

Simona Cavuoto

 orcid.org/0000-0001-6120-4750

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo

UNA LETTURA INTERSEMIOTICA DI "¡OH, ESTE VIEJO Y ROTO VIOLIN!" DI WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

Abstract

La musica d'arte contemporanea, intesa come genere derivante dalle avanguardie storiche, si presenta spesso all'esecutore e all'ascoltatore come un terreno di resistenza interpretativa. Ancora oggi, lo strumentista non avvezzo alla nuova musica può trovarsi ad affrontare partiture fondate su codici non tradizionalmente riconosciuti, lontane – talvolta persino opposte – alle convenzioni faticosamente assimilate in anni di studio. Tale disallineamento, tuttavia, contrasta con un dato evidente: in questo primo ventennio del XXI secolo i cataloghi della musica d'arte risultano copiosi, a testimonianza del fatto che moltissimi compositori continuano a scrivere. Assumendo come caso di studio il brano per violino solo *¡Oh, este viejo y roto violin!* del compositore brasiliano Willy Corrêa de Oliveira, questo contributo intende proporre una lettura della partitura attraverso una serie di riflessioni di più ampio respiro. Ne emerge come l'immaginario – inteso quale stratificazione di simboli e mondo di significazioni condivise – possa costituire una chiave di lettura privilegiata anche per l'interprete musicale. Il simbolo attinge alla riserva dell'immaginario e, anche per il violinista, può divenire un potenziale strumento di consapevolezza musicale: un dispositivo capace di ampliare le risorse espressive e comunicative, favorendo la valorizzazione del repertorio del XXI secolo.

Keywords

Violino solo | Immaginario | Intersemiotica musicale | Prassi esecutiva | Musica brasiliana contemporanea.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

1. Introduzione

Il violinista è un artista in perenne movimento: metaforicamente, ogni volta che imbraccia lo strumento per affrontare nuove partiture; concretamente, quando attraversa spazi diversi – sale da concerto, chiese, cortili, teatri, salotti – o qualsiasi contesto, tradizionale o inusuale, in cui la sua musica possa essere ascoltata. Il violinista con il suo strumento in spalla, incarna la figura romantica del viandante ed è, al contempo, il viaggiatore che si sposta geograficamente tra luoghi anche molto distanti, per esercitare la sua arte. Il violino, in quanto strumento specchio di prassi, tecniche e tecnologie, esse stesse riflesso e indizio dei contesti e della storia grazie ai quali è nato, incorpora la stessa natura duplice di viaggiatore/viandante del suo compagno di viaggi.

Il viaggio del violinista coincide con l'immaginario che il contesto sociale, religioso e politico, hanno visto in questo strumento: in esso si sono rispecchiati, hanno cercato ispirazione e lo hanno utilizzato per le proprie finalità, grazie al suo potere di affascinare, rapire, inebriare. Nella metafora del viaggio, il violino nasce per realizzare un'idea di natura sonora e si ritrova a simboleggiare immaginari in cui coesistono proiezioni sorte nella sfera religiosa-mistica, politico-sociale e individuale-personale.¹ Dal XVI secolo, periodo storico in cui nell'angelo,² non sono le parole ma i suoni che aiutano a

¹ Questa riflessione si basa sulla considerazione che i violinisti a partire già dal Sei e Settecento, circolassero per le principali città europee, cfr. E. PORTA, *Il violino nella storia: maestri, tecniche, scuole*, EDT, Torino 2000 (con riferimenti, fra gli altri, a Geminiani, Locatelli, Viotti e Paganini); D. D. BOYDEN, *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*, Oxford University Press, London 1965 (in particolare su Geminiani). Tra i principali violinisti italiani del Sei e Settecento che svolsero parti rilevanti della loro attività viaggiando e vivendo in varie città europee, si ricordano: Nicola Matteis, Giovanni Stefano Carbonelli, Francesco Maria Veracini, Giuseppe Antonio Brescianello, Domenico dall'Oglio, Francesco Geminiani, Pietro Antonio Locatelli, Pietro Nardini, Gaetano Brunetti, Giovanni Battista Viotti.

² L'iconografia del violino offre molti esempi anche anteriori come gli *Angeli musicanti, cherubini e teste di apostoli*, affreschi staccati, eseguiti da Melozzo da Forlì, indicativamente tra il 1472 e il 1480 (Pinacoteca Vaticana dei Musei Vaticani di Roma): tra essi spicca l'Angelo con la viola, antesignano del violino. Del pittore e scultore italiano Gaudenzio Ferrari, si fa risalire *Il concerto degli angeli* (1534-1536), affresco presente nel *Santuario della Beata Vergine dei Miracoli*, a Saronno fra i cui 87 angeli musicisti e cantori, in atto di lodare la Vergine e fra i 56 strumenti musicali inventati o in disuso, si scorge l'angelo suonatore di uno strumento con le fattezze del violino. Il violino viene dal cielo come rappresenta iconograficamente in maniera magistrale Giovanni Francesco Barbieri, noto con lo pseudonimo di Il Guercino, nei cinque dipinti di *San Francesco in estasi con l'angelo che suona il violino*. Un angelo suona un violino con una corda rotta di fronte ad una partitura di un mottetto del compositore fiammingo Noel Bauldewijn (1480-1529) basato sul Cantico dei Cantici dal nome "Quam pulchra es". Nel dipinto *Riposo durante la fuga in Egitto*, realizzato da Caravaggio nel 1587, l'angelo di spalle, con le vesti che coprono in maniera leggera la nudità, dividendo lo spazio tra l'immagine di un vecchio Giuseppe a piedi nudi, circondato da una natura arida e povera e la rappresentazione del divino tratteggiata nella Maria Vergine dal capo fulvo che abbraccia Bambino Gesù, simboleggia nel violino dalla corda spezzata la precarietà e vanità della vita umana di fronte al divino.

comunicare con il cielo ed è il diavolo,³ con il suo violino, a sedurre al peccato, per arrivare alla tempesta romantica di sentimenti interiori ed emozioni ineffabili suscitati dalla voce del violino, il viaggio ha una meta delimitata e definita dalla società, dai suoi sogni e dalle sue angosce. Il violino conosce ancora la sua meta: commuovere, ispirare, ammaliare, sedurre, esaltare. Quando si ritrova dipinto polveroso e ammassato insieme ad altri oggetti, rappresenta il richiamo alla fugacità della vita, il *memento mori* che guarda con timore al giudizio finale. Comunque sia, questo violino, inteso ovviamente per quello che produce in repertorio e prassi esecutive, transita su un asse definito di cui è un elemento intrinseco al contesto socio-temporale e in cui gli aspetti simbolici, religiosi, sociali interagiscono osmoticamente.

2. Iconografia, immagine del mondo e immaginario

L'osservazione delle fonti iconografiche si rivela fondamentale, non solo per ritrovare quel sottile filo storico che può sostenere le idee sulle prassi esecutive storiche ma può rivelarsi utile, per cercare di immergersi nel mondo, un poco oscuro e scivoloso, dell'influsso del violino nel contesto culturale. Infatti, gli studi sull'iconografia della musica, oltre a trattare le immagini come fonte documentale per definirne il contesto storico delle opere musicali coeve e approfondire le ricerche sull'organologia, a partire dagli anni Sessanta e Settanta, tentano di interpretare le immagini musicali mettendole in relazione con la storia culturale.⁴

Alberto Gallo in *Musica e Storia tra Medio Evo e Età moderna* (1986), suggerisce il superamento di una lettura ed esposizione di semplici dati ed esorta ad illustrare la storia della musica in quanto storia della cultura in cui l'analisi iconografica possa divenire uno strumento in grado di mostrare aspetti espressivi della vita e delle concezioni musicali della società che le ha elaborate.⁵ Secondo Guidobaldi, il ventaglio ideale dell'immaginario musicale dovrebbe contemplare oltre «al suono delle voci e degli stru-

³ Paganini non è il solo violinista ad infiammare la fantasia e a suscitare echi del dualismo tra divino e demoniaco: nel 1728, alla corte di Kassel, Pietro Antonio Locatelli, dopo aver suonato prima di Jean-Marie Leclair, fu paragonato da un critico a un "diavolo" (per la velocità con cui "correva sul violino, come un coniglio"), mentre Leclair fu accostato a un "angelo"; l'episodio è riferito da B. SCHWARZ, *Great Masters of the Violin. From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman*, Simon & Schuster, New York 1983, p. 94 (che cita A. DUNNING, *Pietro Antonio Locatelli, der Virtuose und seine Welt*, vol. 1, F. Knuf, Buren, 1981, pp. 118-119). In modo analogo, Arcangelo Corelli, ascoltando il violinista tedesco Nicolaus Adam Strunck, avrebbe osservato che, se il proprio nome è "Arcangelo", quello di Strunck dovrebbe essere "Arcidiavolo": M. KAWABATA, *Virtuosity, the Violin, the Devil ... What Really Made Paganini Demonic?*, «Current Musicology», 83, 2007, p. 93 (aneddoto trasmesso anche tramite una traduzione olandese di Charles Burney, *Music in the Netherlands*).

⁴ Emanuel Winternitz è considerato tra i primi studiosi ad affrontare temi quali l'archeologia della musica e la simbologia degli strumenti; in Francia, Albert Pomme de Mirimonde è tra i primi a introdurre un approccio interdisciplinare alla disciplina, mentre François Lesure, fondatore della collana *Iconographie musicale*, ne fa uno strumento per uno studio sociale della musica (cfr. N. GUIDOBALDI, *Prospettive di iconografia musicale*, Mimesis, Milano 2008, pp. 8-9).

⁵ Cfr. A. GALLO, *I documenti e la loro esecuzione* (pp. 16-20), e ID., *Come storia della cultura* (pp. 26-28), in N. GUIDOBALDI, *Prospettive dell'iconografia musicale all'inizio del terzo millennio*, cit.

menti, tutte le forme di musica umana e naturale, sonorità fantastiche e mitiche, la musica come segno della gloria divina e come effetto degli influssi planetari, come Arte e disciplina teorica, come emblema e come allegoria di concetti musicali ma non necessariamente sonori». Inoltre, nelle rappresentazioni figurative si specchia l'immagine del mondo⁶ di una cultura, in cui si può riscontrare la pervasione della musica nella molteplicità della lettura dei contenuti musicali di cui ne sono cariche. In esse, realismo e idealismo coesistono e la metafora viene espressa anche attraverso la raffigurazione realista di strumenti e scene musicali che si riferiscono a prassi esecutive coeve. In queste *figure delle cose invisibili*,⁷ precetti morali e politici, concetti astratti e principi filosofici come la Poesia, la Concordia, l'Harmonia mundi, sono raffigurati rappresentando allo stesso momento, diversi "livelli di realtà". La funzione reale e quella simbolica coesistono nei programmi iconografici celebrativi espressi mediante gli elementi musicali raffigurati. L'elemento figurativo si rifà al senso della vista e nell'immagine raffigurata emergono i tratti dell'immaginazione, per Aristotele soglia tra la sensibilità e il pensiero e tra l'animale e l'uomo⁸ e, per la modernità filosofica in riferimento alla problematica aperta da Descartes, soglia tra interno ed esterno in cui esiste uno spazio di interiorità (*res cogitans*) opposto a un mondo esterno (*res extensa*),⁹ possibile a partire dalla riduzione del mondo a immagine interiore.

Questo limite che l'immaginazione pone tra esterno ed interno, è una problematica aperta da Descartes, che distingue la modernità filosofica.¹⁰ L'immaginario come dimensione psicologica dell'ontologia umana, è per il filosofo francese J. P. Sartre, la capacità degli essere umani di trascendere la realtà e di trasformarla in qualcosa di non reale; la coscienza effettua questo passaggio tra reale e irreale tramite un movimento libero per cui il superamento della realtà da parte della coscienza è consustanziale alla

⁶ Anicio Manlio Severino Boezio, *De institutione musica*, I, 2: «Sint autem tria. Et prima quidem mundana est, secunda vero humana, tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentis...». Cfr. E. WINTERNITZ, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, W. W. Norton, New York 1967, dove l'A. mette in evidenza valori, allegorie e gerarchie sociali implicite nell'iconografia degli strumenti musicali, intesi non come semplici oggetti da riprodurre formalmente, ma come dispositivi simbolici.

⁷ Leonardo da Vinci, *Paragone* (in *Trattato della pittura*, raccolta allestita dall'allievo Francesco Melzi a partire dagli scritti sparsi di Leonardo), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 1270: «[...] e per questo il poeta resta, inquanto alla figurazione delle cose corporee, molto indietro al pittore, e delle cose invisibili rimane indietro al musica». Cfr. E. WINTERNITZ, *La musica nel "Paragone" di Leonardo da Vinci*, «Studi musicali», I/1, 1972, pp. 79-99.

⁸ ARISTOTELE, *De anima*, III, 3, 427b-429a.

⁹ R. DESCARTES, *Meditationes de prima philosophia*, II, in *Œuvres de Descartes*, éd. Ch. Adam e P. Tannery, VII, J. Vrin, Paris 1896, p. 28; tr. it. in *Opere filosofiche*, a cura di E. Garin, II, Laterza, Roma-Bari 1986, p. 27: «Io so con certezza di esistere – scrive Descartes nella seconda meditazione – e, a un tempo, tutte quelle immagini [*omnes istae imagines*], e in generale tutte le cose che si riferiscono alla natura del corpo, possono non essere altro che sogni o chimere [*insomnia*]».

¹⁰ V. MORFINO, *Immaginazione e ontologia della relazione. Note per una ricerca*, «Nóema», 6/1, 2015, pp. 60-78, <https://doi.org/10.13130/2239-5474/4681>; R. DESCARTES, *Meditationes de prima philosophia*, in *Œuvres de Descartes*, ed. Ch. Adam e P. Tannery, cit., p. 28; tr. it. *Opere filosofiche*, a cura di E. Garin, vol. II, cit., p. 27; in V. MORFINO, *Immaginazione e ontologia della relazione*, p. 61: «Io so con certezza di esistere – scrive Descartes nella seconda meditazione – e, a un tempo che tutte quelle immagini [*omnes istae imagines*], ed in generale tutte le cose che si riferiscono alla natura del corpo, possono non essere altro che sogni o chimere [*insomnia*]».

libertà. L'approccio fenomenologico di Sartre, che ha avuto una grande rilevanza e influenza per la ricerca novecentesca sull'immaginario in particolare per gli intellettuali di lingua francese, implica che lo stesso immaginario umano racchiuda in sé una porzione di libertà e che la libertà comprenda la dimensione dell'immaginario.¹¹ Sartre¹² definisce infatti che l'immaginario coincide con la coscienza stessa nella misura in cui la coscienza esercita la propria libertà: l'immaginazione non è un elemento accessorio che si somma alle funzioni della coscienza ma questa, si confronta con ogni situazione concreta con un carico di immaginari che rappresentano un oltrepassamento del reale. Se da ciò non deriva che ogni percezione del reale debba necessariamente trasformarsi in immaginazione, dal momento che la coscienza è sempre libera, essa conserva in ogni momento la possibilità effettiva di produrre l'irreale. L'irreale immaginato esce dal mondo generato da una coscienza che prende le distanze dal reale e questa libertà di trascendere contraddistingue l'essere umano.

La parola *immaginario* nella riflessione filosofica derivata dalla fenomenologia husserliana, è presa in considerazione come un aggettivo o aggettivo sostantivato più che come nome; esso viene ricondotto alla dimensione individuale, psicologica dell'uomo in quanto caratteristica dell'ontologia umana e deriva da un metodo deduttivo. L'immaginario, considerato come nome si identifica maggiormente con la dimensione socio-culturale e la sua mappatura è di tipo induttivo. La sociologia francese, a partire da Émile Durkheim e Marcel Mauss, ha considerato la dimensione simbolica come fondamento della vita sociale. Le rappresentazioni sociali, per Durkheim, sono elementi reali e attivi che al contempo non sono fatti puramente fisici; esse sono la trama che tesse il sociale e che hanno origine dall'associazione tra esseri umani, senza che ciò ne sia una conseguenza diretta. I dati delle dinamiche sociali e degli elementi morfologici (relazione tra territorio, densità della popolazione e popolazione) sono le prime forme di rappresentazione che hanno la particolarità di dipendere dal tutto senza dipendere immediatamente da nessuna delle sue parti. Le rappresentazioni collettive, anche se vincolate al sociale, hanno come causa altre rappresentazioni collettive e non si confondono necessariamente con le diverse particolarità della struttura sociale. Esse sono immagini che scaturiscono da stati emotivi e allo stesso tempo non possono essere spiegate soltanto come uno stato del cervello o come una struttura sociale.

¹¹ M. LEONE, *Quanta e qualia dell'immaginario: la TV contemporanea come acquario*, in *La TV o l'uomo immaginario*, a cura di G. M. De Maria et al., Aracne, Roma 2012, pp. 115–136.

¹² J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1986, p. 358: «Il nous est donc permis de conclure: l'imagination n'est pas un pouvoir empirique et surajouté de la conscience, c'est la conscience tout entière en tant qu'elle réalise sa liberté; toute situation concrète et réelle de la conscience dans le monde est grosse d'imaginaire en tant qu'elle se présente toujours comme un dépassement du réel. Il ne s'ensuit pas que toute perception du réel doive s'inverser en imaginaire, mais comme la conscience est toujours "en situation" parce qu'elle est toujours libre, il y a toujours et à chaque instant pour elle une possibilité concrète de produire l'irréel. Ce sont les différentes motivations qui décident à chaque instant si la conscience sera seulement réalisant ou si elle imaginera. L'irréel est produit hors du monde par une conscience qui reste dans le monde et c'est parce qu'il est transcendantale libère que l'homme imagine».

Di conseguenza, già che la spiritualità è ciò che può definire la vita rappresentativa nell'individuo, la vita sociale ne è una derivazione che può essere chiamata iper-spiritualità; sono gli «stessi attributi della vita psichica, innalzati a un potere molto elevato, in modo che arrivino a costituire qualcosa di completamente nuovo».¹³ L'istituzione del sociale, ovvero la maniera come la società si immagina e si progetta, si sviluppa nell'immaginario, per cui le sue rappresentazioni sono sempre immaginarie. Durkheim lo spiega per il fatto che «la società è, prima di tutto, un insieme di idee, credenze, sentimenti di ogni genere, in un amalgama realizzato dall'individuo stesso».¹⁴ Secondo Paolo Cristofolini, «l'universo dell'immaginazione [...] è l'inesauribile serbatoio delle differenze e delle varianti»; in Spinoza, infatti, la libertà umana «non è affrancamento dall'immaginazione [...] [ma] libertà dell'immaginazione».¹⁵ L'immaginario di cui è imbevuto il vivere collettivo e che si nutre della libertà dell'individuo/coscienza immerso nei segni, nei suoni, nelle immagini del suo tempo, raccoglie le tracce di oggetti esistenti e le porta fuori da un sé interiore nel momento in cui acquisiscono un tratto, un segno.

3. *Un nuovo viaggio*

Il violino che fino all'inizio del sec. XX era stato riprodotto da Caravaggio, Il Guercino, Arnold Böcklin (per citare solo alcuni tra numerosi pittori a partire dalla nascita dello strumento), si modella a linee nuove, a prospettive inusitate. Nel dipinto *Violino e tavolozza* di Georges Braque (1909),¹⁶ gli oggetti presenti, ancora riconoscibili, sono frammentati in sfaccettature che si confondono ad uno sfondo di cui sono parte.

Questo gioco di piani molteplici consente all'osservatore di vedere gli oggetti in movimento mentre l'occhio differenzia le forme degli oggetti (un violino segmentato, i fogli musicali, la tavolozza del pittore) collocati in verticale su un piano bidimensionale con mutevoli fonti di luce e orientamento. Il pittore non dimentica di evidenziare il contrasto con lo stile tradizionale rappresentato dall'ombra proiettata da un chiodo. Braque spiegò successivamente che «quando intorno al 1909 apparvero oggetti frammentati nella mia pittura, era un modo per me di avvicinarmi il più possibile all'oggetto per quanto la pittura lo permetteva».¹⁷ Come in una natura morta il fascino degli oggetti scelti per essere riprodotti deriva non solo dal colore e dalle forme ma anche dalle qualità tattili che suscitano, così gli strumenti musicali posseggono proprie caratteristiche tattili che la pittura può suggerire; il movimento dello spazio voluto da Braque ricorda il corrispettivo sonoro del ritmo e dell'armonia.¹⁸

¹³ É. DURKHEIM, *Sociologia e filosofia*, Ícone, São Paulo 1994, p. 54

¹⁴ Ivi, p. 90.

¹⁵ P. CRISTOFOLINI, *La scienza intuitiva di Spinoza. Nuova edizione interamente riveduta*, ETS, Pisa 2009, pp. 149-151.

¹⁶ Nato ad Argenteuil-sur-Seine in Francia nel 1882 e morto a Parigi nel 1963.

¹⁷ D. VALLIER, *Braque: La peinture et nous, propos de l'artiste recueillis*, «Cahiers d'art», 29/1, 1954, p. 16.

¹⁸ J. AVGIKOS, *Georges Braque*, in *Guggenheim Museum A to Z*, a cura di N. Spector, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1992, p. 54.

Il cubismo sviluppato da Braque e Picasso nel primo decennio del XX secolo, vedeva nel violino una forma ricca di possibilità per la dissezione, la rottura in frammenti e la raffigurazione contemporanea di più punti di vista. I violini dipinti da Picasso sono numerosi. Nel *Violino* del 1912, dipinto appartenente alla fase del cubismo analitico, la forma ovale del quadro ritrae uno strumento riconoscibile in alcune delle sue parti, come il riccio, le corde, la curva del corpo dello strumento e le forme delle *effe*. Picasso ritrae un violino dai colori tenui come il grigio, il marrone, l'ocra come per lasciare la forza della sperimentazione unicamente nella scomposizione delle linee e nella frammentazione dell'oggetto. I piani si sovrappongono in una rete di superfici divise tra linee e ombre, rompendo l'illusoria ricerca per una prospettiva classica. Il violino con le sue forme scomposte è agglutinato al centro, disposizione tipica del cubismo analitico, mentre la materia pittorica svanisce man mano che si avvicina ai bordi. Lo strumento si divide, si spezzetta, è unico nello spazio ma sempre riconoscibile. Lo spazio è riempito dalle forme dell'oggetto che si muovono al suo interno: sono tracce di gesti, movimenti, profumi.¹⁹



Fig. 1. G. Braque *Violino e Tavolozza*.
New York: Solomon R. Guggenheim Museum,
1909, olio su tela.



Fig. 2. P. Picasso, *Violino*.
Otterlo: Museo Kröller-Müller,
1912, olio su tela.

Gli artisti entrano nella modernità attraverso i sensi, che sono il modo con cui l'uomo si trova nel mondo e lo percepisce. Non è più la ricerca rinascimentale per il raggiungimento di tecniche raffinate di riproduzione di una realtà naturale osservata dal punto di vista della visione ottica umana. Il verosimile ottenuto grazie al chiaroscuro dei volumi e alla prospettiva nello spazio, non è più un obiettivo artistico degli artisti di inizio secolo XX. Avanguardia, dal francese *avant-garde*, è un termine ricavato dal gergo militare che ha iniziato ad essere utilizzato per denotare movimenti artistici, politici e sociali palesando il significato figurato dell'essere in testa, avanzando in qualità di

¹⁹ Pablo Picasso, *Violon*, 1911-1912, olio su tela, 100 × 73 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum (KM 102.397), scheda dell'opera, spec. §§ «Analytical cubism» e «Network of surfaces».

guida, con forte impegno e determinazione. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del XX secolo, il sorgere simultaneo di cause diverse provoca un sentire diffuso marcato da sentimenti di vuoto, incertezza, disillusione e angoscia. La borghesia ottocentesca viene spinta verso un modello ad impronta fortemente capitalistica appiattito sui valori unici del profitto e l'ideale dell'uomo di cultura europeo entra in crisi.

Le lotte di classe, le guerre, gli imperialismi, il sorgere con veemenza di una nuova classe sociale come le masse popolari, fanno smarrire la fede in una scienza che dal positivismo in avanti aveva creduto in un progresso umano continuo e inarrestabile.

4. Cosa sono queste indecenze?

Tri tri tri,
 fru fru fru,
 uhi uhi uhi,
 ihu ihu ihu.
 Il poeta si diverte,
 pazzamente,
 smisuratamente.
 Non lo state a insolentire,
 lasciatelo divertire
 poveretto,
 queste piccole corbellerie
 sono il suo diletto.
 Cucù rurù,
 rurù cucù,
 cuccuccurucù!
 Cosa sono queste indecenze?
 Queste strofe bisbetiche?
 Licenze, licenze,
 licenze poetiche.
 Sono la mia passione.
 Farafarafarafa,
 Tarataratarata,
 Paraparaparapa,
 Laralaralarala!
 Sapete cosa sono?
 Sono robe avanzate,
 non sono grullerie,
 sono la... spazzatura
 delle altre poesie.
 Bubububu,
 fufufufu,
 Friù!
 Friù!

Se d'un qualunque nesso
 son prive,
 perché le scrive
 quel fesso?
 Bilobilobilobilobilo
 blum!
 Filofilofilofilofilo
 flum!
 Bilolù. Filolù.
 U.
 Non è vero che non voglion dire,
 vogliono dire qualcosa.
 Voglion dire...
 come quando uno si mette a cantare
 senza saper le parole.
 Una cosa molto volgare.
 Ebbene, così mi piace di fare.
 Aaaaa!
 Eeeee!
 Iiiii!
 Ooooo!
 Uuuuu!
 A! E! I! O! U!
 Ma giovinotto,
 ditemi un poco una cosa,
 non è la vostra una posa,
 di voler con così poco
 tenere alimentato
 un sì gran foco?
 Huisc... Huisc...
 Huisciu... sciu sciu,
 Sciukoku... Koku koku,
 Sciu

ko	eppoi lala...
ku.	e lalala, lalalala, lalala.
Come si deve fare a capire?	Certo è un azzardo un po' forte,
Avete delle belle pretese,	scrivere delle cose così,
sembra ormai che scriviate in giapponese.	che ci son professori oggidì,
Abí, alí, alarí.	a tutte le porte.
Riririri!	
Ri.	Ahahahahahahah!
Lasciate pure che si sbizzarrisca,	Ahahahahahahah!
anzi, è bene che non finisca.	Ahahahahahahah!
il divertimento gli costerà caro:	Infine,
gli daranno del somaro.	io ho pienamente ragione,
Labala	i tempi sono cambiati,
Falala	gli uomini non domandano più nulla
falala...	dai poeti:
	e lasciatemi divertire! ²⁰

In Francia, Picasso e Braque raccolgono la frattura fra arte e realtà, negando la rappresentazione e lanciandosi verso la sperimentazione di nuovi punti di vista, Aldo Palazzeschi, scrittore e poeta del primo Novecento italiano, nel suo ruolo all'interno dell'avanguardia futurista italiana, in questa poesia *E lasciatemi divertire!* parla dell'inutilità dei poeti in una società che non ha di bisogno di parole, immersa come è, in una modernità spaventosa. Il poeta non sa a chi rivolgersi: «gli uomini non domandano / più nulla dai poeti» (vv. 94-95) e la poesia prende la forma di suoni distorti senza significato. La parola in tal modo ridotta diventa puro divertimento e il lettore viene allontanato dalla possibilità della comprensione di un significato, che non c'è. Il significante sovrasta il significato, anticipando un tema comune alle arti del XX secolo; la poesia non è più portatrice di verità e valori. Al poeta futurista però non dispiace anzi, con leggerezza questo lo diverte perché quello che gli interessa sono la velocità, le automobili, l'industria, gli aeroplani, le novità tecnologiche, il moderno esaltato nel patriottismo, nel militarismo della guerra; l'artista futurista, pittore, scultore, scrittore, poeta, architetto, regista, fotografo, si riconosce nel *Il manifesto Futurista* che, pubblicato a Parigi, il 20 febbraio 1909 sul giornale *Le Figaro* da Filippo Tommaso Marinetti, vuole rompere con il passato, «perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquarii. Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagl'innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli».²¹

²⁰ A. PALAZZESCHI, *Lasciatemi divertire (Canzonetta)*, in *Opere giovanili* («I classici contemporanei italiani. Tutte le opere di Aldo Palazzeschi: II»), Mondadori, Milano 1958, p. 179.

²¹ F. T. MARINETTI, «Fondazione e Manifesto del Futurismo» (poi anche come *Manifeste du Futurisme*), «Le Figaro», 20 febbraio 1909, p. 1; il testo era apparso in precedenza su quotidiani italiani: «Gazzetta dell'Emilia» (Bologna), 5 febbraio 1909; «Il Pungolo» (Napoli), 6 febbraio 1909; «Gazzetta di Mantova», 8 febbraio 1909; «L'Arena» (Verona), 9 febbraio 1909; «Il Piccolo» (Trieste), 10 febbraio 1909; «La Tavola rotonda» (Napoli), 14 febbraio 1909; «Il Giorno» (Roma), 16 febbraio 1909.

I futuristi si scagliano contro la cultura borghese dell'Ottocento ma si ritrovano alleati alla sfrontata borghesia industriale, nel desiderio di rincorrere la modernità tecnicista e superare i mali del vivere di inizio secolo con l'azione e l'esaltazione del «movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno» (Marinetti, 1909).

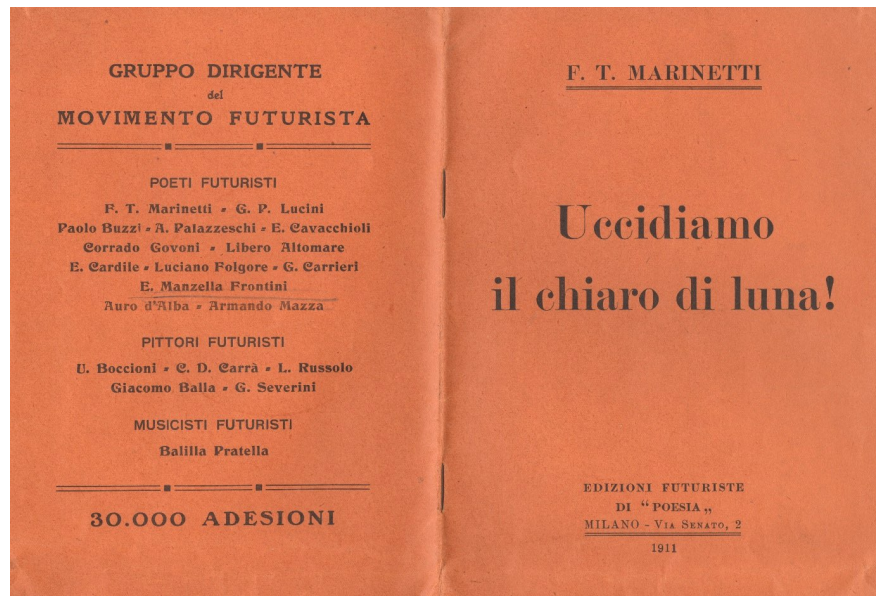


Fig. 3. F. T. Marinetti, *Uccidiamo il chiaro di luna*, 1911, copertina del libretto.
Wikimedia Commons, pubblico dominio.

In un comune desiderio di rottura dal passato, nelle avanguardie il *soggetto* inizia ad avere un'altra relazione con l'*oggetto* e, la nuova Espressione segue un percorso inverso all'Impressione: essa parte dall'interno per uscire all'esterno. Anche il *Violino* di Picasso rompe bruscamente con il passato, si riscatta dal patto con il diavolo e finge di non ricordarsi di essere stato messaggero degli angeli per secoli; si comprime al centro del quadro per esplodere la sua essenza (le sue forme) di vecchio mondo senza più senso e senza padroni, e ritrovarsi nella sperimentazione di altre e simultanee dimensioni.

A poco più di cinquant'anni dalla poesia futurista di Palazzeschi, il poeta spagnolo León Felipe, nel 1965, tre anni prima della sua morte, scrive una raccolta considerata il suo testamento poetico, *¡Oh, este viejo y roto violín!*

Tra la poesia di Palazzeschi e quella di León Felipe, esistono analogie: il desiderio innato di cantare e la rottura del canale di comunicazione tra poesia e il pubblico. Il contesto culturale in cui nascono queste espressioni poetiche è lontano, come lo sono sostanzialmente gli esiti, anche se un filo rosso li accomuna. Entrambi parlano di un sconnessione, rotture, isolamento; allo stesso tempo, l'istinto innato e irrefrenabile del poeta è quello di cantare. Per León Felipe e per Palazzeschi, gli strumenti del canto, un violino vecchio e rotto per l'uno e sillabe combinate in sequenze sonore senza significato per l'altro, sono indifferenti al mondo. La loro funzione è decaduta, è un nonsenso. Il poeta si sente in questa maniera: lui stesso come essenza di canto, si proietta nel proprio strumento e si osserva isolato e inutile. Il poeta è il suo strumento e il poeta/stru-

mento sono stati abbandonati da una società moderna e tecnocratica che si rivela materialista e insensibile all'arte. Palazzeschi provoca e deride con la glossolalia e le sue *performances sonore*, León Felipe piange e realizza un atto di resistenza quando non rinuncia alla sua voce poetica. Essi sono immersi in un immaginario comune espressione della modernità; il loro essere poeti palesa linee spezzate e discontinue. Gli oggetti, ricordando Braque e Picasso, sono usciti da una prospettiva e sono raffigurati in una pluridimensionalità che oggettiva uno spazio che è frammentato e al contempo rivolto all'interno.

5. *¡Oh, este viejo y roto violín!*

Il compositore brasiliano Willy Corrêa de Oliveira (1938), ha reso omaggio alla poesia di León Felipe e ha riconosciuto che la modernità del poema, potesse essere espressa in musica dall'utilizzo di un violino solo. Il brano *¡Oh, este viejo y roto violín!* è stato composto nel 2011 per il progetto discografico *O violino na Metrópole*.²² Secondo le parole dello stesso compositore in conversazione avvenuta il 7 novembre 2024, in modalità di video conferenza dalla sua casa paulista, egli considera «che il poeta vecchio e rotto si sente come il suo violino, vecchio e rotto». Corrêa rievoca le vicissitudini biografiche di León Felipe soffermandosi sulla sofferenza che l'esilio messicano provocò all'artista. «Vivere in esilio significa non avere una patria», il luogo dove un poeta si possa sentire vivo attraverso quello che sa ed è abituato a fare: scrivere poesie. L'assenza di patria è assenza di una comunità che parli la sua lingua e lo possa ascoltare, da questo deriva il suo sentirsi abitante di un luogo separato in cui vivono solamente lui, il vecchio poeta, un violino altrettanto vecchio e rovinato e il suo desiderio di esprimere un canto. Il cantare fa parte della sua condizione di essere poeta e non dipende dalla qualità e dalle condizioni dello strumento utilizzato. Lo strumento è l'estensione dell'intimo del poeta, oggettivato in un fuori da sé; spartisce con lui anche la funzione in potenza del cantare, entelechia sia dell'essere poeta che del violino. Per Corrêa, «il violino è la voce del poeta» e lo stesso León Felipe si preoccupa della voce quando si chiede: *¿Por qué me ha preocupado siempre tanto la voz?* Il passo sostiene che la "voce" di cui si parla non è la voce fisica di León Felipe, ma la sua voce lirica fissata nei libri. Interrogato su ciò che resta dell'uomo, il poeta risponde con esitazione che forse non rimane altro che la poesia stessa: non un semplice gioco estetico, ma un modo di stare al mondo, un atteggiamento vitale.

Proprio per questo la sua opera conserva attualità: i versi continuano a essere recitati in comizi e riunioni politiche e, ogni volta che vengono letti ad alta voce, sembrano rivivere e coinvolgere chi ascolta. Anche se non possiamo più udire la voce storica con cui recitava nelle trincee nel 1937, la sua parola risuona nella voce di chi oggi lo legge: ciò che resta di lui è una voce che si trasmette e si reincarna in altri. Questa permanenza assume un valore civile: la sua "voce militante" continua a denunciare i responsabili

²² Simona Cavuoto, *O violino na metrópole* (São Paulo: ÁguaForte Edições, 2012), CD audio (con il sostegno del Programa de Ação Cultural-ProAC, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo); scheda tecnica e presentazione del progetto in "O violino na metrópole" (ÁguaForte).

della violenza, a chiedere giustizia e riparazione e a smascherare l'impunità dei complici, fino a farne il portavoce potente di un popolo tradito.²³

Quello che è rimasto dell'uomo è la sua voce e, come emblema dell'umanità che caratterizza il poeta, resiste ed esiste nonostante l'esilio e l'isolamento. Quella di León Felipe è una metafora poetica apparentemente riconducibile all'ambito dei sentimenti più intimi ma che, per la forza dei suoi simboli, genera un ventaglio di metafore sociali e storiche di portata molto più ampia. Il meccanismo metaforico del poeta è il primo segno rivoluzionario²⁴ e il violino del *¡Oh, este viejo y roto violín!* di Corrêa diventa il suono di questo ampio universo. La forza di questo brano nel tradurre la poesia di León Felipe sta, *in primis* nel scegliere il violino come strumento.

Il violino, secondo Corrêa, possiede un repertorio che attraversa vasti periodi storici e per ognuna di queste epoche stilisticamente differenti, esistono quelli che egli definisce capolavori. Corrêa²⁵ ha elencato alcune fra le tante opere da lui apprezzate, come i concerti per violino e orchestra di Nicolò Paganini, il concerto per violino e orchestra in Re maggiore di Igor Stravinskij, il fertile periodo romantico con i concerti per violino e orchestra di Robert Schumann, Felix Mendelssohn, Johannes Brahms, i concerti di Béla Bartók, ricordando con questo che scrivere per questo strumento è anche confrontarsi con un passato di notevole spessore. La menzione del compositore al repertorio e alla storia dello strumento durante la nostra conversazione, è avvenuta, da parte di Corrêa, spontaneamente, indicando con ciò la rilevanza che il valore dell'immaginario – individuale perché ingloba le esperienze e conoscenze sul violino, proprie dell'autore, e collettivo perché si imbeve di un patrimonio immateriale universale – possiede anche nel momento della creazione musicale.

Il violino vecchio e rotto di Corrêa traduce il sentire del poeta in rumori, grugniti e il desiderio del compositore è che lo strumento si sarebbe infuriato nel dire cose alterate, distinte; questa volta il violino... non canta. Il canto di León Felipe si esprime dunque nel non canto del violino e la forza di questo canto/non canto sussiste in questa separazione. Corrêa traduce in suoni che rivelano l'impossibilità del violino di mostrarsi nelle vesti sonore della tradizione classico-romantica.

²³ ARTURO DEL VILLAR, «El violín de León Felipe», in *El viejo pobre poeta prodigio León Felipe*, Los Libros de Fausto, Madrid 1984, pp. 65-100. «Esa voz citada es, naturalmente, su voz lírica, pasada a la escritura en los libros. Dio la respuesta inmediatamente, aunque dubitativa, como si no estuviera seguro de lo que escribía: "Tal vez no quede del hombre más que su voz... / su voz poética... / La poesía." A sus ochenta años reconocía el valor de la poesía, que es ante todo una actitud vital, más que un pasatiempo estético. Ciertamente, lo que queda todavía del hombre llamado León Felipe es su poesía, que mantiene su actualidad. Prueba de ello es que la recitamos en mítines y reuniones políticas, y nos hace sentir con ella y vibramos al escucharla. Queda fuera del tiempo de su creación, pero nos resulta lógico, puesto que conocemos su condición intemporal. Ya no es posible escuchar su voz cuando recitaba *La insignia* (1937) en las trincheras milicianas. No obstante, seguimos oyéndola cuando nosotros leemos sus versos. Resuena la voz poética de León Felipe en la de otra persona, puesto que eso es lo que quedó de él, su voz, como predijo. La voz no muere, aunque lo haga el cuerpo al que pertenece la boca pronunciatra de las palabras. Su voz militante sigue clamando contra los asesinos de su patria, que es la nuestra, y gritamos con ella exigiendo justicia y reparación de las culpas, denunciando todavía la impunidad de los cómplices de los verdugos. En este sentido es oportuno calificar a León Felipe de portavoz clamoroso del pueblo traicionado».

²⁴ SERVERA BAÑO J., *El mito en la poesía de León Felipe*, «Caligrama», 4, 1992, pp. 127-136.

²⁵ In conversazione con l'autrice (videoconferenza), 7 novembre 2024.

Il procedimento utilizzato è di tipo metalinguistico traslato tra due forme di espressione, poesia e musica: il linguaggio del canto/non canto è il violino/non violino che parla di se stesso. Per realizzare questa traduzione intersemiotica, Corrêa si serve di codici sonori inconsueti che non appartengono alla sfera dell'alfabeto violinistico comune. L'ascolto del brano senza l'ausilio della visione del come questi suoni vengano effettivamente prodotti sullo strumento, può addirittura far dubitare che si tratti di un violino: il non canto non può usare le stesse parole del canto. Secondo Roland Barthes, lo scambio tra linguaggi e forme espressive eterogenee, detto anche processo intersemiotico, ha origine nelle forme *quasi infinite* in cui l'uomo ha espresso i racconti del mondo che, andando al di là degli elementi storici, culturali e temporali, si manifesta sempre nel presente:

Innumerevoli sono i racconti del mondo. Si tratta innanzitutto di una varietà prodigiosa di generi, distribuiti a loro volta tra sostanze diverse, come se per l'uomo ogni materia fosse adatta ad affidarle i suoi racconti: il racconto può essere supportato dal linguaggio articolato, orale o scritto, dall'immagine, fissa o in movimento, dal gesto e dalla mescolanza ordinata di tutte queste sostanze; il racconto è presente nel mito, nella leggenda, nella favola, nella narrativa fantastica o realistica, nell'epopea, nella storiografia, nella tragedia, nel dramma, nella commedia, nella pantomima, nei quadri [...], nelle vetrate, nel cinema, nei fumetti, nella cronaca, nella conversazione. Inoltre, sotto queste forme quasi infinite, il racconto è presente in tutti i tempi, in tutti i luoghi, in tutte le società; comincia con la storia stessa dell'umanità; non esiste, non è mai esistito in alcun luogo un popolo senza racconto; tutte le classi, tutti i gruppi umani hanno i loro racconti e assai spesso questi racconti sono fruiti in comune da uomini di culture diverse, a volte opposte. Il racconto si fa gioco della buona e della cattiva letteratura: internazionale, trans-storico, trans-culturale, il racconto è qui, come la vita.²⁶

Le forme intersemiotiche del raccontare inoculano l'umanità nelle materie e nelle sostanze che utilizzano come vettori inconsapevoli; tuttavia, se esse raccontano sempre e comunque dell'uomo che le fa nascere, lo studio della semiotica riconduce alla società in cui il segno nasce. Il 16 giugno 1974, andò in onda, all'interno della rubrica culturale "Settimo giorno", curata da Francesca Sanvitale ed Enzo Siciliano, una lezione televisiva di Umberto Eco a cui intervennero studiosi come Roland Barthes e Roman Jakobson.²⁷

In particolare interessa per l'argomento trattato, l'intervista concessa da Barthes in cui lo studioso sostiene che la semiotica occupa oggi una posizione ambigua perché ambigua è la società contemporanea: da un lato è un sapere tecnico che mostra come si costruisce e si impone un significato attraverso i media (stampa, radio, televisione), con rischi di controllo e tecnocrazia; dall'altro è una pratica critica che smaschera tali imposizioni, demistificando ciò che viene presentato come "naturale" o "oggettivo" ma è in

²⁶ R. BARTHES, «Introduction à l'analyse structurale des récits», «Communications», 8 («Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit»), 1966, pp. 1-27, p. 1 (<https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>); tr. it. di F. VITTORINI, in «Comparatismi», 2, 2017, pp. 1-6, spec. p. 1 (<https://doi.org/10.14672/20171301>).

²⁷ Rai Teche, «Eco – Lezione di Semiotica», rubrica «Settimo giorno», 16 giugno 1974 (curata da Francesca Sanvitale ed Enzo Siciliano, con il contributo di Tullio De Mauro), scheda web, 18 febbraio 2021, consultata il 16 ottobre 2025, <https://www.teche.rai.it/2021/02/eco-lezione-semiotica/>.

realtà una costruzione ideologica. Per questo la semiotica ha un potenziale progressivo, purché la funzione critica prevalga su quella puramente strumentale. Oltre a ciò, Barthes, aggiunge poi una tesi più radicale: se la semiotica nasce come lotta ideologica dentro le società capitalistiche, in una società socialista “autentica” perderebbe progressivamente necessità e terreno d’applicazione, perché muterebbero i conflitti simbolici che la rendono pertinente (come accadrebbe anche alla figura dell’intellettuale). Esempi di società in transizione (come la Cina evocata nel brano) mostrano che riti e simbologie politiche persistono finché dura il combattimento storico; ma l’orizzonte ultimo, dichiaratamente utopico, è una società in cui l’uomo possa in qualche modo liberarsi dal dominio dei segni.

Il suono, fastidioso e sgradevole del violino nel *¡Oh, este viejo y roto violín!*, rappresenta il segno sonoro del canto del poeta esiliato da una società che egli contesta e da cui, in ragione di ciò egli è allontanato. La semiotica, nella funzione progressista, spoglia la comunicazione dalle imposizioni e manipolazioni latenti e per questa ragione, si fa portavoce di una lotta ideologica; la poesia di León Felipe e la musica di Corrêa, modellano il segno della lingua e la materia sonora, per dare forma e voce al racconto del loro disappunto. In particolare Corrêa realizza la sua protesta creando una rete di anti-simboli storici che, al retrogrado di un processo di disvelamento semiotico, ne nascondono la reale natura, sotto una coltre di tecniche e sonorità inusitate. La saturazione dei suoni estremi è il grido del prigioniero che si veste di segni per urlare al mondo il suo desiderio di liberazione.

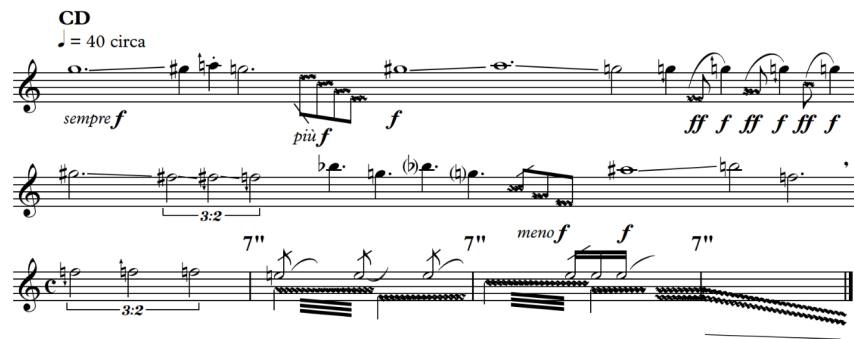


Fig. 4. Willy Corrêa de Oliveira, *¡Oh, este viejo y roto violín!*, estratto di partitura (bb. 26–30), São Paulo, 2010.

Nella parte finale del brano, per esempio, l’arco viene sostituito da una scatola plastificata di CD utilizzata nel lato dentellato che, a contatto con la corda produce il contrario di un suono continuo e legato, caratteristico del violino, ma un suono intermittente, faticoso e stridulo. La parte si presenta, ad una lettura visiva, con note dai valori molto lenti, alternata a gesti improvvisi e rapidi. Il canto, rappresentato graficamente dalle note lunghe, nell’effettiva esecuzione sonora è spezzato, evoca un singhiozzo e non si sviluppa ma si inceppa nei citati movimenti repentini. Il canto/non canto, lo si trova nel segno della nota lunga, che l’espressività di un arco renderebbe morbido e melodioso anche trattandosi di poche note. La sostituzione dell’arco con un oggetto esterno, trasforma il canto nel suo inverso, come in un negativo fotografico.

CD = Com a lateral paralelamente estriada em relevo (dentada) da tampa de uma caixa de CD, aplicá-la à corda Mi (do violino) e – com pressão controlada – deslizar (sem pressa, nem brusquidez) ferindo a corda a cada “dente” sucessivamente, resultando em som prolongado () como um “tremolo”, bem articulado: de maneira tal que se escute – distintamente – cada ferir do “dente” sobre a corda. A velocidade do tremolo () não deve ser fixa sobre um único valor, mas sim oscilar entre diversos valores, constantemente. As notas indicadas devem ser encontradas através do deslocamento dos “dentes” ao longo da corda.

Fig. 5. Willy Corrêa de Oliveira, *¡Oh, este viejo y roto violin!*,
Istruzioni dell'autore (estratto), São Paulo, 2010.

Una scatola di CD, di materiale plastico, prodotta in grandi quantità, è anche il simbolo di quelle tecnologie (in questo caso si tratta di tecnologia²⁸ già datata) in continuo miglioramento²⁹ che testimoniano la necessità delle arti di esistere, nel mondo capitalista in quanto merce, prodotto, oggetto vendibile specialmente in grandi quantità. Se la scelta dell'oggetto “scatola di CD” da parte del compositore può essere sorta per ragioni puramente “sonore”, la decodificazione del brano in quanto testo può essere considerata come processo intersemiotico nei vari passaggi in cui il brano si sviluppa:

- i. tra poesia e musica;
- ii. tra partitura ed esecuzione;
- iii. tra segni materici (materiali utilizzati per l'esecuzione) e poesia;
- iv. tra gesti, segni materici ed esecuzione.

Nella partitura, la stessa successione tra note lunghe e gesti rapidi con scatola di CD, evoca la difficoltà del non canto di divenire canto: il gesto rapido, brusco e concreto, riporta ripetutamente all'indietro, verso l'interno della materia primaria dell'esistenza che è il mondo come è (i suoni veloci e improvvisi prodotti con l'asprezza del CD).



= brusco, ríspido tanger dos dentes rangendo velozmente sobre a corda indicada (G, D, A): porém, para produzir ruído e nunca o som da corda.

Fig. 6. Willy Corrêa de Oliveira, *¡Oh, este viejo y roto violin!*,
Istruzioni dell'autore (estratto), São Paulo, 2010.

Infatti, il compositore sollecita nelle istruzioni dedicate al violinista di produrre, sempre un rumore e mai il suono della corda.

6. Segni

Osservare e intendere nell'opera di Corrêa, i processi intersemiotici che muovono le fila del discorso musicale, significa prestare attenzione ai segni molteplici, meta-materici e inter-storici. Segni, nell'esecuzione del brano, sono i gesti del violinista sul violi-

²⁸ Antonio Dini, «Negli Usa chiude l'ultima fabbrica di Compact Disc», «La Stampa», 14 febbraio 2018 (archiviato dall'URL originale il 16 luglio 2018), consultato il 30 gennaio 2025.

²⁹ Questa è una caratteristica della tecnologia.

no: afonici, traslati, scomposti, antistorici. In questo caso dunque, l'esecutore deve affidarsi ad un processo semiotico di significazioni: osservando nel testo musicale la traduzione sonora del poema, ha bisogno di seguire le orme di senso per orientarsi nella partitura. Quando l'esecutore incorpora nella sua lettura del poema/musica le tracce di senso che ha scovato, razionalmente o meno, il violinista effettua un ulteriore passaggio di traduzione; il suo gesto sullo strumento diventa il racconto del mondo citato da Barthes. Il cumulo di segni che la storia ci consegna, facendo riferimento alla sola storia dell'esecuzione musicale, denota un altalenarsi di segni (intendendo come segni tutti i gesti violinistici, i numerosi modi di suoni) e significati musicali; il significato (nel contesto musicale o extra-musicale) sviluppa il proprio segno (il gesto, il suono) e non viceversa. La lettura e traduzione del testo musicale, attraverso l'esecuzione musicale, diventa un autentico processo intersemiotico quando, mediante il segno, il senso è rivelato. Questo fattore diventa fondamentale nella musica del sec. XX e XXI, quando i codici musicali (partiture, gesti, modi di suoni) spesso risultano ambigui a causa di una stratificazione di significati non condivisi collettivamente e oltremodo sconnessi da un contemporaneo contesto socio-culturale.

Conclusioni

Il brano *¡Oh, este viejo y roto violín!* del compositore Willy Corrêa de Oliveira costituisce un esempio di partitura per violino solo in cui i codici condivisi della produzione sonora e della tecnica strumentale vengono sovvertiti e, in parte, decostruiti. Il violinista che si confronta con la partitura può, attenendosi alle indicazioni dell'autore, pervenire a una corretta esecuzione del brano; tuttavia, può risultare arduo accedere a un livello pienamente interpretativo senza una comprensione di elementi che eccedono la dimensione strettamente tecnico-musicale e che rinviano a prospettive e strumenti di altre discipline. A partire da un'idea metaforica iniziale di viaggio e dalla distinzione tra "viaggiatore" e "viandante" – distinzione attraverso cui il lettore può cogliere la complessità del ruolo dell'immaginario nella creazione, nell'esecuzione e nella fruizione dell'opera – si propone una lettura del brano che individua nel contesto culturale la propria chiave interpretativa. Nell'isolamento in cui spesso si colloca la musica d'arte contemporanea in questo primo ventennio del XXI secolo, l'immaginario, inteso come spazio in cui la società articola e rende condivisibile l'interiorità dei singoli, diviene il luogo d'incontro in cui i segni, divenuti sonori, possono finalmente dispiegare il proprio potenziale comunicativo.

BIBLIOGRAFIA

Ab Arte Base. Arnold Böcklin: vita e opere del grande pittore simbolista. Finestre sull'Arte, <https://www.finestresullarte.info/arte-base/arnold-boecklin-simbolismo-vita-opere-stile>.

ARISTOTELE, *De anima*, a cura di Giancarlo Movia, Loffredo, Napoli 1991.

AVGIKOS JAN, *Georges Braque*, in *Guggenheim Museum A to Z*, a cura di Nancy Spector, 54, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1992.

- BARTHES ROLAND, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications», VIII, 1966, pp. 1–27, <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>; trad. it. a cura di Fabio Vittorini in «Comparatismi», II, 2017, pp. 1–6, <https://doi.org/10.14672/20171301>.
- BIZZARRINI MARCO (a cura di), *Oltre il postmoderno. Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica*, FedOAPress – Federico II University Press, Napoli 2021.
- BOYDEN DAVID D., *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*. Oxford University Press, London 1965.
- CARLUCCIO GABRIELE ANTONIO, *La teoria dell'immaginazione fra Althusser e Spinoza: un ritorno incompiuto del rimosso*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Roma Tre, [https://www.openstarts-units.it/server/api/core/bitstreams/b3099d29-f2fb-42a7-8f48-5d7796c5ddfa/content](https://www.openstarts.units.it/server/api/core/bitstreams/b3099d29-f2fb-42a7-8f48-5d7796c5ddfa/content).
- CASSIRER ERNST, *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale University Press, New Haven 1944.
- CASTORIADIS CORNELIUS, *The Imaginary Institution of Society*, trad. K. Blamey, Polity Press, Cambridge 1987.
- CEMIN ARNEIDE BANDEIRA, *Entre o cristal e a fumaça: afinal o que é o imaginário?*, «Presença: Revista de Educação, Cultura e Meio Ambiente», 6, 14, 1998, <http://www.cei.unir.br/artigo14.html>.
- CRISTOFOLINI PAOLO, *La scienza intuitiva di Spinoza*, Edizioni ETS, Pisa 2009.
- DESCARTES RENÉ, *Meditationes de prima philosophia*, in *Cœuvres de Descartes*, éd. Charles Adam e Paul Tannery, vol. VII, Léopold Cerf, Paris 1904.
- DESCARTES RENÉ, *Opere filosofiche*, a cura di Eugenio Garin, Vol. II, Laterza, Roma-Bari 1986.
- DURKHEIM ÉMILE, *Sociologia e filosofia*, Ícone, São Paulo 1994.
- ECO UMBERTO, *Eco – Lezione di semiotica*. Rubrica «Settimo giorno», 16 giugno 1974, scheda web (Rai Teche), 18 febbraio 2021, <https://www.teche.rai.it/2021/02/eco-lezione-semiotica/>.
- GALIMBERTI UMBERTO, *Psiche e techne: l'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 2016.
- GUIDOBALDI NICOLETTA, *Prospettive di iconografia musicale*, Mimesis, Milano 2008.
- LEONE MASSIMO, *Quanta e qualia dell'immaginario: la TV contemporanea come acquario*, in *La TV o l'uomo immaginario*, a cura di Gian Marco de Maria et al., Aracne, Roma 2012, pp. 115–136.
- MARINETTI FILIPPO TOMMASO, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, «Le Figaro», 20 febbraio 1909.
- MORFINO VITTORIO, *Immaginazione e ontologia della relazione. Note per una ricerca*, «Nóema», VI, 1, 2015, pp. 60–78, <https://doi.org/10.13130/2239-5474/4681>.
- PORTA ENZO, *Il violino nella storia: maestri, tecniche, scuole*, EDT, Torino 2000.
- RAGONE GIOVANNI, *Radici delle sociologie dell'immaginario*, «Mediascapes Journal», 2015, pp. 63–75, <https://mediascapesjournal.it>.
- SARTRE JEAN-PAUL, *L'immaginario: psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007.
- SERVERA BAÑO JOSÉ, *El mito en la poesía de León Felipe*, «Caligrama», 4, 1992, pp. 127–136.
- TAYLOR CHARLES, *Modern Social Imaginaries*, Duke University Press, Durham–London 2004.
- VILLAR ARTURO DEL, *El violín de León Felipe*, in *El viejo pobre poeta prodigio León Felipe*, a cura di A. De Albornoz et al., Los Libros de Fausto, Madrid 1984, pp. 65–100.
- VITTORINI FABIO, *Testo, intersemiosi, intermedialità. Un'introduzione*, «Comparatismi», 2, 2017, pp. 1–6, <https://doi.org/10.14672/20171301>.
- WINTERNITZ EMANUEL, *La musica nel 'paragone' di Leonardo da Vinci*, «Studi Musicali», 1, 1972, pp. 79–99.
- WINTERNITZ EMANUEL, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, W. W. Norton, New York 1967.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.