è tale che concede ogni grazia. Il santo chiede alla Vergine di poter dissipare ogni velo che offusca gli occhi del poeta Dante per concedergli di vedere visibilmente Dio.

²⁴³ ANGELA VETTESE, GIULIANO GORI, *Collezione Gori* cit., pp. 20-22.

²⁴⁴ Le lapidi della Divina Commedia sono presenti soprattutto sulle facciate degli edifici a Firenze, tracciano un percorso poetico sulle mura essendo piene di citazioni.

²⁴⁵ LICURGO CAPPELLETTI, *Lapidi Dantesche, che si trovano collocate in alcune vie e piazze di Firenze*, Succ. B. Seeber, Firenze, Librai Editori, 1916.

²⁴⁶ AMERIGO PARRINI, *With Dante in Florence: walks in Florence to places marked by Epigraphs recalling the history of Dante's day*, English version by C. Danyell Tassinari, Firenze, Giulio Giannini e Son, 1930.

fiorentina, ricercando nomi, avvenimenti e confrontandosi con gli altri autori poiché spesso le date non corrispondevano.²⁴⁷

Daniele Lombardi venne a conoscenza delle lapidi grazie al padre e all'insegnante di piano Paolo Rio Nardi; in pochi fiorentini al tempo, nonostante la diffusa conoscenza delle lapidi, avevano letto la *Divina Commedia*, e ne conoscevano quindi la storia. Lombardi aveva avuto la fortuna di poter discutere dell'argomento anche con l'ex sindaco di Firenze, Piero Bargellini, il quale condivideva l'idea sull'importanza di queste opere e il riconoscimento che esse meritano per la loro rilevanza e funzione di orientamento al poema. Le lapidi divengono un'importanza traccia visibile dei luoghi e dei personaggi del poema, creando un anacronistico legame di un mondo che da troppi secoli non c'è più.

La prima esecuzione dell'opera la *Vergine Madre* fu nel luglio del 2004, affidata all'Ensemble Novecento e Oltre, fondata a Firenze da Antonio Ballista e formata da eccellenti solisti con esecuzioni all'insegna della poesia e fantasia. La performance fu eseguita presso la Galleria dell'Accademia nella Tribuna del David²⁴⁹ e tra i principali esecutori erano presenti Antonio Ballista come direttore, Fabio Luciani al violino e David Moss alla voce. La notazione utilizzata da David Moss fu la stessa che Lombardi aveva utilizzato per lavori come *In Nova Fert*, *Kaos*, *Amor d'un'ombra e Gelosia e d'un'aura* affidati alla straordinaria voce di Gabriella Bartolomei.

Il lavoro di sintesi di Lombardi che partiva dalle sperimentazioni delle avanguardie storiche e attraversava le infinite esperienze dei compositori, poeti e artisti del Novecento è testimoniato all'interno dell'opera nell'unione del testo con ideogrammi colorati che coagulano entità sonore virtuali. Questo percorso lo si legge in ogni opera e poesia del Novecento, come il *Lettrismo* di Isidore Isou, *Voice* di John Cage, *Stripsody* di Cathy Barberian o *Sequenza III* di Luciano Berio.²⁵⁰ L'idea di Lombardi era quindi creare una musica sulla base delle

²⁴⁷ DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora* cit., pp. 55-56.

²⁴⁹ www.danielelombardi.it

²⁵⁰ DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora* cit., pp. 58.

trentaquattro lapidi nei diversi luoghi della città fiorentina, con un allestimento idoneo allo spazio, utilizzando schermi di video dove trasmettere suoni e immagini per il progetto mixed media. Per la realizzazione del video Lombardi collaborò con Marilena Bertozzi e Vincenzo Capalbo di ArtMediaStudio²⁵¹ di Firenze; venne realizzato su un'elaborazione tridimensionale e sull'animazione di notazioni ideografiche della partitura mosse come entità virtuali su un contesto naturale in bianco e nero: «come “grilli”, poiché fugaci apparizioni sonore».²⁵² Quest'idea di musica voleva essere analoga alle lapidi che concentrano per un breve tempo l'attenzione di chi passa da quei luoghi in un rapporto tra poesia e realtà. La composizione musicale e vocale divenne, quindi, il catalizzatore aggiunto alla solida e statica lapide.²⁵³ Sono trentasei gli episodi della divina.com e ad ogni lapide corrispondeva un brano; questi brani sono ordinati secondo un criterio sintattico costruito sul dipanarsi della composizione; il primo episodio comincia con una dissolvenza incrociata di suoni lunghi affidati a singoli strumenti fino all'intrecciarsi contrappuntisticamente delle fonti sonore in un Rondeau a tre voci. Da assoli di strumenti si passa ad assoli di voce che funzionano come cadenze virtuosistiche, gli strumenti in alcune parti diventano due o più fino a momenti in cui si impiega l'intero ensemble di sei strumenti con l'intero uso delle fonti sonore.²⁵⁴ L'ultimo brano è, invece, relativo all'epigrafe della *Vergine Madre* accompagnata da un assolo di violino in un clima sonoro evocatore di forti emozioni insite nelle pietre di Firenze.²⁵⁵ Questo lavoro fu concepito dal compositore come un «incessante apparire di spunti melodici di varia configurazione» intesi come false citazioni o come apparizioni fugaci intervallate e tenute in

²⁵¹ Artmediastudio: è un team di architetti, creativi, registi e sviluppatori multimediali a cui piace unire le tecniche espositive con quelle teatrali, di comunicazione e di narrazione. www.artmediastudio.org

²⁵² DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora* cit., p. 60.

²⁵³ *Ivi*, pp. 56-57.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 60.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 65-66.

continua tensione per creare un'esasperata espressività in contrappunto libero.²⁵⁶

La stima e l'amicizia che ci ha sempre legato ha avuto un momento per me esaltante quando mi telefonò, qualche mese fa, con questa richiesta di una musica che aprisse la porta della Cappella di Celle. Lì per lì fui preso alla sprovvista perché era davvero la prima volta che riflettevo sulla possibilità di una rappresentazione visiva di una porta musicale, poi ho pensato che una pagina con una notazione eseguibile fosse la strada più incisiva per fissare nel tempo il simbolo di un'apertura sonora di uno spazio raccolto.²⁵⁷

Dopo la prima esecuzione delle *Vergine Madre* di Fabio Luciani del 2004, ce ne furono altre di molti e giovanissimi violinisti in un succedersi di momenti sonori nuovi scaturiti da queste note fissate sul bronzo.²⁵⁸

La *Porta Sonora* fu una delle sue opere più importanti, eseguita all'ingresso della Fattoria, visivamente concepita come una partitura, ma capace di produrre musica celestiale di violini alla sua apertura, unica, quindi, nel suo genere.²⁵⁹ Questo manufatto divenne l'occasione per il compositore di dimostrare il suo interesse per l'arte multimediale, poiché per la prima esecuzione, predispose la proiezione in tempo reale all'interno della Cappella Gentilizia di un video, realizzato in collaborazione con Vincenzo Capalbo, che rappresentava un'evocazione visiva di un'immaginaria armonia di sfere.²⁶⁰ La *Porta Sonora* è la porta di ingresso della Cappella gentilizia, autentico gioiello architettonico realizzato dal cardinale Carlo Agostino Fabroni, ex proprietario di Villa di Celle. Questa cappella è ricca di preziose testimonianze storiche presenti a Celle da più di mezzo secolo. L'ultimo restauro fu eseguito nel 2015 per gli arredi e l'albero genealogico della famiglia Fabroni.²⁶¹ È stato difficile ripercorrere la storia della Cappella,

²⁵⁶ *Ivi*, p. 60.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 65.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 66.

²⁵⁹ CLAUDIA GIRAUD, *Morto a Firenze* cit., p. 1.

²⁶⁰ DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora* cit., p. 66.

²⁶¹ ANGELA VETTESE, GIULIANO GORI, *Collezione Gori* cit., pp. 20-22.

il cartiglio in marmo sopra la porta centrale riporta la data del 1703, quando Fabroni, domestico del Sommo pontefice Clemente XI fece innalzare dalle fondamenta un sacro tempietto per onorare Iddio nelle celebrazioni del sacrificio eucaristico. Le pareti sono scandite da lesene rastremate alla rovescia con un motivo di tre gocce che pendono dalla tavoletta di capitelli del piccolo attico, il timpano si imposta su un fregio sottodimensionato e le porte sono decorate con disegni singolari.²⁶² All'interno, la Cappella è articolata da un altare e da due sagrestie ai lati dello stesso con due palchetti circolari aggettati verso l'interno e realizzati a posteriori nell'800. Il porticato è affidato all'elemento della serliana costituita da un arco centrale a tutto sesto serrato dalla trabeazione delle campane laterali. Il portico ha una chiusura angolare, risolta affiancando la colonna libera su un pilastro bugnato dove poggia l'elemento di raccordo tra l'attico e il registro inferiore. La cupola presenta, invece, una forma gradonata articolata in settori concentrici degradanti.²⁶³ All'interno è presente anche un dipinto di un albero di notevoli dimensioni (185x246) che segue la tradizione genealogica in uso dal XI secolo con un motivo simbolico, *arbor vitae*, che ricorda la vita umana, la verticalità, la ciclicità e la morte. È un albero assiografico²⁶⁴, preciso e dettagliato che mostra una feconda fantasia dell'esecutore e una spiccata attenzione naturalistica.²⁶⁵ È presente anche un pregevole ambone²⁶⁶ in bronzo realizzato da Robert Morris nel 2000. L'importante inserimento della *Porta Sonora*, catalogata come la 75° opera ambientale della Fattoria, cambiò la funzione di uso esclusivamente familiare della cappella per metterla a disposizione di numerosi visitatori.²⁶⁷

²⁶² DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora* cit., p. 86.

²⁶³ *Ivi*, p. 86.

²⁶⁴ Assiografia: è una disciplina che studia l'origine e la storia dei titoli e delle dignità ecclesiastiche e nobiliari. <https://www.garzantilinguistica.it>

²⁶⁵ ANGELA VETTESE, GIULIANO GORI, *Collezione Gori* cit., p. 22.

²⁶⁶ Ambone: struttura architettonica sopraelevata dalla quale vengono proclamate le letture.

²⁶⁷ DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora* cit., p. 87.



Figura 21: L'interno della Cappella Gentilizia - Fonte ANGELA VETTESE, GIULIANO GORI, *Collezione Gori. 40 anni di arte ambientale condivisa. Fattoria di Celle*, Pistoia, Gli Ori, 2022², pp. 1-184: 1

La Porta nasce con una doppia funzione:

- Serve come spartito musicale per chi si trova all'esterno della Cappella
- Funge da segnale per chi entra all'interno, poiché alla sua apertura diffonde nell'aria la registrazione della composizione interpretata dal violinista Francesco D'Orazio.



Figura 22: Francesco D'Orazio al violino - Fonte: Archivio Storico Collezione Gori. <http://www.goricoll.it>.

Come per le altre sue creazioni, l'artista Daniele Lombardi, partecipò attivamente al processo di costruzione dell'opera in fonderia, dagli arbori alla completa realizzazione, non potendosi concedere nessun errore, che avrebbe potuto rendere illeggibile la porta. Il proposito dell'artista per quest'opera era alternare

maestri e allievi violinisti di fronte al portale per suonare questo “spartito scultoreo”.²⁶⁸

Figura 23: Lombardi in fonderia - Fonte: Archivio Storico Collezione Gori. <http://www.goricoll.it>.



Giuliano Gori, ammiratore del compositore, volle introdurre una ricorrenza in onore di questo progetto e dell'amico Lombardi: «Ogni anno ci sarà un festeggiamento nel giorno del cinque di luglio, il giorno della folgorazione che ha dotato la Cappella della Porta Sonora». Questo giorno, infatti, rappresentava il giorno in cui Giuliano Gori invitò Daniele Lombardi a sottoporli alcuni suoi spartiti per scegliere il più adatto alla funzione; non essendo un esperto di musica, egli scelse lo spartito che fece scattare in lui un amore a prima vista, sul piano, quindi, meramente estetico. Questo spartito, appagando il desiderio di Giuliano Gori, sarebbe diventato la nuova porta della Cappella.²⁶⁹ In Occasione della consacrazione della nuova Porta Sonora in bronzo all'ingresso della Fattoria Celle il Papa Francesco rivolse ai tempi il suo benaugurante saluto, esprimendo un vivo compiacimento per l'accresciuto decoro dell'antico edificio.

²⁶⁸ ANGELA VETTESE, GIULIANO GORI, *Collezione Gori* cit., p. 28.

²⁶⁹ DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora* cit., p. 12.

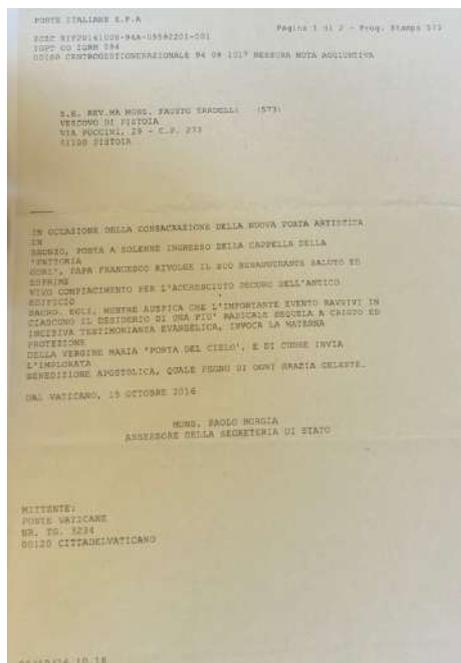


Figura 24: Lettera di Papa Francesco - Fonte: DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora: Divina.com Paradiso*, a cura di Giuliano Gori, Pistoia, Gli Ori, 2016, pp. 1-107: 107.

4.3.2 La Musica diventa Rappresentazione Pittorica

Ascolteremo con gli occhi

Daniele Lombardi²⁷⁰

Le numerose installazioni di Arte Ambientale di Celle sono il proseguimento di un'attestata tradizione degli avvenimenti dei secoli precedenti. Le proprietà di Celle ad oggi sono moltissime, sono state usate in molteplici occasioni e abbellite con diversi manufatti, ad esclusione del Bowling, il quale, per volere della famiglia Gori, si è cercato di lasciare intatto come una doverosa testimonianza storica, limitandone l'utilizzo. Il Bowling fu una delle primissime presenze in Italia: la storia del "Gioco dei Birilloni" è antichissima, entrò in vigore in America a partire dal 1880 attirando l'interesse delle donne, soprattutto di elevato livello sociale. I primi "Women International Bowling" furono costruiti solo a partire dal 1907. Alla fine del XIX secolo, la

²⁷⁰ DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora* cit., p. 40.

moglie ed ereditiera del nobile Giuseppe Matteini, proprietario della Villa di Celle, chiese di costruire nel parco un edificio dedicato al gioco del Bowling.²⁷¹ Questo spazio, per anni rimasto chiuso in funzione della sua preservazione, venne aperto per la prima volta nel 2016, in occasione della Città di Pistoia Capitale della Cultura²⁷², quando venne eseguita al suo interno una mostra per opera di Lombardi. Questo incontro tra arte e musica venne definito come un'opera di musica visiva. La tela esposta, dal titolo *Musica Virtuale 22*, misura 25 metri in lunghezza ed è il lavoro più imponenti realizzato da Lombardi. Quest'opera è

Figura 25: Arte e Musica. Kandinsky e Lombardi – Fonte: Archivio Storico Collezione Gori. <http://www.goricoll.it>



rappresentativa dei “panorami” e delle rappresentazioni pittoriche che durante l'Ottocento attraversavano tutto l'Occidente, in cui la prospettiva con molteplici punti di vista garantiva una visione di orizzonti più lunga, oltre i sessanta gradi del cono ottico. Questi Panorami nell'Ottocento erano alla moda perché generavano un impatto forte negli individui, folgorati di fronte a queste microrealtà.²⁷⁴

²⁷¹ *Ivi*, p. 29.

²⁷² *Ivi*, p. 32.

²⁷⁴ Il parco di Madurodam è stato inaugurato nel luglio del 1952 dalla principessa, futura sindaca, Bep Boon-var der Starp.

Negli anni Sessanta, gli anni del “cambiamento”, molti erano i progetti musicali desunti dalla realizzazione di grafici, mappe, labirinti o immagini diagrammatiche con segni che visualizzavano energie sonore. Da qui iniziava il percorso di Daniele Lombardi nel ricercare e creare delle notazioni di fatti sonori, che l’esecutore ricreava attraverso la sua immaginazione con l’obiettivo di costruire dei ponti di comunicazione visiva e uditiva per una musica che centrifugasse dagli stilemi del tardo ottocentesco.

Lombardi, negli anni, fu al centro di questa visualizzazione di energie sonore nel silenzio fisico con la produzione di dipinti così



Figura 26: L’idea di uno spazio ristretto -
Fonte: Archivio Storico Collezione Gori.
<http://www.goricoll.it>

grandi in grado di far entrare sia l’immagine dipinta che lo spettatore, con un impatto parallelo al suono, che però “non si può rovesciare”, come affermava lo stesso Schopenhauer.²⁷⁵²⁷⁶

Gli schemi erano già stati disegnati nel 2004 ed esposti al Museo Pecci/ Spazio Borgogno, nella sede milanese, nel 2014. L’idea di questa mostra

²⁷⁵ Per Schopenhauer: la musica è l’arte più concreta, nella sua assenza di rappresentazione e nella sua successione temporale è la più adatta a presentare l’universale essenza del mondo senza dover oggettivare le idee o attraversare il linguaggio. Suonando o ascoltando un brano si può conoscere l’anima del mondo poiché la volontà dell’uomo è legata alla musica attraverso un’intima relazione, dimostrando come il mondo sia un’incarnazione della musica. La musica non è portatrice di idee come le altre arti, ma ha un altissimo valore ontologico poiché è una Volontà. La musica offre la possibilità di intuire l’idea del mondo nella sua particolarità nell’istante dell’esecuzione e dell’ascolto; la musica è anima senza corpo, la musica è il cuore delle cose. La musica non è creata dal nulla, ma dal cogliere la melodia ideale espressa attraverso l’esecuzione. cit. in ANDREA CAMPARSI, *Musica e Verità nella filosofia di Arthur Schopenhauer*, «De Musica», 2009, pp. 1-15.

²⁷⁶ DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora* cit., pp. 49-50.

nacque a posteriori della visita di Daniele Lombardi nella sala da bowling, che ispirato dalla lunghezza e ristrettezza dello spazio, decise di inserire qui la sua tela, al fine di immergere le persone in forme e colori, avvolgendo lo spazio nella sua interezza e riconfermando, così, la sua vocazione a coniugare la musica con l'arte visiva. Questa prospettiva ravvicinata ricordava i panorami ottocenteschi spesso racchiusi in spazi curvi o pilotati nel punto di vista.²⁷⁷ L'opera è degna di confrontarsi con quelle dedicate da Kandinsky alla musica, in particolare quelle riferite al compositore Schoenberg.²⁷⁸

Durante i fermenti del XX secolo, quando iniziò un'intensa interdisciplinarietà tra culture diverse con l'arte visiva fecondata da scienza e dalla musica, Daniele Lombardi fu il protagonista assoluto delle novità, con opere che divennero delle prove concrete dei nuovi concetti dove la musica si fondeva ai materiali.²⁷⁹

3.3.3 In memoria di Daniele Lombardi: Conclusioni

Intorno tutto silenzio.

Ammutolisce il tempo.

Daniele Lombardi.²⁸⁰

Nell'ottobre del 2018 Roberto Fabbriciani dedicò un concerto itinerante nel parco in tre tappe al musicista scomparso, con un programma ricco al quale hanno preso parte molti compagni e

²⁷⁷ ANGELA VETTESE, GIULIANO GORI, *Collezione Gori* cit., p. 29.

²⁷⁸ Kandinsky dopo aver assistito ad un concerto di Arnold Schoenberg nel gennaio del 1911, rimase profondamente colpito dalla sua musica e decise di dare forma alle sue impressioni in un dipinto destinato a divenire uno dei suoi più celebri capolavori. Questo dipinto si intitola *Impressione III: Concerto*, riconfermando l'abitudine del pittore ad intitolare le sue opere con termini tratti dal lessico musicale.

<https://auralcrave.com/2017/09/17/sinestesia-e-arte-quando-kandinsky-dipinse-la-musica-di-un-concerto/>

<https://www.finestresullarte.info>

²⁷⁹ DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora* cit., p. 32.

²⁸⁰ DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora* cit., p. 40.

colleghi di Lombardi. Il duo per flauto era composto per l'occasione da Roberto Fabbriciani e Guido Pratesi uniti al violinista Cristiano Rossi. L'itinerario del concerto partiva dalla scultura-teatro di Beverly Pepper, luogo dove nel 1992 Lombardi inaugurò la sua opera *l'Ora Alata*; procedeva, poi, verso il Bowling per visitare il sito dove il compositore ha insegnato al pubblico ad *ascoltare con gli occhi*; per finire nello spazio del suo ultimo lavoro presso la Cappella di Celle. Non fu una scelta casuale per Giuliano Gori chiamare a Celle Roberto Fabbriciani per onorare Daniele Lombardi; Roberto oltre ad essere un grandioso musicista, fu presente nel 1992 come esecutore dell'*Ora Alata*.²⁸¹ Dobbiamo molto a Daniele Lombardi e alla sua musica, dal momento che l'artista ha operato una metamorfosi musicale a partire dall'individuo e dalla concezione stessa dell'arte musicale e visiva. Lombardi ha ribaltato le prospettive ponendo al centro delle performance le esperienze del pubblico derivate dalla fruizione, ha generato nuovi e diversi punti di vista, in cui l'utente poteva sentirsi immerso e a proprio agio. Una musica che con Daniele Lombardi è diventata una forma di spettacolo a 360°, negando il vincolo spaziale degli ambienti chiusi ed estendendosi all'infinito degli spazi aperti, fondendosi con le architetture circostanti. Lombardi ha saputo valorizzare la musica a seconda del luogo in cui veniva suonata, trasformandola in uno strumento di contatto tra arte e umanità. Daniele Lombardi ha lasciato un'impronta profonda e duratura su tutti coloro che sono coinvolti nella musica.

Le testimonianze di Giorgio Bonsanti e Gino di Maggio hanno confermato il suo ruolo nella storia degli artisti performativi di musica contemporanea:

Così Giorgio Bonsanti:

Musicista creatore, pianista raffinato non soltanto delle avanguardie ma di Chopin, Liszt, Debussy, storico e ricercatore della musica, scopritore di personalità e creazioni musicali sconosciute, conoscitore come nessuno della musica del Novecento, in particolare quella di tutte le avanguardie storiche, saggista, e nello stesso tempo artista nella pittura

²⁸¹ ANGELA VETTESE, GIULIANO GORI, *Collezione Gori cit.,*, pp. 38-39.

con una felice riconoscibilità di esiti che da soli sarebbero stati sufficienti a caratterizzarlo quale “pittore” in campo internazionale.²⁸²

E ancora Gino di Maggio:

Daniele è sempre di più un’artista visivo, un pittore... su un foglio classico di musica il più delle volte reinventato e non pentagrammato c’è una capacità magistrale di impaginare la bellezza, di scrivere testi ed istruzioni per l’uso che assomigliano molto di più a testi poetici, a versi liberi.²⁸³

Lombardi amava molto lo studio e partiva da aspetti teorici per individuare quali elementi potevano essere applicati alle sue pratiche musicali. Ha analizzato questi aspetti nelle loro varie peculiarità musicali e li ha reinterpretati nelle sue opere.

²⁸² CLAUDIA GIRAUD, *Morto a Firenze Daniele Lombardi* cit., pp. 1-3: 2.

²⁸³ DANIELE LOMBARDI, *Guarda che Musica* cit., p. 128.

CAPITOLO V

UN PIANOFORTE NELLE CRETE

5. Premessa

Si è proceduto finora alla disamina di un esempio di arte ambientale legata alla musica ed alla contemporanea analisi del passato artistico e storico della visualizzazione figurativa del paesaggio nell'arte.

Si è fatto questo per portare consapevolezza su quanto sia stato determinante il passaggio di una visione idilliaca del “bel paesaggio”, meritevole di essere ritratto, ad una visione nuova generata dalle avanguardie con un paesaggio che diviene un elemento rafforzativo di un'estetica di “movimento”. Dall'Ottocento si assiste ad una perdita di interesse per il paesaggio mimetico, verso un paesaggio più realista e naturalista.

Si è lavorato quindi per capire come gli artisti si approcciassero a questi nuovi ideali, e quali istituzioni si preoccupassero di promuovere queste nuove teorie, ponendosi nella fase più schietta della relazione tra gli uomini e l'ambiente, dove il manifestarsi dei problemi ecologici sulla conservazione e sostenibilità è intervenuto generando un cambio d'impostazione concettuale.

Con questa premessa, è possibile addentrarci nell'analisi dei fatti artistici presenti oggi che delineano il volto attuale dell'arte ambientale nel contesto italiano; sono state rintracciate in questo progetto di tesi due situazioni sperimentali in cui il concetto di Ecologia musicale si è realizzato a pieno per opera di un'istituzione e di due artisti. Si è scelto di analizzare, quindi Fattoria di Celle coinvolgendo la figura di Daniele Lombardi e il *Underwater Summertour* di Ludovico Einaudi con il Concerto nelle Crete Senesi del 31 Luglio del 2022.

5.1 Il Confronto

Questi due casi, pur essendo coinvolti nello stesso progetto di promozione della musica nell'ambiente, sono inseriti in una linea di tendenza differente; se da un lato il paesaggio diviene contenitore permanente di un'arte statica, dall'altro il paesaggio diviene contenitore temporaneo di un'arte itinerante, un'arte quindi che si adatta a paesaggi sempre differenti. Questo lavoro di analisi è stato condotto per capire in che misura l'arte musicale si interfaccia con il paesaggio quando è inserita in situazioni sperimentali opposte: Fattoria di Celle, un'istituzione permanente, è impegnata da anni nella promozione di un'arte ambientale all'interno del proprio parco, con lavori in gran parte permanenti; al contrario Ludovico Einaudi ha promosso nel suo tour estivo, *Underwater SummerTour*, una performance musicale che ha trovato il suo posto in spazi aperti in diverse città italiane, con una musica che si adattasse ad un'ambiente esterno e che si confondesse con questo, generando situazioni ambientali e musicali del tutto nuove.

L'ecologia è diventata nel nuovo millennio più che mai uno degli elementi su cui si scatena una forte discussione, diviene interessante comprendere quali soluzioni, eventi e infrastrutture mettono a disposizione il loro ambiente e la loro creatività al servizio della natura per diffondere un importante messaggio di sostenibilità e promuovere nuovi modi di relazionarsi con ciò che ci circonda. Uno degli aspetti che più va ad influire sulla comprensione del concetto di ecologia musicale, e che è oggetto della ricerca, è il sistema di promozione e diffusione dell'arte musicale in ambienti nati con differente funzione; lo scopo è assegnare una nuova veste alla musica in un millennio in cui le esigenze e gli interessi sono cambiati e in cui si ricerca sempre più la novità.

Attraverso la presentazione di questi due casi di studio si evidenzieranno, come già analizzato nel capitolo precedente per Fattoria di Celle, quali sono i punti di forza di entrambi i "sistemi", focalizzandosi sia sulle possibilità di fruizione offerte, sia sulla differenza tra queste due modalità di diffusione

promosse. Queste esperienze pratiche possono essere considerate un passo avanti per quanto riguarda la capacità ricettiva degli individui di fronte ad un nuovo utilizzo della musica, dove l'ambiente diviene parte integrante della musica e non più semplice contenitore.

La seconda di queste esperienze, presentata per questo elaborato, riguarda un altro compositore di fama mondiale nato a Torino nel novembre del 1955; Ludovico Einaudi sviluppa la sua passione per la musica grazie alla madre, un'amatrice del piano, studia al Conservatorio di Torino e si laurea con Azio Corghi al Conservatorio di Milano, studiando, inoltre, con Luciano Berio e con Karlheinz Stockhausen. Nella sua carriera ha composto musiche trasversali, di differenti generi, partendo da uno stile classico, fino al pop, rock, world music e musica popolare.

Ludovico Einaudi ha composto per il balletto, per il cinema con le colonne sonore di numerosi film e trailer, tra cui *This is England*, *Nomadland*, *The Father*, *Quasi Amici* e *Joaquin Phoenix*, e per il teatro incluso *Sul Filo D'Orfeo* (1984), *Time Out* (1988), *The Wild Man* (1991) e *Salgari* (1995). Oltre ai numerosi pezzi per orchestra ed ensemble performati presso la Scala di Milano, a Parigi Ircam e al Lincoln Center a New York. Il successo internazionale lo raggiunse con *Le Onde* (1996), un album pubblicato anche nel Regno Unito, composto da un ciclo di ballate ispirate ai romanzi di Virginia Woolf; alcuni di questi brani daranno avvio ad una serie di collaborazioni proficue con il cinema. Nei primi anni 2000 pubblicò un ciclo di ballate e melodie semplici che nascono da un ricordo di un viaggio in Mali, terra di cantastorie e di antiche tradizioni musicali.

È l'album del 2005, dal titolo *Divenire*, che gli fa vincere il disco d'oro grazie alle 300.000 copie vendute; si è ispirato per la scrittura delle musiche alla richiesta da parte del 2° Festival delle Dolomiti di comporre delle musiche da suonare su un altopiano a 2000 metri di quota. Dal 2005 furono numerosi gli album pubblicati e le collaborazioni con artisti di diverse tradizioni, suonando nei maggiori teatri del mondo; la sua musica arrivò anche a Buckingham Palace, per il Queen's speech, il tradizionale discorso natalizio della regina d'Inghilterra.

Einaudi fa fluttuare la sua musica in tempi, generi e luoghi differenti, non occupa solo i luoghi convenzionali, ma come il compositore Daniele Lombardi, si esibisce in spazi non convenzionali al fine di promuovere precise convinzioni ed idee. Anche Ludovico Einaudi utilizza l'arte, in questo caso la musica, per diffondere un importante messaggio di sostenibilità. Nel 2016 tenne un concerto, con l'inedito *Elegy for the Arctic*, su una piattaforma galleggiante tra i ghiacci del Mar Glaciale Artico di fronte al ghiacciaio Wahlenbergreen nelle isole Svalbard della Norvegia. L'evento fu organizzato dalla Greenpeace, che ha collaborato con lui nella campagna di sensibilizzazione per la difesa dell'Artico.²⁸⁶



Figura 25: Ludovico Einaudi con Greenpeace - Fonte: <https://www.elle.com/it/lifestyle/verde/a1003/ludovico-einaudi-artico-greenpeace/>

Questa performance suggestiva lascia un'importante testimonianza dell'appello che otto milioni di persone hanno promosso come urgente richiesta di un accordo che protegga l'Artico dallo sfruttamento e dai cambiamenti climatici.

²⁸⁶ *Ludovico Einaudi al pianoforte fra i ghiacci polari per chiedere la protezione dell'Artico*, «Greenpeace», 20 giugno 2016.
<https://wayback.archive-it.org/9650/20200402200418/http://p3-raw.greenpeace.org/italy/it/ufficiostampa/comunicati/Ludovico-Einaudi-al-pianoforte-fra-i-ghiacci-polari-per-chiedere-la-protezione-dellArtico/>

L'artico non è un deserto ma un luogo pieno di vita. Ho potuto vedere con i miei occhi la purezza e la fragilità di quest'area meravigliosa. E interpretare una mia composizione ispirata alla bellezza dell'Artico e alle minacce che subisce a causa del riscaldamento globale. Dobbiamo comprendere l'importanza dell'Artico per proteggerlo prima che sia troppo tardi.²⁸⁷

Questo incredibile concerto si è tenuto alla vigilia di un'importante riunione dell'OSPAR²⁸⁸ nel quale si doveva stabilire l'istituzione di un'area protetta di 226 mila chilometri quadrati nelle acque internazionali del Mar Glaciale Artico. Dalla sua conclusione verso le prossime fasi venne stabilito che la Commissione europea e l'alto rappresentante dell'Unione per gli affari esteri e la politica di sicurezza avrebbero dovuto impegnarsi con la regione in questi tre settori prioritari:

- cambiamenti climatici e tutela dell'ambiente artico,
- promozione dello sviluppo sostenibile nella regione,
- sostegno della cooperazione internazionale sulle questioni riguardanti la regione artica.

L'UE deve garantire che vengano predisposte al suo livello le strutture di coordinamento necessarie per affrontare le nuove sfide. È fondamentale diffondere l'idea che ciò che accade nell'Artico non resta a questo confinato, ma il surriscaldamento dell'ecosistema, unico e prezioso, può avere gravi ripercussioni sull'intero clima terrestre.²⁸⁹

²⁸⁷ *Musica per l'Artico: Ludovico Einaudi al piano fra i ghiacci*, «Greenpeace», 20 giugno 2016.

<https://www.greenpeace.org/italy/storia/1414/musica-per-artico-ludovico-einaudi-al-piano-fra-i-ghiacci/>

²⁸⁸ OSPAR: commissione internazionale deputata alla conservazione dell'Atlantico nordorientale, composta da 15 governamenti e cooperative europee per proteggere l'ambiente marino. Nasce nel 1972 con la convention di Oslo contro il dumping e l'inquinamento marino e dell'industria offshore, in collaborazione con la Convenzione di Parigi del 1974. Queste due convenzioni si sono unificate alla Convenzione OSPAR nel 1992.

I 15 governamenti sono: Belgio, Danimarca, Finlandia, Francia, Germania, Islanda, Irlanda, Lussemburgo, Olanda, Norvegia, Portogallo, Spagna, Svezia, Svizzera e Regno Unito. <https://www.ospar.org/about>

²⁸⁹ *Musica per l'Artico* cit.,

5.1.1 *Underwater*: il tour estivo di Ludovico Einaudi tra natura e storia umana

Dopo aver firmato la colonna sonora del film *Nomadland*, vincitore di tre premi Oscar, il compositore Ludovico Einaudi pubblica un nuovo album di inediti, organizzando un tour che lo porterà ad esibirsi nei teatri più prestigiosi.²⁹⁰ Tra le colonne sonore dei film più premiati della stagione cinematografica, usciti prima dell'inizio del tour e vincitori di Oscar, Bafta e Golden Globe sono inclusi anche *The Father* e *The Ludovico Einaudi Story* con le partecipazioni di registi e attori quali Russel Crowe, Chloé Zhao, Florian Zeller, Shane Meadows e Eric Toledano.²⁹¹ L'ultimo album pubblicato da Ludovico Einaudi riporta il titolo *Underwater* come metafora di fluidità senza interferenze esterne, descrivendo in modo perfetto il periodo in cui questi brani sono stati scritti²⁹². Questo album è composto da dodici tracce; qui Einaudi utilizza esclusivamente il pianoforte ed è il primo album dopo vent'anni ad essere completamente realizzato per questo strumento. I brani sono stati incisi nello studio a Dogliani nelle Langhe e la prima composizione svelata è *Luminous*.²⁹³ Gli altri brani hanno titoli in qualche modo connessi alla natura, una

²⁹⁰ *Ludovico Einaudi: il nuovo album Underwater e i concerti italiani del tour mondiale 2022*, a cura del sito web, «Ticketmaster Blog», 21 gennaio 2022. <https://blog.ticketmaster.it/musica/ludovico-einaudi-nuovo-album-underwater-concerti-2022-2478/>

²⁹¹ IAPHET ELLI, *Ludovico Einaudi summer tour 2022*, «Eventi News 24», 3 aprile 2022.

<https://www.eventinews24.com/2022/04/ludovico-einaudi-summer-tour-2022/>

²⁹² *Ludovico Einaudi: il nuovo album Underwater* cit.,

²⁹³ LUCA TESTONI, *Ludovico Einaudi: il nuovo album è immerso in uno spazio libero*, a cura del sito web «Ponderosamusic&art», 18 ottobre 2021.

<https://ponderosa.it/ludovico-einaudi-il-nuovo-album-e-immerso-in-uno-spazio-libero/>

connessione che si ritrova nel modo di suonare, sussurrato, felpato, cadenzato con una ritmica quasi frattale.²⁹⁴

Viene pubblicato dalla Decca²⁹⁵ il 21 Gennaio di quest'anno;²⁹⁶ rappresenta un ritorno alle origini per il compositore piemontese, tornato all'essenza della sua musica.²⁹⁷

È arrivato naturale, più che mai. Ho sentito un senso di libertà nell'abbandonarmi e lasciare che la musica fluisse in modo diverso. Non avevo un filtro tra me e ciò che veniva fuori dal pianoforte; sembrava molto puro.²⁹⁸

Questi brani al pianoforte sono stati realizzati durante il periodo del lockdown dovuto alla pandemia di COVID-19²⁹⁹, durante il quale l'artista si è concentrato sulla composizione di pezzi senza altri strumenti di accompagnamento. Questo disco non ha avuto bisogno di raccoglimento e concentrazione perché il mondo intero si era fermato in un silenzio irreale, una sospensione che ha permesso a Einaudi di "ossigenare" la propria testa dai pensieri del quotidiano, quasi come una disintossicazione.³⁰⁰

Il suono soffice in un pianoforte si unisce al silenzio del lockdown, suscitando l'illuminazione di una melodia insperata; il frastuono del mondo attorno tace e la mente si rigenera.³⁰¹ I suoni acquisiscono qui, la funzione di "dare calore in tempi difficili", in una ricerca di un suono preciso che corrispondesse

²⁹⁴ MARIAGRAZIA GIOVE, *Ludovico Einaudi e il suo «Underwater tour»*, «TuttoRock», 4 settembre 2022.
<https://www.tutorock.com/concerti/ludovico-einaudi-e-il-suo-underwater-tour/>

²⁹⁵ Decca: etichetta discografica britannica, fondata a Londra nel 1929 di proprietà dell'Universal.

²⁹⁶ IAPHET ELLI, *Ludovico Einaudi cit.*, .

²⁹⁷ LUCA TESTONI, *Ludovico Einaudi cit.*,

²⁹⁸ *Ludovico Einaudi: il nuovo album Underwater e i concerti italiani del tour mondiale 2022*, «Ticketmaster Blog», 21 gennaio 2022, p. 1.

²⁹⁹ GREGORIO MOPPI, *Il nuovo album Underwater cit.*, .

³⁰⁰ TOMMASO TOMA, *Con Underwater Ludovico Einaudi e il suo piano ci fanno volar via dalla frenesia. L'intervista*, «BillBoard Italia», 22 gennaio 2022.

³⁰¹ GREGORIO MOPPI, *Il nuovo album Underwater nato nel lockdown, è stato come abitare un paradiso terrestre*, «la Repubblica», 20 gennaio 2022.

all'espressione di questa musica, un suono caldo, morbido e profondo suonato da un pianoforte.³⁰²

Questi dodici pezzi per piano presentano un'introspezione psicologica nutrita dalla quiete del mondo intero serrato in casa, divengono un'evocazione ambientalista e un sospiro pacificato che stacca la spina dalla frenesia del tempo presente.³⁰³ Questo nuovo album di inediti trova la sua più esatta dimensione nei luoghi prescelti dal compositore sospesi tra la natura e la storia umana;³⁰⁴ la natura riconquista gli spazi che il progresso e l'urbanizzazione screanzata le hanno tolto negli ultimi decenni.³⁰⁵ Questi concerti sono immersi in scenari emozionanti, quali oasi, riserve naturali, parchi rupestri e siti archeologici, si prestano bene al progetto di diffusione di un'arte negli spazi non convenzionali a contatto con la natura, che Ludovico Einaudi aveva prestabilito. L'*Underwater* summertour partito a Febbraio 2022³⁰⁶ è, quindi, un invito a fondere l'esperienza musicale con il paesaggio naturale, sotto i cieli stellati di teatri naturali meravigliosi, fatti di pietra e di alberi. Lo strumento del pianoforte sarà accompagnato per il tour, dal violoncello con Redi Hasa, dal violino con Federico Mecozzi e dall'elettronica e dalle percussioni di Francesco Arcuri.³⁰⁷

Quando il mondo fuori era fermo e silenzioso, mi sono immerso in uno spazio libero e senza confini. *Underwater* è un suono da un'altra dimensione, tempo senza tempo.³⁰⁸

Ludovico Einaudi si è immerso in uno spazio libero e senza confini, quasi fosse una dimensione fluida e parallela senza interferenze esterne. Da questo mondo fuori fermo e silenzioso il compositore prende spunto per «creare forme brevi, quasi canzoni, scritte di getto al pianoforte.» La ricerca di un suono

³⁰² LUCA TESTONI, *Ludovico Einaudi* cit.,

³⁰³ GREGORIO MOPPI, *Il nuovo album Underwater* cit.,

³⁰⁴ IAPHET ELLI, *Ludovico Einaudi* cit.,

³⁰⁵ GREGORIO MOPPI, *Il nuovo album Underwater* cit.,

³⁰⁶ *Ludovico Einaudi: il nuovo album Underwater* cit., .

³⁰⁷ IAPHET ELLI, *Ludovico Einaudi summer tour 2022*, «Eventi News 24», 3 aprile 2022, p. 1.

³⁰⁸ GREGORIO MOPPI, *Il nuovo album Underwater* cit.,

preciso che corrispondesse all'espressione di questa musica morbida, calda e profonda ha richiesto a Ludovico Einaudi un particolare impegno nel ricercare all'interno della sua anima e della sua sfera interiore emozioni e pensieri nascosti, cercando il miglior modo per esprimerli, «volevo un pianoforte che parlasse e cantasse». Per lavorare al componimento di *Underwater* il compositore teneva un diario musicale all'interno del quale il materiale prendeva forma quasi in modo naturale dove il suono diventava una materia poetica particolare, costituendo brani con una caratteristica melodica forte, quasi a creare canzoni strumentali.³⁰⁹ *Underwater* vede la partenza quasi timida del pianoforte accompagnato dagli archi e ai quali si aggiungono le percussioni con un andamento epico, travolgente, incalzante. È un affiorare di esperienze, passioni, silenzi e affanni che culminano nel capolavoro della vita.³¹⁰ Dopo il *sold out* in tutta Europa, è in Italia che trova lo spazio libero e senza confini, il tempo senza tempo di *Underwater*, tra le date annunciate nelle diverse città e capitali italiane, quali Arezzo, Lucca, Oristano, Terni, Palermo, Siracusa e Brindisi, in questo elaborato ci soffermeremo sulla data del 31 luglio 2022 tra le Crete Senesi delle terre di Siena in Toscana.

5.1.2 Una sensibilità ambientalista

Ludovico Einaudi ammette che all'interno delle sue opere è sempre stata presente una visione della natura, poiché le idee di un autore non possono che “inverarsi” in ciò che fa; è vero che la musica si esprime innanzitutto in ciò che sta dentro le note, ma il modo in cui un discorso musicale si sviluppa può rispecchiare le forme e i colori della natura. Come, ad esempio, le venature di un pezzo di legno o le tinte cangianti del cielo che possono essere trasferite in una forma di composizione.

³⁰⁹ TOMMASO TOMA, *Con Underwater Ludovico Einaudi* cit.,

³¹⁰ LUCIANA CICERONE, *Ludovico Einaudi: Underwater*, «MediaeSipario», agosto 2022.

<https://www.mediaesipario.it/dischi-e-concerti/1121-ludovico-einaudi-underwater-live-report.html>

Già con l'opera *Walk* aveva inserito come sfondo alla melodia un'ispirazione alle foglie che si muovono nell'aria dove ogni micromotivo rappresenta una foglia mossa da una microvariazione.³¹¹

Anche gli eventi del compositore presso il Teatro del Verme rappresentano momenti di riflessione sul cambiamento climatico, come la rassegna *Climate Space*³¹² in cui vengono coinvolti musicisti a sonorizzare dal vivo le immagini.

Già prima del lockdown Einaudi aveva voluto integrare i suoi spettacoli in spazi aperti, da raggiungere a piedi, poiché gli interessava l'idea di una meditazione sulla relazione con la natura che ci attornia, insieme alle espressioni culturali rappresentate dall'edificazione dell'uomo.³¹³

5.1.3 Le Terre di Leonina e *Site Transitorie*

All'interno delle Crete Senesi il concerto ha trovato la sua più esatta dimensione, a Leonina ad Asciano e Mucigliani il compositore ha espresso la propria arte sotto l'opera *Site Transitorie*, parte del progetto delle *Archeologie interiori* dell'artista francese Jean-Paul Philippe.³¹⁴ L'opera che ripercorre gli ultimi trent'anni dell'attività artistica dell'artista, segnata dal rapporto con l'Italia, paese verso cui Jean-Paul Philippe dedica delle opere in diversi siti naturali con la promessa di creare una vera archeologia interiore dove affiorassero le tracce dei suoi incontri e viaggi passati in Italia. La passione per l'architettura lo porta ad occuparsi dello spazio ed avvicinarsi all'opera monumentale, senza rinunciare all'intimità sempre presente nelle

³¹¹ GREGORIO MOPPI, *Il nuovo album Underwater* cit.,

³¹² *Climate Space*: è uno spazio immersivo dove esplorare le nuove relazioni con la natura che si trasforma a causa dei cambiamenti climatici, rappresentata attraverso l'immagine, la musica e la narrazione.

³¹³ GREGORIO MOPPI, *Il nuovo album Underwater* cit., .

³¹⁴ REDAZIONE RADIO SIENA, *Ludovico Einaudi domani in concerto nel cuore delle crete senesi*, «Radio Siena TV», 29 luglio 2022, pp. 1-2: 1.

sue opere, che è ben visibile nelle opere di Siena, realizzate vicino alle cave di estrazione delle pietre.³¹⁶

Site Transitoire fu realizzata nel 1993, è composta da una seduta che accoglie il viandante e una grande finestra all'interno della quale si concentra la luce solare durante i tramonti del solstizio d'estate, creando uno spettacolo suggestivo. Quest'opera, collocata in un luogo silenzioso, diviene testimonianza di uno spazio dove arte e natura si incrociano, generando un'incredibile vista sulle Crete senesi. Queste pietre disegnano nella luce e nello spazio i limiti di una casa, senza mura o soglie visibili; a terra delle lastre, al centro una sedia e un banco, una finestra e un tetto per la volta celeste; un'opera che diviene una casa a cielo aperto, una casa per tutti i passanti che vogliono fermarsi a fruire di un'arte in rapporto con la natura. L'obiettivo di Jean-Paul Philippe era infatti di realizzare in pietra e mettere in spazio delle composizioni familiari: seduta, alzata e sdraiata. La peculiarità del luogo, l'alchimia della terra, l'aria e le pietre deposte hanno permesso ai visitatori e frequentatori abituali di divenire sensibili e attenti a questa presenza minerale che si sposa alla creta raccontando in ogni parte della giornata un viaggio. Quest'opera ha dato, inoltre, il suo nome alla collina. Tutte le estati nel periodo del solstizio viene realizzata una creazione musicale o teatrale che dialoga con il Site e unisce numerosi spettatori.³¹⁸

5.1.4 Criticità del *Site Transitorie*

Per l'esecuzione dell'evento di Ludovico Einaudi l'Associazione Pro+³¹⁹, organizzatrice dell'evento, ha dovuto affrontare e

³¹⁶ CATERINA BRIGANTI, LEA CODOGNATO, *Le "Archeologie interiori" di Jean-Paul Philippe*, «Davis&Co», luglio 2008.
<https://www.davisandco.it/?p=160>

³¹⁸ «*Site Transitorie*» Asciano, *Palazzi Mura e Monumenti*, a cura del sito web «Crete Senesi.com», 2008.

http://www.cretesenesi.com/site-transitoire-p-1_vis_3_172.html
<https://www.terredisiena.it/arte-e-cultura/sito-transitorio/>

³¹⁹ Associazione Pro+: nasce a Siena nel 2005 con l'obiettivo di offrire una programmazione di eventi culturali nella città senese verso un pubblico eterogeneo al fine di creare momenti di scambio e integrazione tra la cittadinanza,

superare ostacoli, non solo logistici ed economici, ma anche culturali e sociali. L'associazione che ha in carico la tutela e la valorizzazione dell'opera *Site Transitorie*, ovvero l'Associazione *Site Transitorie*, ha accusato gli organizzatori di sfruttamento dell'opera a fini commerciali e di promozione per l'evento di Ludovico Einaudi, poiché l'Associazione Pro+ ha utilizzato il nome "Sito Transitorio" all'interno delle pubblicazioni. È importante sottolineare che la scelta del luogo, di pubblico utilizzo, presa dall'associazione Pro+ è slegata dall'opera in questo presente. Come affermato, l'obbiettivo era l'immersione nella natura in uno spazio che potesse rispondere bene alle esigenze di Einaudi, a prescindere dalla presenza dell'opera. L'opera di Jean-Paul Philippe è sì rappresentativa di quel luogo, un luogo dove l'opera negli anni si è unita alla natura in un legame inscindibile e ne è diventata la guardiana, ma il Sito Transitorio rappresenta nel suo essere statico un rapporto continuativo con la natura da cui viene sovrastato e che sovrasta, al contrario dell'evento di Einaudi che è temporaneo e itinerante e si lega con diversi luoghi e tempi; nel giorno dell'esecuzione presso le Crete Senesi si è unito al Sito in modo involontario e naturale, creando un'unica opera d'arte. L'accusa di uso improprio e di sfruttamento di un sito culturale mossa verso l'Associazione Pro+, di un'opera che si identifica con il territorio poiché luogo di Asciano, è basata sulla mancata protezione dell'opera da parte di quest'ultimi, trasformandola in un parcheggio solo al fine di promozione dell'evento. Quest'accusa, infondata, si può leggere nelle parole della rappresentante legale dell'associazione del *Site Transitorie*: «il sito transitorio non è più solo l'opera in sé ma è divenuto identificabile come un luogo e così viene ormai comunemente e diffusamente utilizzato su internet ai fini dell'individuazione di un luogo. Viene menzionato in modo specifico come opera d'arte evidentemente al fine di sottolineare l'unicità dell'evento e quindi promuoverlo. La

gli studenti, i lavoratori fuori sede e i turisti. La loro missione è di valorizzare il territorio con iniziative e attività che favoriscano l'incontro e lo scambio tra persone, soggetti e culture. I loro eventi offrono una crescita sociale, culturale ed economica ai diversi soggetti del territorio, facendo rivivere spazi abbandonati o in disuso della città.

citazione dell'opera con queste modalità e fini fa sorgere l'obbligo della preventiva autorizzazione dell'autore». La Propositivo, in realtà, in una conversazione con un intermediario del Sindaco aveva esplicitamente chiesto il permesso di utilizzo del nome dell'opera all'interno dei comunicati stampa, tradotto in italiano, per l'evento; questo permesso era stato accordato deliberatamente, non curanti entrambe le parti della presenza di un'associazione responsabile del *Site Transitorie*.

Per spiegare al meglio le criticità che l'associazione si è trovata ad affrontare, è fondamentale partire dai rapporti, conflittuali, che da anni i cittadini di Asciano hanno con il Comune stesso che dovrebbe proteggere e tutelare l'opera. Il *Site Transitorie* è un luogo che attira molte persone, ogni giorno centinaia di macchine raggiungono il sito, parcheggiando vicino all'opera e sostando per ripetute ore, degradando, così, la natura circostante e inquinando l'ambiente. Le proteste promosse contro il comune sono presenti ormai da anni, l'evento è diventata solo una delle tante occasioni sfruttate dai cittadini per promuovere una polemica contro il Sindaco di Asciano. L'associazione organizzatrice, qui, in accordo con la polizia municipale ha promosso un'iniziativa, sotto richiesta della rappresentante legale dell'Associazione *Site Transitorie*, di chiusura dell'accesso al sito nel giorno dell'evento, iniziativa che a causa di una dimenticanza da parte delle forze dell'ordine non è stata eseguita, causando ulteriori polemiche. Doveva essere attuato un piano di sicurezza e protezione dell'opera per garantire l'inaccessibilità al sito da parte del pubblico né prima né dopo né durante il concerto, in aggiunta alla promozione per loro conto di visite guidate prima del concerto in piccoli numeri.

Tutto ciò dimostra, senza approfondire più del dovuto, come la promozione e la realizzazione di un evento in uno spazio aperto generi numerose criticità, non soltanto logistiche che citeremo dopo, ma anche sociali ed economiche, in cui ognuno alla fine ricerca sempre il proprio rendiconto, non curandosi degli aspetti

culturali e artistici che dovrebbero invece essere portati al primo posto.³²⁰

5.1.5 Crete di Camposodo e di Leonina

Le Crete di Camposodo e di Leonina fanno parte dei SIC³²¹ della rete ecologica europea Natura 2000,³²² si estende per 1855 metri nella media valle dell'Arbia e amministrativamente ricade nei comuni di Asciano, Castelnuovo Berardenga e Siena (SI). L'area compresa all'interno del SIR è attraversata da alcuni piccoli corsi d'acqua del torrente Arbia, il più importante dei quali è il torrente Biena ed è lambita, lungo i confini occidentali, dal torrente Arbia e dal torrente Malena. Si tratta di un'area dall'aspetto collinare a morfologia dolce, dove i versanti presentano una pendenza poco accentuata e le variazioni altimetriche sono comprese tra 165 e 300 metri. Vi si trovano in massima parte seminativi, prati-pascoli e piccoli lembi di bosco, con nuclei residui di calanchi e biancane, forme erosive tipiche dei terreni argillosi pliocenici. L'area è costituita in massima parte da seminativi asciutti e irrigui e da superfici a prato-pascolo utilizzate per il pascolo ovino. Le aree un tempo coltivate sono oggi colonizzate da arbusti, con prevalenza di prugnolo (*Prunus spinosa*) e biancospino (*Crataegus monogyna*). Sparsi in tutta l'area si rinvencono sporadici lembi di bosco a prevalenza di roverella (*Quercus pubescens*) e cerro (*Quercus cerris*), mentre le zone calanchive e a biancane più estese si ritrovano nei dintorni di Leonina e di Camposodo. Nel complesso il SIC è caratterizzato da una naturalità modesta, con disturbo antropico moderato su gran parte dell'area e uso del suolo a prevalente indirizzo agro-pastorale. L'area, tuttavia, presenta notevole importanza per la

³²⁰ *Relazione Conclusiva – Concerto di Ludovico Einaudi, 30 luglio 2022* (Comune di Asciano), fornita dall'Associazione Pro+ di Siena, 20 agosto 2022.

³²¹ SIC: Siti di Importanza Comunitaria. <https://www.mite.gov.it/>

³²² Rete Natura 2000: strumento di politica dell'Unione Europea per la conservazione della biodiversità. <https://www.mite.gov.it>

conservazione di specie ornitiche legate ad ambienti steppici naturali o seminaturali.³²³

³²³ SANDRO PIAZZINI, *Valutazione di Incidenza sul SIC n°90 Crete di Camposodo e di Leonina IT5190004*, Dipartimento di Scienze Ambientali – Sezione di Sistematica ed Ecologia Animale e Vegetale – Università di Siena, richiesta dall’associazione Pro+ per la previsione di possibili impatti sull’ambiente, 14 giugno 2022.

5.2 30 Luglio 2022: Un Concerto Sostenibile

Il 30 luglio Ludovico Einaudi si è esibito nella Biancane di Leonina³²⁴ sulle note del pianoforte con le musiche del suo ultimo album *Underwater*.

Quest'autore ha espresso la propria arte in uno scenario mozzafiato delle terre toscane, in un evento organizzato da Vivi

Figura 26: Il Cammino – Fonte: *Relazione Conclusiva – Concerto di Ludovico Einaudi, 30 luglio 2022 (Comune di Asciano)*, fornita dall'Associazione Pro+ di Siena, 20 agosto 2022



Fortezza, L'Associazione Propositivo (Pro+) e Ponderosa, in collaborazione con il Comune di Asciano.

L'evento si è svolto alla luce del tramonto per ridurre il consumo di energia elettrica, in completa assenza di sedute, invitando il pubblico a portarsi teli o cuscini, e vietando ogni azione volta all'inquinamento del luogo.³²⁵ Il rumore prodotto non ha gravato sulle specie che abitano le Crete perché non ha superato mai i 54

decibel; per ridurre l'impatto visivo nella zona del palco è stato

³²⁴ Biancane di Leonina: si trovano nelle Crete Senesi a pochi chilometri da Siena, nel deserto di Accona per il suo aspetto eroso della terra. Queste biancane (rilievi di terra privi di vegetazione e di colore biancastro) e calanchi (solchi all'interno della terra creati dall'erosione dell'acqua) costituiscono una delle zone residue delle crete dove è possibile vedere il processo di erosione del suolo. Queste crete con il tempo si sono colorate di bianco, poiché la creta argillosa con tutto il grano d'oro dell'estate ha fatto nascere queste costate di creta creando un ambiente molto particolare.

<https://www.indianagio.com>

³²⁵ *Ludovico Einaudi Summer tour 30 luglio Asciano (SI) Biancane di Leonina, Informazioni Generali sull'evento*, a cura del sito web «Pro+», luglio 2022.

<https://propositivi.it/eventi/ludovico-einaudi/>

inserito un lighting minimo che dato l'orario del concerto non ha impattato sulla luce naturale.

La partecipazione al concerto è stata di un massimo di duemila persone, nonostante il luogo ne possa ospitare fino a ventimila, al fine di evitare l'eccessiva pressione sul suolo; anche il parcheggio è stato predisposto lontano dall'area da ben 3 km, invitando le persone ad attraversare un percorso a piedi tra le Biancane di Leonina, per coloro, invece, con difficoltà motorie è stata prevista una navetta di piccole dimensioni. Il cammino divenne così parte integrante della performance stessa, rappresentò l'inizio di un'esperienza all'interno di sentiero nelle Biancane che permetteva al pubblico di iniziare ad entrare in contatto con la natura, rimanendo incantati di fronte a questo paesaggio naturalistico circostante.



Figura 27: Veduta dall'alto - Fonte: *Relazione Conclusiva – Concerto di Ludovico Einaudi, 30 luglio 2022 (Comune di Asciano)*, fornita dall'Associazione Pro+ di Siena, 20 agosto 2022.

Attraverso l'utilizzo di apposita segnaletica e la presenza di volontari delle associazioni in loco, i partecipanti venivano indirizzati verso l'inizio del percorso naturalistico. Il percorso naturalistico gode già della presenza segnaletica contenente informazioni generali sull'area e questo ha quindi fornito un supporto sia in termini di informazioni su storia, flora, fauna, etc.

che di indicazioni del percorso, che risulta comunque ben visibile e la strada facilmente percorribile.



Figura 28: Segnaletica - Fonte: *Relazione Conclusiva – Concerto di Ludovico Einaudi, 30 luglio 2022 (Comune di Asciano)*, fornita dall'Associazione Pro+ di Siena, 20 agosto 2022.

Con precisione i mezzi presenti all'evento sono state circa Circa 450 auto (e 10 moto) presenti nell'area parcheggio dei partecipanti, 2 navette del comune di Asciano, 3 camper (mezzi di produzione della troupe di Einaudi), 3 mezzi VAB, 1 mezzo Pubblica Assistenza Montagnola, 1 mezzo Croce Rossa e 1 mezzo Polizia Municipale del Comune di Asciano.



Figura 29: Mappa – Fonte: *Relazione Conclusiva – Concerto di Ludovico Einaudi, 30 luglio 2022 (Comune di Asciano)*, fornita dall'Associazione Pro+ di Siena, 20 agosto 2022.



Figura 30: Parcheggio - Fonte: *Relazione Conclusiva – Concerto di Ludovico Einaudi, 30 luglio 2022 (Comune di Asciano)*, fornita dall'Associazione Pro+ di Siena, 20 agosto 2022.

La magia dell'evento non finì, infatti, con la fine del concerto, ma proseguì lungo il sentiero di ritorno, all'imbrunire, in uno spettacolo di luci all'interno delle Biancane eseguito, inconsapevolmente, dal pubblico stesso con l'utilizzo delle proprie torce per illuminarsi il cammino. Queste luci assomigliavano ad una migliaia di lucciole in volo, uno spettacolo di luci artificiale che sembrava quasi naturale.³²⁶

³²⁶ *Relazione Conclusiva – Concerto di Ludovico Einaudi, 30 luglio 2022 (Comune di Asciano)*, fornita dall'Associazione Pro+ di Siena, 20 agosto 2022.



Figura 31: Alcune immagini dell'evento di Ludovico Einaudi - Fonte: <https://propositivi.it>



Figura 32: Alcune immagini dell'evento di Ludovico Einaudi – Fonte: <https://propositivi.it>



Figura 33: Alcune immagini dell'evento di Ludovico Einaudi – Fonte: <https://propositivi.it>



Figura 34: Alcune immagini dell'evento di Ludovico Einaudi - Fonte: <https://propositivi.it>

5.2.1 Piano di Produzione dell'Evento

Piano di Produzione Einuadi 30 Luglio - Asciano (SI)		
27-29 Luglio		
	preparazione terreni	Luca Barbi
28 luglio		
12.00	ritiro gazebo chianti banca	Giulio Fabbri
29 luglio		
	montaggio palco (orario mattina TBC)	Alterego
08.30 - 09.00	consegna generatori	Noli Generatori
	consegna materiali da forza (materiale per camerini, cancelleria, varie, gazebo chianti banca)	Stefano Bagni/Nas/Giulia
30 luglio		
9.30	chiamata facchini 6x 9.30 load in service audio luci	Ponderosa/Amandia
9.30 - 10.30	allestimento area camerini	staff pro+ (Nas/Giulia)
10.00	allestimento cartellonistica e gazebo	staff pro+
11.30	load in piano e tecnici Einaudi	Ponderosa
11.30	posizionamento camper/ allestimento area camerino	Ponderosa/Staff Pro+
13.00	pranzo (10 pax) presso Il locale di Guido	Ponderosa
13.00	pranzo staff pro+	staff pro+
16.00	ready time	all dept
16.00 - 17.00	Soundcheck	Ponderosa
16.00	arrivo e posizionamento ambulanze e vab TBC	VAB
17.00 - 19.00	accesso pubblico all'area concerti (percorso pedonale su sentiero 20/25 min e navette solo su prenotazione)	staff pro+
17.00	Accordatura piano	Ponderosa
19.00	show time	all dept
21.10/21.15	show end (lo show dura 2.10/15n)	all dept
21.30	load out (6 facchini)	Alterego
21.30	cena (20 pax)	Il locale di Guido
21.30	load out audio e luci	Ponderosa/Amandia
22.30	smontaggio palco	Alterego
0.00	fine lavori	

Figura 35: Piano di Produzione – Fonte: Associazione Pro+

5.2.2 Incidenza sull'habitat

L'habitat composto da praterie seminaturali, arbusteti da post-coltura (prugnolo, biancospino, olmo campestre, rosa canina e ginestra) e aree umide (il lago di Leonina) non è presente nell'area in cui il concerto è stato realizzato e allestito, poiché si trova al bordo della mulattiera che verrà percorsa a piedi dai partecipanti per raggiungere la zona dove il concerto si è svolto. L'habitat si trova nell'area delle Biancane, ma non è stato interessato da alcuna incidenza. Lo svolgimento del concerto e le attività antropiche ad esso collegate (parcheggio, percorso dei partecipanti a piedi, servizio bus navetta) non hanno prodotto alcuna incidenza su habitat di interesse regionale o comunitario presenti nel SIC. Infatti, le due aree interessate dai potenziali maggiori impatti, rappresentate dall'area del parcheggio e quella dove si è svolto il concerto, sono situate in campi di grano ormai

mietuto, che sono stati resi idonei con un ulteriore taglio delle stoppie ma senza alcun movimento terra. Per le specie presenti nell'habitat ci sono stati impatti minimi dovuti al calpestio nel percorso a piedi per le specie di invertebrati come il *Carabus Alysidotus*,³²⁷ la presenza di veicoli nell'area del parcheggio e lungo la strada percorsa dal bus navetta potrebbero aver causato impatti diretti o indiretti sulla popolazione di rettili come la lucertola muraiola, il biacco, il ramarro occidentale e il colubro dei Riccioli.

Mentre non c'è stato alcuno impatto da parte dell'illuminazione utilizzata, essendo il progetto realizzato di giorno sino al tramonto, dove gli impatti prevedibili per le specie ornitiche presenti o potenzialmente presenti che frequentano la porzione del SIC interessato riguardano il disturbo arrecato da inquinamento acustico provocato dal concerto, dalle prove di concerto, dalla passeggiata delle persone che hanno partecipato al concerto e dal bus navetta che ha percorso la strada fino al Sito Transitorio. Il rumore è rimasto concentrato in una precisa fascia oraria, e nonostante il rumore dell'auto abbia superato i 65 decibel non ci sono stati impatti sulle specie di uccelli, poiché le emissioni sonore erano inferiori agli 80 decibel. Tuttavia, per minimizzare il più possibile gli eventuali impatti derivanti, i partecipanti al concerto sono stati suddivisi in gruppi di massimo 80-100 persone; ogni gruppo, è stato accompagnato da due guide ambientali escursionistiche abilitate che si sono assicurate che le persone non uscissero dal percorso individuato, al fine di minimizzare i possibili impatti prodotti nelle zone di maggiore interesse, cioè le Biancane.

Tutte le operazioni di smontaggio sono iniziate al termine dell'evento e questo ha permesso di ripristinare l'area già dalla mattina successiva.

Non si è riscontrato un inquinamento dovuto al rilascio di rifiuti grazie sia alla presenza di punti di raccolta con l'apposita segnaletica che alla comunicazione effettuata tramite i canali di comunicazione dell'evento per sensibilizzare i partecipanti.

³²⁷ *Carabus Alysidotus*: specie igrofila limitata alla Francia meridionale e ad alcune regione dell'Italia centro-meridionale.

Inoltre, i punti ristoro fornivano solo acqua e questo ha permesso di ridurre alla fonte il potenziale rilascio di rifiuti.

Non sono stati riscontrati problemi riguardo i servizi igienici, posizionati nell'area parcheggio e nell'area concerto e neanche riguardo la viabilità di strada di Leonina; le operazioni di accesso per i residenti si sono svolte in maniera regolare e non sono pervenute segnalazioni per loro conto.

In conclusione, le aree di questa fattura sono risultate idonee allo svolgimento di concerti di questo tipo, ponendo la massima attenzione affinché l'allestimento delle aree sia studiato bene per ridurre l'impatto al minimo possibile, scegliendo quindi mezzi e attrezzature idonee, ma anche indicando e sensibilizzando il pubblico sull'importanza dell'area e della sua preservazione, fornendo tutte le indicazioni necessarie prima e durante l'evento. La stagione scelta ha sicuramente giocato a favore nella direzione di ridurre l'impatto su flora e fauna in quanto nel momento dello svolgimento dell'evento i raccolti dei campi erano già stati svolti, e l'elevata temperatura e assenza di piogge aveva ridotto al minimo la presenza di flora e fauna peculiare della zona.³²⁸

³²⁸ SANDRO PIAZZINI, *Valutazione di Incidenza sul SIC n°90 cit.*,

5.2.3 Niccolò Giallo, Ludovico Einaudi a Siena. Intervista rilasciata a Siena in data 14.09.2022 dal presidente dell'Associazione Pro+, promotrice dell'evento di Ludovico Einaudi del 30 Luglio 2022.

EB: Perché Pro+ ha preso in carico l'evento di Ludovico Einaudi?

NG: L'iniziativa nasce da una volontà dell'Associazione Pro+ di Siena di fare qualcosa di speciale, grazie ai rapporti consolidati con l'agenzia Ponderosa, agenzia che vende Einaudi e organizzatrice del tour, questa ci ha scelto come promoter locali per appoggiare la produzione dell'evento, quindi co-produrre l'evento con loro.

L'utilizzo di queste location difficili da allestire necessita della collaborazione di attori locali che gestiscano i rapporti con i vari proprietari terrieri e tutto quello che riguarda la fase di preproduzione, dalla scelta della location ai rapporti con il comune interessato, in questo caso quello di Asciano.

EB: Come sono stati i rapporti con i proprietari terrieri?

NG: Parlare con queste persone non è mai semplice, molti di loro non capiscono di che cosa si tratta, hanno chiesto inizialmente molti soldi, portando i costi dell'evento ad essere particolarmente eccessivi, rischiando l'annullamento dell'evento stesso.

Sono state necessarie alcune manovre da parte di noi organizzatori per ridurre i costi e garantire la realizzazione dell'evento poiché Siena è stata una dei pochi siti utilizzati per il tour per cui il Comune non aveva messo dei soldi a disposizione.

Essendo Ludovico Einaudi un nome che fa marketing turistico molti degli altri comuni ospitanti coinvolti hanno messo "dei soldi sul piatto" per poter realizzare l'evento presso di loro, cosa che il Comune di Asciano per l'evento nelle Crete Senesi inizialmente non aveva concesso, rendendo il sostenimento dei costi da parte dei soli organizzatori ingestibile, vista l'assenza anche degli sponsor.

I costi stimati dal Fattore e dall'Ingegnere del Comune di Asciano erano così eccessivamente elevati che inizialmente l'evento sembrava irrealizzabile, solo dopo il coinvolgimento da parte della Pro+ del proprio ingegnere siamo riusciti ad abbassarli notevolmente dopo giorni di valutazioni.

EB: La location presentava anche dei vincoli paesaggistici, oltre a quelli introdotti dai proprietari terrieri?

NG: Sì, perché c'era un vincolo legato ad una nidificazione di uccelli che ha richiesto l'intervento di un ornitologo regionale per il rilascio di una valutazione di incidenza dell'evento sul sito naturalistico, comprendente l'incidenza sulla vegetazione, sulla flora, sulla fauna, sui coltivi, e sulle aree umide, sulle praterie seminaturali, l'incidenza quindi su tutti gli habitat di interesse regionale e comunitario.

Una valutazione di incidenza che di solito andrebbe richiesta mesi prima dell'evento e che noi abbiamo richiesto a venti giorni dall'evento, rischiando di non ottenerla in tempo. Questo a causa della decisione dell'ultimo minuto dell'agenzia Ponderosa di realizzare l'evento presso l'area senese di interesse.

EB: Questa Location era già stata utilizzata per eventi di questo tipo?

NG: No, era la prima volta che veniva utilizzata, al contrario di altre location del tour che avevano già uno storico di eventi culturali.

Ludovico Einaudi ha riconosciuto la bellezza dell'ambiente prima e dopo l'evento, consapevole dell'energia che le crete avevano generato tra lui, il pubblico e l'ambiente stesso.

EB: Quali sono state le criticità?

NG: Le criticità sono state molte, a partire dal trasporto dei materiali e il deposito di quest'ultimi nel sito di interesse. I bilici contenti il palco, l'audio e le luci erano eccessivamente grossi che sono dovuti passare per stradine molto strette, richiedendo manovre particolarmente difficili.

Oltre alla criticità avuta con L'Associazione *Site Transitorie* per l'accusa di utilizzo improprio del nome all'interno della promozione dell'evento e anche di incidenza negativa sull'opera dovuta all'inquinamento d'aria e di terra per la presenza dei veicoli del pubblico, i cittadini di Asciano si sono rivoltati per la paura che l'evento portasse le masse deturpando il paesaggio, agendo in modo vandalico. Infatti, il palco montato il giorno prima dell'evento per facilitare i tempi di montaggio nel giorno dell'esibizione durante la notte è stato colorato con delle scritte in bomboletta, per l'azione "AntiConcerto Einaudi" promossa dai cittadini di Leonina, che ci ha recato un danno di più di duemila euro.



Figura 36: Le scritte ai danni del palco – Fonte: Associazione Pro+

Infine, essendoci trovati all'ultimo ad organizzare l'evento, non avevamo la SCIA di pubblico spettacolo sopra i mille; quindi, fino al giorno prima dell'evento eravamo a rischio annullamento, in quanto ci era concesso un pubblico di massimo mille persone. Non era possibile però sostenere un evento di questa entità con soli mille biglietti venduti e inoltre, quelli che già aveva acquistato il biglietto erano già più di mille. Grazie all'intervento dell'ingegnere dell'associazione Pro+ siamo riusciti a trovare una norma per la quale se un evento è organizzato senza sedute, senza transennamenti, senza carichi sospesi, in un'area libera, si può

avere una SCIA di pubblico spettacolo senza l'intervento della Commissione di Vigilanza. Il giorno prima dell'evento dopo aver passato due ore presso il Comune di Asciano con i vigili urbani, il sindaco e il nostro ingegnere, cercando di trovare una soluzione, siamo riusciti grazie ad una chiamata del Questore al Sindaco ad ottenere il permesso per lo svolgimento dell'evento. Vorrei sottolineare che per un evento di questa portata in un'ambiente a così alto valore culturale, sociale e ambientale nessuno vuole assumersi la responsabilità, in quanto siamo consapevoli che la probabilità di danni all'ambiente è particolarmente elevata, ma le verifiche da noi svolte dimostrano che se le cose vengono eseguite nel modo corretto i danni sono circoscritti a basse percentuali e con ridotta gravità del danno.³²⁹

³²⁹ Testimonianza diretta di Niccolò Giallo durante un colloquio da me svolto il 14 settembre 2022 presso la Fortezza di Siena.

Conclusioni

Nel corso del presente lavoro si è cercato di illustrare di esempi di arte musicale ambientale.

Negli ultimi anni sempre più un consistente numero di studiosi e musicisti sta mettendo in questione i fondamenti degli studi sul paesaggio sonoro, favorendo il sorgere di questa nuova disciplina, *l'Ecomusicologia*, nella quale i nuovi e gli antichi saperi e pratiche possano trovare una nuova sintesi.

L'idea è quella di creare una cultura musicale socio-ecologica dove gli individui possano interagire tra loro attraverso la musica, in spazi in cui si possa favorire il contatto con la natura.

L'exkursus mette in luce come i diversi artisti, nonostante la forte influenza del sistema dell'arte, si siano impegnati nel promuovere un'arte musicale che includesse nei suoi testi e nelle sue performance la salvaguardia dell'ambiente e della natura nel suo complesso.

Essi hanno riconosciuto alla musica il suo ruolo di importante strumento di comunicazione in grado di diffondere ad ampio raggio i valori e gli ideali estetici della "nuova musica", che integra in sé il concetto di sostenibilità.

La pratica musicale allarga i propri orizzonti e conquista nuovi modi di fare musica al fine di "aprire le menti" dei fruitori e

partecipare attivamente alla salvaguardia del pianeta, mettendo in connessione le persone con la natura che le circonda.

I suoni dell'ambiente esterno, che siamo ormai abituati a sentire, necessitano di una particolare attenzione da parte nostra poiché le nostre attività antropiche stanno cambiando l'ecosistema, negativamente; è necessario imparare ad agire consapevolmente al fine di salvaguardare il pianeta. Le discipline artistiche, e in particolare la musica, stanno cercando di diffondere questo insegnamento e questa consapevolezza che spesso sfugge agli individui.

La musica diviene oggi un forte strumento di propaganda in spazi all'aperto, all'interno dei centri cittadini, dei parchi e delle oasi; si connette alla natura in un legame indistrucabile, viene sovrastata da essa e la sovrasta a sua volta, senza mai crearsi danno a vicenda.

La musica e la natura collaborano per diffondere gli ideali di sostenibilità e salvaguardia dell'ambiente, comunicando agli individui l'urgenza di un cambiamento di prospettiva, al fine di evitare quell'abuso continuativo della natura di cui siamo testimoni.

Quest'impegno nello sviluppo di un'arte sostenibile permette agli artisti di creare un nuovo sistema dell'arte, dove la musica, la scultura, la pittura e tutte le discipline artistiche siano libere di esprimersi al di fuori dei contesti in cui per anni si sono trovate confinate.

L'arte inizia a sentire il bisogno di oltrepassare i confini ed irrompere nel mondo esterno, di fronte ad un pubblico che sia pronto ad accoglierla, comprenderla e a sua volta diffonderla. Dobbiamo insegnare l'arte dello stupore e della sorpresa a coloro che ancora sono fortemente condizionati da una visione eccessivamente ristretta dell'arte e della musica.

Il contatto degli artisti con la natura diviene una finestra aperta sull'attualità e sull'innovazione, essi stessi imparano a cercare nell'ambiente esterno l'ispirazione per la stesura delle loro opere; molte degli artefatti citati sono infatti realizzati a posteriori della visita del luogo da parte dell'artista.

Prima tra tutte, Fattoria di Celle, da più di cinquant'anni si occupa della diffusione di un'arte che abbia a cuore la natura, che sia inserita in essa senza intaccarne l'evoluzione, è un'arte silenziosa che vive con la natura e non contro di essa. Le sculture, le pitture e le opere musicali di Celle sono libere di legarsi all'ambiente esterno senza interferenze da parte dell'essere umano, non sono racchiuse in teche o esposte sulle pareti dei musei, sono immuni ad un sistema dell'arte che per anni le ha mercificate. Le opere della Collezione Gori fanno il loro corso con la natura che le circonda, rappresentano un importante messaggio di speranza e di amore verso ciò che spesso diamo per scontato, ci permettono di assistere a questo corso naturale delle cose, compreso il loro stesso degrado, che da anni si è però velocizzato a causa dell'inquinamento di cui siamo fautori.

A Collezione Gori hanno fatto visita molti artisti, tra cui Daniele Lombardi che ha lasciato un'importante testimonianza della sua innovativa sperimentazione musicale. La musica è per Lombardi come un essere umano proteiforme, è in grado di esprimersi attraverso diverse discipline, la possiamo trovare in una scultura o in una composizione, può essere prodotta da uno strumento musicale, dalla voce di un essere umano oppure dal suono della natura.

La musica è in ogni essere vivente, ci avvolge e ci circonda, ci indica la strada e ci indirizza verso ciò che è giusto, dandoci la consapevolezza.

Come Daniele Lombardi, Ludovico Einaudi dà alla musica una nuova forma e identità; la musica di Ludovico Einaudi arriva in luoghi dove nessuno era mai arrivato, la troviamo nei ghiacciai, nelle oasi e nei parchi naturali.

È una musica che ha un ruolo sovraordinato rispetto a quello di disciplina artistica, è per eccellenza lo strumento che riesce ad arrivare direttamente all'anima di ognuno di noi, è più forte ed efficace delle parole, è il mezzo di espressione di una natura che ha bisogno di essere protetta e salvaguardata.

Da questo elaborato si evince che i due artisti sono diversi tra loro, ma entrambi hanno come scopo la diffusione di nuovi valori estetici e musicali, danno alla musica un nuovo ruolo e una nuova identità con lo scopo di promuovere uno sviluppo del patrimonio artistico e naturale, sfruttando ciò che l'ambiente offre.

A conclusione del lavoro di ricerca è possibile affermare che i mezzi utilizzati dagli artisti per dare il proprio contributo allo sviluppo artistico, culturale e sostenibile possono essere molteplici e i due casi esposti possono essere un ottimo punto di partenza per le future iniziative in campo musicale.

Bibliografia

Arte ambientale. La collezione Gori nella Fattoria di Celle, a cura di Renato Barilli, Torino, 2 voll., Allemandi, 1993.

Art in Nature. Art works and enviroment, a cura di Vittorio Fagone, Milano, Mazzotta, 2004.

Attraversamenti Multipli 2001-2020, un Viaggio tra gli orizzonti mobili delle arti performative contemporanee, a cura di Alessandra Ferraro e Pako Graziani, Roma, Editoria & Spettacolo, 2021.

Current Directions in Ecomusicology. Music, Culture, Nature, a cura di Aaron S. Allen e Kevin Dawe, Londra, Routledge, 2017.

Ecocriticismo: l'Ecologia letteraria, a cura del sito web «Italia Nostra. Sezione di Genova», 15 gennaio 2022.

<https://www.italianostragenova.org/ecocriticismo-lecologia-letteraria/>

Einaudi: La Musica crea il tempo, «Famiglia Cristiana», 7 febbraio 2013.

<https://www.famigliacristiana.it/articolo/ludovico-einaudi.aspx>

Il Manifesto della Musica Sostenibile, a cura del sito web «Produttori Musicali Indipendenti», 2005.

<https://www.pmiitalia.org/musica-sostenibile>

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori, a cura di Elena dell'Agnese e Massimiliano Tabusi, Roma, Società Geografica Italiana, 2016.

Ludovico Einaudi al pianoforte fra i ghiacci polari per chiedere la protezione dell'Artico, «Greenpeace», 20 giugno 2016.

<https://wayback.archive-it.org/9650/20200402200418/http://p3-raw.greenpeace.org/italy/it/ufficiostampa/comunicati/Ludovico-Einaudi-al-pianoforte-fra-i-ghiacci-polari-per-chiedere-la-protezione-dellArtico/>

Ludovico Einaudi domani in concerto nel cuore delle crete senesi, «Radio Siena TV», 29 luglio 2022.

<https://www.radiosienatv.it/ludovico-einaudi-domani-in-concerto-al-sito-transitorio-di-asciano/>

Ludovico Einaudi: il nuovo album Underwater e i concerti italiani del tour mondiale 2022, a cura del sito web «Ticketmaster Blog», 21 gennaio 2022.

<https://blog.ticketmaster.it/musica/ludovico-einaudi-nuovo-album-underwater-concerti-2022-2478/>

Ludovico Einaudi Summer tour 30 luglio Asciano (SI) Biancane di Leonina, Informazioni Generali sull'evento, a cura del sito web «Pro+», luglio 2022.

<https://propositivi.it/eventi/ludovico-einaudi/>

Musica per l'Artico: Ludovico Einaudi al piano fra i ghiacci, «Greenpeace», 20 giugno 2016.

<https://www.greenpeace.org/italy/storia/1414/musica-per-artico-ludovico-einaudi-al-piano-fra-i-ghiacci/>

Relazione Conclusiva – Concerto di Ludovico Einaudi, 30 luglio 2022 (Comune di Asciano), fornita dall'Associazione Pro+ di Siena, 20 agosto 2022.

«*Site Transitorie*» Asciano, *Palazzi Mura e Monumenti*, a cura del sito web «*Crete Senesi.com*», 2008.

http://www.cretesenesi.com/site-transitoire-p-1_vis_3_172.html

<https://www.terredisiena.it/arte-e-cultura/sito-transitorio/>

«*Site Transitorie*», *Un luogo magico nel cuore delle crete senesi*, Arte e cultura Asciano, a cura del sito web «*Terredisiena*», 2008.

Testimonianza diretta di Niccolò Giallo durante un colloquio da me svolto il 14 settembre 2022 presso la Fortezza di Siena.

MARIO ABIS, *La città musicali*, «*Prima Online*», 1 ottobre 2021.

<https://www.primaonline.it/2021/10/01/334587/la-citta-musicali/>

AARON S. ALLEN, *Ecomusicology: Ecocriticism and Musicology*, «*Journal of the American Musicological Society*», LXIV/2, 2011, pp. 391-394.

AARON S. ALLEN, *Introduction: One Ecology and Many Ecologies: The Problem and Opportunity of Ecology for Music and Sound Studies*, «*MUSICultures*», XLV/1-2, 2018, pp. 1-13.

AARON S. ALLEN, *Prospects and Problems for Ecomusicology in Confronting a Crisis of Culture*, «*Journal of the American Musicological Society*», LXIV/2, 2011, pp. 414-424.

- EMANUELE ARIELLI, ROBERTA BUSECHIAN, *Sperimentazioni estetiche: sound art e concezioni dell'ascolto sonoro*, «Rivista di Estetica», LXVI, 2017, pp. 47-60.
- MAURIZIO BETTINI, *Voci: Antropologia Sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2008.
- ELENA BISERNA, *Strumenti Urbani, Tecnologie mobili come dispositivi di improvvisazione corporea*, in *Vecchi e nuovi spazi della musica, Old and new music spaces*, a cura di Paolo Magaudda, Attila Bruni e Andrea Mubi Brighenti, «Lo Squaderno», XXVIII/1, giugno 2013, pp. 17-20.
<http://www.losquaderno.net/wp-content/uploads/2013/06/losquaderno28.pdf>
- BARRY BLESSER, LINDA-RUTH SALTER, *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, Cambridge, MIT Press, 2007.
- SARA BOCCOLINI, *Un tuffo nell'arte ambientale alla Fattoria Celle*, «Discover Tuscany», 2022.
<https://www.discovertuscany.com/it/pistoia/arte-nel-giardino-alla-fattoria-celle.html>
- CATERINA BRIGANTI, LEA CODOGNATO, *Daniele Lombardi, Guarda che musica a Palazzo Pitti*, «Davis&Co», 1giugno 2013.
<https://www.davisandco.it/?p=4641>
- CATERINA BRIGANTI, LEA CODOGNATO, *Le "Archeologie interiori" di Jean-Paul Philippe*, «Davis&Co», luglio 2008.

<https://www.davisandco.it/?p=160>

DANIEL BUREN, *Five Texts*, New York, John Weber Gallery, 1973.

ANDREA CAMPARSI, *Musica e Verità nella filosofia di Arthur Schopenhauer*, «De Musica», 2009, pp. 1-15.

PIERO CAMPORESI, *Le belle contrade: nascita del paesaggio italiano*, Prefazione di Giorgio Boatti, Milano, Il Saggiatore, 2016.

CRISTINA CANO, *Semiologia e pedagogia della musica: prospettive nel dibattito pedagogico italiano*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXV/2, 1990, pp. 353-387.

CRISTINA CANO, FRANCESCO FINOCCHIARO, *Sulla Pedagogia della musica di Francois Delalande*, «Il Saggiatore musicale», XII/5, 2008, pp. 281-293.

LICURGO CAPPELLETTI, *Lapidi Dantesche, che si trovano collocate in alcune vie e piazze di Firenze*, Succ. B. Seeber, Firenze, Librai Editori, 1916.

PATRICK CAVANAGH, MARTIN SZINTE, *Apparent Motion from Outside the Visual Field, Retinotopic Cortices May Register Extra-Retinal Positions*, «Plos One», VII/10, 2012, pp. 1-7.

GIUSEPPE CUCINOTTA, SABINA D'ORO, *Anche la musica deve diventare sostenibile. E non basta cantare l'ambiente*, «Corriere della Sera, "pianeta 20/30"», 3 marzo 2022.

PAOLO D'ANGELO, *Estetica della natura, Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Roma, Laterza, 2005⁵.

ROBERTO DE PAOLIS, *Campo Urbano 1969 Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, «Ais/Design Journal», VII/12-13, 2019-2020, pp. 179-204.

IAPHET ELLI, *Ludovico Einaudi summer tour 2022*, «Eventi News 24», 3 aprile 2022.

<https://www.eventinews24.com/2022/04/ludovico-einaudi-summer-tour-2022/>

HELENA ESTEVAN, BETTINA SCHAEFER, *Costi del ciclo di vita - Rapporto sullo stato dell'arte*, «ICLEI – Local Governments for Sustainability (Governi locali per la sostenibilità), Segreteria Europea», aprile 2017, pp. 1-12.

TOMMASO EVANGELISTA, *La Dinamica sonora delle forme. Intervista postuma a Daniele Lombardi*, «Rivista Segno», 2018.

<https://www.rivistasegno.eu/la-dinamica-sonora-delle-forme-intervista-postuma-a-daniele-lombardi/#sidr-nav>

ALMO FARINA, *Il paesaggio cognitivo. Una nuova entità ecologica*, Milano, Franco Angeli, 2006.

ALMO FARINA, *Soundscape Ecology. Principles, Patterns, Methods and Applications*, Berlino, Springer, 2014.

JEAN FOURASTIÉ, *Les trente glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Parigi, Fayard, 1979.

MARIAGRAZIA GIOVE, *Ludovico Einaudi e il suo «Underwater tour»*, «TuttoRock», 4 settembre 2022.

<https://www.tutorock.com/concerti/ludovico-einaudi-e-il-suo-underwater-tour/>

CLAUDIA GIRAUD, *Morto a Firenze Daniele Lombardi*.

Compositore-pianista e artista studioso della musica futurista,
«Artribune», 14 marzo 2018.

<https://www.artribune.com/arti-performative/musica/2018/03/morto-a-firenze-daniele-lombardi-compositore-pianista-e-artista-studioso-della-musica-futurista/>

GIOVANNI GIURATI, *Il suono come forma di conoscenza dello spazio che ci circonda. Una prospettiva musicologica*,
«Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», XXVII/2, 2015,
pp. 115-128.

ROSELEE GOLDBERG, *Performance Live Art 1909 to the Present*,
New York, Harry N Abrams Inc, 1979.

GIULIANO GORI, *Collezione Gori. 30 anni di arte ambientale condivisa. Fattoria di Celle*, Pistoia, Gli Ori, 2012.

ANNE MARIE HARTLEY, *Annotazioni sull'ecologia della musica; un nuovo paradigma di ricerca*, a cura di Antonello Colimberti,
in *Ecologia della musica, Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma,
Donzelli, 2014, pp. 61-78.

JEFFREY KASTNER, *Land Art and Environmental Art*, Londra,
Phaidon, 2002.

UGO LEONE, *Ecologia: Eco. Eco e L'Eco risponde*, «La Rvista del Centro Studi Città della Scienza», 22 giugno 2016.

DANIELE LOMBARDI, *Attraversamenti. La musica in Toscana dal 1945 ad oggi*, Pistoia, Gli Ori, 2003.

DANIELE LOMBARDI, *Guarda che Musica Daniele Lombardi*, a cura di Philippe Daverio, Daniel Charles e Gino di Maggio, Milano, Fondazione Mudima, 2013.

DANIELE LOMBARDI, «*Labirinti, Babele, Due Sinfonie per 21 pianoforti*», a cura di Bruno Corà, Milano, Fondazione Mudima, 1998

DANIELE LOMBARDI, *La Porta Sonora: Divina.com Paradiso*, a cura di Giuliano Gori, Pistoia, Gli Ori, 2016.

DANIELE LOMBARDI, *Musiche per 21 pianoforti di Daniele Lombardi, Libretto di Sala*, «Byterfly», 12 settembre 2004.
<https://www.byterfly.eu/islandora/object/mitosmls:14286#mode/2up>

DANIELE LOMBARDI, *Non finito per pianoforte e video ad libitum*, Firenze, Nardini, 2016.

DANIELE LOMBARDI, *Suono Segno Gesto Visione tra Forma ed Evento*, «Konsequenz», 2016, pp. 1-38.

ISABELLA LONGO, *Musica in luoghi alternativi*, «RadioWellness», 2019.

<https://www.radiowellness.it/musica-in-luoghi-alternativi-dalla-home-music-ai-concerti-negli-spazi-urbani/>

GREGORIO MOPPI, *Il nuovo album Underwater nato nel lockdown, è stato come abitare un paradiso terrestre*, «la Repubblica», 20 gennaio 2022.

DONATA MOSCHITTA, MARCO MOSCHITTA, *Daniele Lombardi*, «103 Edizioni Musicali e Discografiche», 2011.

<http://www.103.it/inostriartisti/daniele-lombardi/>

CRISTIAN MUSCELLI, *L'altro e il tempo dell'immediatezza*,
«Rivista di Estetica», LVI/1, 2014, pp. 35-53.

DARIO NARDELLA, *Morto Lombardi, il cordoglio del sindaco Nardella, a cura del sito web Comune di Firenze, Città di Firenze*, 12 marzo 2018.

<https://www.comune.fi.it/comunicati-stampa/morto-lombardi-il-cordoglio-del-sindaco-nardella>

VINCENZO NICOLETTI, *Anche la Musica si fa Green: le star mondiali a difesa dell'ambiente*, «Libero Pensiero», 12 settembre 2019.

DAVID W. ORR, *Earth in Mind: On Education, Environment, and the Human Prospect*, Washington, 2 voll., Island Press, 2004².

AMERIGO PARRINI, *With Dante in Florence: walks in Florence to places marked by Epigraphs recalling the history of Dante's day*, English version by C. Danyell Tassinari, Firenze, Giulio Giannini e Son, 1930.

SANDRO PIAZZINI, *Valutazione di Incidenza sul SIC n°90 Crete di Camposodo e di Leonina IT5190004*, Dipartimento di Scienze Ambientali – Sezione di Sistematica ed Ecologia Animale e Vegetale – Università di Siena, richiesta dall'associazione Pro+ per la previsione di possibili impatti sull'ambiente, 14 giugno 2022.

BRYAN C. PIJANOWSKI, et al., *Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape*, LXI/3, 2011, pp. 203–216.

QUIRINO PRINCIPE, «*Tractatus*» per piano e video, «Il Sole 24 ore», 21 agosto 2016.

LUCA TESTONI, *Ludovico Einaudi: il nuovo album è immerso in uno spazio libero*, a cura del sito web «Ponderosamusic&art», 18 ottobre 2021.

<https://ponderosa.it/ludovico-einaudi-il-nuovo-album-e-immerso-in-uno-spazio-libero/>

JEFF TODD TITON, *Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint*, «VWB – Verlag Fur Wissenschaft und Bildung», LI/1, 2009, pp. 119-137.

TOMMASO TOMA, *Con Underwater Ludovico Einaudi e il suo piano ci fanno volar via dalla frenesia. L'intervista*, «BillBoard Italia», 22 gennaio 2022.

ANNA UTTARO, *Tra Razionalità e Immaginazione: sguardi trasversali su alcune pratiche artistiche contemporanee in spazi urbani*, Tesi di Laurea, Università di Bologna, 2013.

ANGELA VETTESE, GIULIANO GORI, *Collezione Gori. 40 anni di arte ambientale condivisa. Fattoria di Celle, Pistoia, Gli Ori, 2022²*.

ANDREA VILLA, *il Sistema dell'arte contemporanea: dalla poetica alla mercificazione dell'opera*, a cura del sito web «Veneto Report», 25 novembre 2020.

<https://venetoreport.it/il-sistema-dellarte-contemporanea-dalla-poetica-alla-mercificazione-dellopera/>

Sitografia

<https://www.aashe.org/about-us/> [consultato il 1 giugno 2022]

<https://www.albanianews.al/cultura/isopolifonia-albanese-patrimonio-unesco> [consultato il 20 maggio 2022]

www.artmediastudio.org [consultato il 13 settembre 2022]

<https://www.artribune.com/arti-performative/musica/2018/03/morto-a-firenze-daniele-lombardi-compositore-pianista-e-artista-studioso-della-musica-futurista/> [consultato il 10 agosto 2022]

<https://auralcrave.com/2017/09/17/sinestesia-e-arte-quando-kandinsky-dipinse-la-musica-di-un-concerto/> [consultato il 10 settembre 2022]

<https://www.ayco.it/yoga/la-pratica/canto-vedico>

<http://www.cittadellascienza.it/centrostudi/2016/06/ecologia-eco-eco-e-leco-risponde/> [consultato il 4 giugno 2022]

<https://www.byterfly.eu/islandora/object/mitosmls:14286#mode/2up> [consultato il 3 settembre 2022]

<https://www.comune.fi.it/comunicati-stampa/morto-lombardi-il-cordoglio-del-sindaco-nardella> [consultato il 17 agosto 2022]

http://www.cretesenese.com/site-transitoire-p-1_vis_3_172.html [consultato il 19 settembre 2022]

<https://www.davisandco.it/?p=4641> [consultato il 16 agosto 2022]

www.danielelombardi.it [consultato il 20 settembre 2022]

<https://www.discoveruscany.com/it/pistoia/arte-nel-giardino-alla-fattoria-celle.html> [consultato il 10 luglio 2022]

<https://www.davisandco.it/?p=160> [consultato il 18 settembre 2022]

https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/A/antropizzazione.shtml [consultato il 4 giugno 2022]

<https://www.elle.com/it/lifestyle/verde/a1003/ludovico-einaudi-artico-greenpeace/> [consultato il 20 settembre 2022]

<https://www.eventinews24.com/2022/04/ludovico-einaudi-summer-tour-2022/> [consultato il 16 settembre 2022]

<https://www.finestresullarte.info> [consultato il 10 settembre 2022]

<https://wayback.archive-it.org/9650/20200402200418/http://p3-raw.greenpeace.org/italy/it/ufficiostampa/comunicati/Ludovico-Einaudi-al-pianoforte-fra-i-ghiacci-polari-per-chiedere-la-protezione-dellArtico/> [consultato il 20 settembre 2022]

<https://www.greenpeace.org/italy/storia/1414/musica-per-artico-ludovico-einaudi-al-piano-fra-i-ghiacci/> [consultato il 20 settembre 2022]

<http://www.goricoll.it> [consultato il 20 settembre 2022]

<https://honorscollege.uncg.edu/directory/allen/> [consultato il 5 giugno 2022]

<https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-08-19/tractatus-piano-e-video-164737.shtml?uuid=ADgnml6> [consultato il 20 agosto 2022]

<https://www.italianostragenova.org/ecocriticismo-lecologia-letteraria/> [consultato il 6 giugno 2022]

<http://www.konsequenz.it/A%20innova%20musica%20materiali%20e%20documenti/Daniele%20Lombardi,%20SUONO%20SEGNO%20GESTO%20VISIONE%20TRA%20FORMA%20E%20EVENTO.pdf> [consultato il 21 agosto 2022]

<https://www.liberopensiero.eu/12/09/2019/cultura/musica/musica-e-ambiente/> [consultato il 15 giugno 2022]

<http://www.losquaderno.net/wpcontent/uploads/2013/06/losquaderno28.pdf> [consultato il 20 giugno 2022]

<https://www.mediaesipario.it/dischi-e-concerti/1121-ludovico-einaudi-underwater-live-report.html> [consultato il 18 settembre 2022]

<https://www.mite.gov.it/> [consultato il 18 settembre 2022]

<https://www.ospar.org/about> [consultato il 14 settembre 2022]

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com> [consultato il 15 giugno 2022]

<https://ponderosa.it/ludovico-einaudi-il-nuovo-album-e-immerso-in-uno-spazio-libero/> [consultato il 16 settembre 2022]

<https://www.primaonline.it/2021/10/01/334587/la-citta-musicali/> [consultato il 20 giugno 2022]

<https://propositivi.it/eventi/ludovico-einaudi/> [consultato il 19 settembre 2022]

<https://www.radiowellness.it/musica-in-luoghi-alternativi-dalla-home-music-ai-concerti-negli-spazi-urbani/> [consultato il 10 giugno 2022]

<https://www.rivistasegno.eu/la-dinamica-sonora-delle-forme-intervista-postuma-a-daniele-lombardi/#sidr-nav> [consultato il 1 settembre 2022]

<https://www.terranuova.it/Chiedi-all-esperto/La-nascita-dell-ecoacustica> [consultato il 9 giugno 2022]

<https://www.terredisiena.it/arte-e-cultura/sito-transitorio/> [consultato il 19 settembre 2022]

<https://blog.ticketmaster.it/musica/ludovico-einaudi-nuovo-album-underwater-concerti-2022-2478/> [consultato il 16 settembre 2022]

https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-fourastie_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [consultato il 1 luglio 2022]

<https://www.tuttorock.com/concerti/ludovico-einaudi-e-il-suo-underwater-tour/> [consultato il 17 settembre 2022]

<https://venetoreport.it/il-sistema-dellarte-contemporanea-dalla-poetica-alla-mercificazione-dellopera/> [consultato il 5 luglio 2022]

Indice Figure

Figura 1: Alcuni momenti della festa d'inaugurazione del 12 Giugno del 1982: Battesimo al pubblico dell'Arte Ambientale - Fonte: GIULIANO GORI, GIULIANO GORI, <i>Collezione Gori</i>	30
<i>anni di arte ambientale condivisa. Fattoria di Celle, Pistoia, Gli Ori, 2012, pp. 8-9</i>	65
Figura 2: Una luce soffusa che illumina l'opera di Pietro Fogliati - Fonte: Archivio Storico Collezione Gori. http://www.goricoll.it/	68
Figura 3: La Musica nel bosco – Fonte: Archivio Storico Collezione Gori http://www.goricoll.it/	69
Figura 4: Un Saggio Visivo – Fonte: Archivio Storico Collezione Gori http://www.goricoll.it/	69
Figura 5: L'Apprendista Stregone - Fonte: DANIELE LOMBARDI, <i>Suono Segno Gesto Visione tra Forma ed Evento</i> , «Konsequenz», 2016, pp. 1-38:12.....	90
Figura 6: Raccogliere Insieme - Fonte: DANIELE LOMBARDI, <i>Suono Segno Gesto Visione tra Forma ed Evento</i> , «Konsequenz», 2016, pp. 1-38: 14.....	92
Figura 7: I contributi - Fonte: DANIELE LOMBARDI, <i>Suono Segno Gesto Visione tra Forma ed Evento</i> , «Konsequenz», 2016, pp. 1-38: 14.....	93
Figura 8: Lombardi che realizza un'unica composizione unendo i diversi fogli di lavoro – Fonte: DANIELE LOMBARDI, <i>Suono</i>	

<i>Segno Gesto Visione tra Forma ed Evento</i> , «Konsequenz», 2016, pp. 1-38: 15.....	93
Figura 9: Come utilizzare il pianoforte – Fonte: DANIELE LOMBARDI, <i>Suono Segno Gesto Visione tra Forma ed Evento</i> , «Konsequenz», 2016, pp. 1-38: 10.....	98
Figura 10: Foto della disposizione dei pianoforti in Via Tornabuoni nel Luglio del 1987 – Fonte: DANIELE LOMBARDI, <i>Guarda che Musica Daniele Lombardi</i> , a cura di Philippe Daverio, Daniel Charles e Gino di Maggio, Milano, Fondazione Mudima, 2013, p. 100.....	101
Figura 11: Locandina dell’Evento del 4 Luglio 1987. – Fonte: Loretta Innocenti, moglie di Daniele Lombardi.	104
Figura 12: Foto della disposizione dei pianoforti nel corso Vittorio Emanuele, Milano. – Fonte: DANIELE LOMBARDI, <i>Guarda che Musica Daniele Lombardi</i> , a cura di Philippe Daverio, Daniel Charles e Gino di Maggio, Milano, Fondazione Mudima, 2013, p. 150.....	107
Figura 13: Foto della disposizione dei pianoforti nel Foro Italoico nel 1996 - Fonte: DANIELE LOMBARDI, <i>Guarda che Musica Daniele Lombardi</i> , a cura di Philippe Daverio, Daniel Charles e Gino di Maggio, Milano, Fondazione Mudima, 2013, p. 151	107
Figura 14: Foto della disposizione dei pianoforti per la Winter Garden nel 2013 - Fonte: DANIELE LOMBARDI, <i>Guarda che Musica Daniele Lombardi</i> , a cura di Philippe Daverio, Daniel	

Charles e Gino di Maggio, Milano, Fondazione Mudima, 2013, p. 152	108
Figura 15: I Segni Grafici - Fonte: DANIELE LOMBARDI, « <i>Labirinti, Babele, Due Sinfonie per 21 pianoforti</i> », a cura di Bruno Corà, Milano, Fondazione Mudima, 1998, pp. 1-144: 33	110
Figura 16: momenti della performance dell’Ora Alata - Fonte: Archivio Storico Collezione Gori. http://www.goricoll.it	112
3	
Figura 17: momenti della performance dell'Ora Alata - Fonte: Archivio Storico Collezione Gori. http://www.goricoll.it	113
Figura 18: momenti della performance dell'Ora Alata - Fonte: Archivio Storico Collezione Gori. http://www.goricoll.it	113
Figura 19: L’interno della Cappella Gentilizia - Fonte ANGELA VETTESE, GIULIANO GORI, Collezione Gori. 40 anni di arte ambientale condivisa. Fattoria di Celle, Pistoia, <i>Gli Ori</i> , 2022 ² , pp. 1-184: 1.....	119
Figura 20: Francesco D’Orazio al violino - Fonte: Archivio Storico Collezione Gori. http://www.goricoll.it	119
Figura 21: Lombardi in fonderia - Fonte: Archivio Storico Collezione Gori. http://www.goricoll.it	120
Figura 22: Lettera di Papa Francesco - Fonte: <i>DANIELE LOMBARDI</i> , <i>La Porta Sonora: Divina.com Paradiso</i> , a cura di Giuliano Gori, <i>Pistoia, Gli Ori</i> , 2016, pp. 1-107: 107.....	121

Figura 23: Arte e Musica. Kandinsky e Lombardi – Fonte: Archivio Storico Collezione Gori. http://www.goricoll.it	122
Figura 24: L’idea di uno spazio ristretto - Fonte: Archivio Storico Collezione Gori. http://www.goricoll.it	123
Figura 25: Ludovico Einaudi con Greenpeace - Fonte: https://www.elle.com	130
Figura 26: Il Cammino - Fonte: <i>Relazione Conclusiva – Concerto di Ludovico Einaudi, 30 luglio 2022 (Comune di Asciano)</i> , fornita dall’Associazione Pro+ di Siena, 20 agosto 2022.....	142
Figura 27: Veduta dall’alto - Fonte: <i>Relazione Conclusiva – Concerto di Ludovico Einaudi, 30 luglio 2022 (Comune di Asciano)</i> , fornita dall’Associazione Pro+ di Siena, 20 agosto 2022.....	1433
Figura 28: Segnaletica - Fonte: <i>Relazione Conclusiva – Concerto di Ludovico Einaudi, 30 luglio 2022 (Comune di Asciano)</i> , fornita dall’Associazione Pro+ di Siena, 20 agosto 2022.....	144
Figura 29: Mappa – Fonte: <i>Relazione Conclusiva – Concerto di Ludovico Einaudi, 30 luglio 2022 (Comune di Asciano)</i> , fornita dall’Associazione Pro+ di Siena, 20 agosto 2022.....	144
Figura 30: Parcheggio - Fonte: <i>Relazione Conclusiva – Concerto di Ludovico Einaudi, 30 luglio 2022 (Comune di Asciano)</i> , fornita dall’Associazione Pro+ di Siena, 20 agosto 2022.....	145

Figura 31: Alcune immagini dell'evento di Ludovico Einaudi - Fonte: https://propositivi.it	146
Figura 32: Alcune immagini dell'evento di Ludovico Einaudi – Fonte: https://propositivi.it	146
Figura 33: Alcune immagini dell'evento di Ludovico Einaudi – Fonte: https://propositivi.it	147
Figura 34: Alcune immagini dell'evento di Ludovico Einaudi - Fonte: https://propositivi.it	147
Figura 35: Piano di Produzione – Fonte: Associazione Pro+	1488
Figura 36: Le scritte ai danni del palco – Fonte: Associazione Pro+	153