

il PALINDROMO

Storie al rovescio e di frontiera

Rivista trimestrale illustrata anno I numero 3



MediterraneaMente



il PALINDROMO Storie al rovescio e di frontiera

ISSN 2039-9588

Rivista trimestrale illustrata, anno I, n. 3, settembre 2011

Registrata presso il Tribunale di Roma n. 10/2011 del 20 gennaio 2011

© 2011 - Tutti i diritti riservati

Sito internet: <http://www.ilpalindromo.it>

info@ilpalindromo.it

redazione@ilpalindromo.it

Ideata da Francesco Armato e Nicola Leo

Direttore responsabile: Giovanni Tarantino

Redazione: Francesco Armato, Carlo De Marco, Nicola Leo

Responsabile ufficio stampa: Annalisa Cangemi

Editing e grafica a cura di Nicola Leo e Francesco Armato

Logo e Heading a cura di Alessio Urso

Illustratori: Simone Geraci, Claudia Marsili, uno scoiattolo (Danilo Musci), Letizia Romano, Monica Rubino, Vincenzo Todaro, Angela Viola e il vignettista Giuseppe Enrico "Pico" Di Trapani

Hanno scritto in questo numero: Annalisa Cangemi, Mattia Corbetta, Giuseppe Enrico Di Trapani, Rosa Alba Gambino, Armando Gnisci, Bruno Pomara Saverino, Andrea Settis Frugoni

Si ringrazia Franco Cardini per l'intervista concessa

Tutti i saggi pubblicati nella sezione *Eco vana voce* vengono valutati dalla redazione e da almeno due referee anonimi (*peer-reviewed*)

In copertina: Monica Rubino, *Un mare di vita*, 2011



il PALINDROMO

Storie al rovescio e di frontiera

I / 3, 2011

MediterraneaMente

Indice

Editoriale	7
I verbi brevi	
<i>I cigolii logici</i> ovvero Gibellina vuota: dal sogno all'utopia	13
<i>I nasi sani</i> ovvero gli orizzonti perduti di Jean-Claude Izzo, la voce del Mediterraneo	17
<i>Ameno fonema</i> ovvero un'ideale staffetta letteraria	23
<i>E noi sull'illusione</i> ovvero come, in questo strano Mediterraneo, gli arabi danno lezioni di fumetti agli europei	27
<i>Eterni in rete</i> ovvero Nostranamento...	31
<i>Radar (l'individua individui)</i> ovvero La metamorfosi mediterranea e la miopia di eurolandia nell'analisi di Franco Cardini	37

<i>In otto bottoni</i>	43
<i>9 bar arabi</i> di Armando Gnisci	45
<i>E la mafia sai fa male</i>	53
Eco vana voce	
Rosa Alba Gambino <i>Backstage dell'atto creativo: rappresentazione mentale e condizionamento emotivo nella composizione musicale di Andrea Ferrante</i>	65
Bruno Pomara Saverino <i>Tra violenze e giustizie. La società del mondo mediterraneo occidentale e cattolico in antico regime</i>	83
Mattia Corbetta <i>Il Marocco e la Primavera Araba: un appuntamento mancato?</i>	111
Angela Viola <i>Terre di mezzo</i>	129
Tavola delle illustrazioni	135

Rosa Alba Gambino

Backstage dell'atto creativo: rappresentazione mentale e condizionamento emotivo nella composizione musicale di Andrea Ferrante

Immagine mentale e condizionamento emotivo sono i temi fondamentali su cui poggia l'interpretazione psicologica del linguaggio della musica. Il contesto cui ci rivolgiamo, ponendo come proprio oggetto di interesse l'idea di *MediterraneaMente*, ci offre la inusitata occasione di calare una dissertazione specialistica nella trattazione di una "mediterranea mente musicale": il compositore Andrea Ferrante.

Questo ci pone di fronte a un duplice aspetto: quello generale relativo alle nostre tematiche e quello specifico relativo alla componente artistico-biografica. Coniugare le due impostazioni e conferire organicità alla riflessione richiede uno sforzo di pazienza e impone di procedere per gradi. Innanzitutto è necessario acquisire familiarità con i nostri argomenti.

L'indagine intorno all'atto creativo e l'introspezione nel pensiero di un compositore caratterizzano abitualmente l'analisi dell'opera musicale e lo sviluppo della critica al riguardo. Lo storico, come pure il critico e il musicista, cerca di avvalersi di tutti quei documenti che possano fornire un orientamento; così biografie, carteggi, appunti autografi e manoscritti, fonti primarie e secondarie sostengono le ricostruzioni degli studiosi e, ove possibile, l'interpretazione esecutiva da parte dei musicisti. Cioè si cercano i "perché" e i "come" riguardanti una composizione o la produzione di un periodo, si cerca di risalire al modo di lavorare, all'evoluzione delle concezioni e delle idee musicali, alle circostanze e alle motivazioni che abbiano giocato un ruolo importante per la nascita di un'opera.¹

1 Lo studio psicologico di questi concetti evidenzia quattro metodi di indagine: su abbozzi e appunti; sull'esame di ciò che i compositori dicono dei propri processi compositivi; sull'osservazione diretta dei compositori durante il lavoro; sull'osservazione dell'improvvisazione e della ricerca di spunti. Nella stesura di questo saggio l'autrice lavora sulle quattro impostazioni. Per un approfondimento cfr. J. Sloboda, *The musical mind. The cognitive psychology of music*, Oxford, Oxford University Press, 1985. Trad. it. *La mente musicale*, Bologna, Il Mulino, 1988, cap. IV.

Ogni tipo di documento scritto, proveniente dal passato o prodotto in epoca attuale, deriva dall'elaborazione di un pensiero che, per la natura e per le regole della comunicazione, non è esattamente quello che si potrebbe definire "frutto della spontaneità". Nel momento stesso in cui scriviamo qualcosa, la nostra espressione subisce il condizionamento della consapevolezza di essere rivolti a qualcuno, che "ci" leggerà ed elaborerà una sua interpretazione del nostro pensiero. La coscienza, più o meno consistente, di questo innesca una sorta di meccanismo di filtro che ci fa scegliere "come e cosa" dire rivolgendoci agli altri, colorando o velando o annebbiando o addirittura offuscando la "vera verità" sull'oggetto in questione.

Perfino il grado di confidenza con l'interlocutore non è garanzia di veridicità assoluta della comunicazione: il mittente, nel nostro caso il compositore, potrebbe voler compiacere il destinatario di una sua musica, deviare la sua attenzione verso precisi aspetti del suo *modus operandi* per guadagnare il suo favore, e via dicendo. Lo stesso genere di considerazione vale naturalmente per la risposta dell'interlocutore.²

Quando possiamo contare solo su questo genere di testimonianze, ogni lavoro interpretativo può solo essere condotto attraverso ricerche e confronti fra documenti, preferibilmente incrociando i punti di vista su cui sono impostate le varie discipline. Vale a dire che gli studiosi con diverso tipo di formazione pongono come fulcro dei loro studi gli aspetti differenti di interesse della loro materia. Possiamo fidare nelle loro intenzioni di obiettività, ma pare anche lecito voler mantenere qualche dubbio sulle conclusioni tratte.

Il fatto è che alcune analisi dell'attività compositiva si concentrano soprattutto sul prodotto, ossia sulla partitura finale, altre sul processo, cioè sulle fasi del concepimento: così vengono portate in primo piano ragioni tecniche oppure ragioni emozionali sottostanti la composizione. Ora, le due ragioni immettono in due strade ove addentrarsi anche con dovizia di particolari: ma in quale considerazione è corretto tenere l'una o l'altra? Quando ricostruiamo il pensiero compositivo, "il sentimento" che una musica esprime, dunque definiamo lo stile di un autore, qual è la base delle nostre deduzioni?

Pare che questi interrogativi emergano più chiari se l'artista del quale suoniamo o ascoltiamo le musiche è un nostro contemporaneo. Perché viene istintivo risponderci: - Possiamo sapere direttamente da lui! -

Intendiamo arrivare poco per volta alla questione di fondo della creazione musicale e avvicinarci all'individuazione di quelle ragioni nella musica del compositore nostro conterraneo.

2 Il flusso di segnali nel corso della comunicazione presenta coerenze e incoerenze, rispetto al reale pensiero dell'emittente, che possono essere volontarie o involontarie in relazione al messaggio che si vuole trasmettere. Le caratteristiche del flusso dipendono dalla competenza comunicativa. Cfr. P. Di Giovanni, *Psicologia della comunicazione*, Bologna, Zanichelli, 2005.

Circa la natura del creare in generale, e della creazione musicale in particolare, ci imbattiamo in due concezioni apparentemente del tutto opposte tra loro. La prima sottolinea soprattutto la spontaneità, attribuendo la massima importanza alle ispirazioni musicali sorgenti dall'*inconscio*. L'artista viene qui rappresentato e considerato come una *forza originaria* che, mediante un'attività inconscia, esprime da sé idee musicali, in forma più o meno definitiva. La coscienza avrebbe in questo caso solo una importanza di secondo piano [...] I pensieri musicali, portati a livello cosciente, attraverso l'inconscio attivo, avrebbero, innanzi tutto, almeno così si ritiene, un carattere di improvvisazione e verrebbero successivamente modificati e completati secondo l'intenzione artistica.³

Si tratta di capire cosa sia esattamente questo "inconscio" che crea, questa "ispirazione", tanto cara a Nietzsche come a Goethe, di misteriosa e meravigliosa matrice divina; questa radice "metafisica" dell'artistica mano dell'uomo. Una questione sulla quale Ferrante ritorna molte volte, in età giovanile e nella maturità, rileggendola nel tempo in una chiave più complessa. A dire il vero, la psicologia della musica, in virtù dei suoi oggetti di studio, cerca di indagare sul binomio percezione/emozione lavorando sui processi cognitivi e sulle rappresentazioni mentali della musica, offrendo al fruitore gli strumenti per risalire ai meccanismi dell'atto creativo musicale, specialmente laddove persistesse «la strana opinione che un artista non pensi e un ricercatore non faccia altro che pensare».⁴ Già per Kant «[...] nessuno, Omero o Wieland, può indicare come si producano e si compongano nella propria testa le loro idee ricche di fantasia e nello stesso tempo di pensiero, dal momento che egli stesso non lo sa, e neppure quindi può insegnarlo ad altri».⁵

La condizione irrinunciabile è che il triangolo che ha come vertici il percepire, il sentire e il pensare non perda la sua connotazione di "figura" nella sua interezza, guardando all'interazione e dunque l'inscindibilità delle tre azioni.⁶

Riordiniamo le idee. I documenti scritti su opere e autori sono "epurati" dai pensieri che gli scriventi ritengono superflui o sconvenienti; se autografi, sono condizionati dalle intenzioni della comunicazione verso il destinatario; se di impronta psicologica possono incentrarsi sulla percezione o sull'emozione; infine possono veicolare un punto di vista metafisico oppure squisitamente psicologico.

3 G. Révész, *Einführung in die Musikpsychologie*, Bern, A. Franke, 1946. Trad. it. *Psicologia della musica*, Firenze, Giunti Barbèra, 1983, p. 203.

4 J. Dewey, *Art as Experience*, New York, Balch & C., 1935, p. 21. Trad. it. *Arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1951.

5 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin, F. T. Lagarde, 1793. Trad. it. *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999, § 47.

6 J. Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge Massachussets, Harvard University Press, 1986. Trad. it. *La mente a più dimensioni*, Bari, Laterza, 1988, p. 85.

Quest'ampia introduzione raccoglie il complesso di idee che la scrivente vede fluire nel corso di una riflessione sull'immagine mentale e sul condizionamento emotivo nella composizione musicale di un musicista di cui può osservare i dettagli dell'operato. Una motivazione al lettore: l'emozione nella fruizione musicale, con particolare riferimento all'ascolto e all'esecuzione strumentale, vanta una bibliografia convincente; lo stesso tema sul piano dell'atto compositivo non soddisfa del tutto le aspettative.

Fin qui tutte le premesse ad un comune scritto di interesse psicologico musicale. Se non si trattasse della bizzarra situazione che vede l'autrice coinvolta in prima persona nel contesto del proprio "oggetto di studio".

La scientificità nell'analisi di un tema così delicato nella produzione del proprio marito rischia costantemente di essere messa in discussione e la stessa ostinata ricerca di obiettività risulta un'impresa titanica. Tuttavia si è fermamente decisi a ripercorrere i retroscena della creazione musicale di Andrea Ferrante gettando un ponte tra la "lettura dall'esterno", quella che si attiene ai canoni consueti dell'osservazione, e la "lettura dall'interno" dell'ambiente di vita condiviso, quella che abitualmente conferisce un contrassegno autobiografico.

L'obiettivo è mettere a nudo, per il lettore e per l'ascoltatore, l'intima origine di una emozione musicale costantemente influenzata dal suo legame viscerale con l'essenza mediterranea.

L'aspetto che subito emerge, a partire dalla produzione giovanile, è la connotazione culturale che fa da sfondo ai primi pezzi, una sicilianità che ne determina a pieno diritto la definizione, qui pienamente calzante, di "mediterraneamente musicale". Se è qui che coniamo la locuzione, è dalla fine degli anni Ottanta che l'impronta creativa si impone a forza come "mediterranea", individuando come propria fonte di "ispirazione" i fondamenti della cultura locale, con il grande fascino che lontanissime radici greche e significativi influssi arabi esercitano sull'autore. Cos'è questa ispirazione? Da dove deriva e come si manifesta?

A quell'epoca il compositore in erba è lui stesso a mitizzare l'"Idea", che si aspetta possa arrivare in virtù di qualcosa di indefinibile. E probabilmente cerca la risposta negli scritti e nei saggi dei grandi artisti, soprattutto Goethe e Stravinsky,⁷ perché svelino se sia necessario aspettarla oppure cercare di andarle incontro. Ma come?

Lo spirito creativo, attratto dal bello, dalle cose, dalle forme, dai colori e dai suoni guarda alla sua terra con tutti i sensi, senza differenziazione alcuna, come a voler cogliere il "Tutto" insieme, che potrebbe rivelargli qualcosa. Un atteggiamento

7 Tra le letture preferite dal compositore J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 2006; I. Stravinsky, *Cronique de ma vie*, Paris, Denoel, 1935. Trad. it. *Cronache della mia vita*, Milano, Feltrinelli, 1979.

giamento ingenuo (o forse troppo profondo?) che inevitabilmente genera una certa diffidenza nel temperamento tendenzialmente lucido della scrivente, che già allora, pur nell'ammirazione di questa proiezione onirica, prova a indagare elaborazioni cognitive e processi emotivi.

«È difficile (per non dire impossibile) afferrare processi che sono del tutto interiori al soggetto. [...] la sola possibilità per il ricercatore consiste nell'inferire i processi interni partendo da indicazioni e segni che il soggetto rende osservabili».⁸ E il segno più insistente, nel nostro artista, è il bisogno continuo di recarsi nei luoghi per lui più affascinanti, non per forza i luoghi d'arte, ma quelli dove si respira un'atmosfera "speciale".

Erice è per molti anni una meta prediletta. Certamente il paesino, ma specialmente le lunghe permanenze semplicemente seduto su un masso a guardare le rovine del Castello di Venere,

[...] in attesa che arrivassero le nuvole basse ad avvolgere il castello, come spesso fanno, spruzzando finissime gocce d'acqua sul viso e sui capelli. Lì il vento suona le pietre e le foglie e ti attraversa. Riesci a sentire un silenzio particolare... il suono del silenzio... di quel silenzio. Che ti fa nascere in testa un suono tutto tuo, che si accorda con quello di quel luogo. Dovresti proprio scriverlo all'istante, per non perderlo appena te ne vai da quel posto. Non è detto che quando ci torni sia lo stesso.⁹

A quel luogo Ferrante dedica l'ottetto *Il Castello di Venere*. A voler ricercare l'ispirazione musicale che lo ha generato si resta a metà fra perplessità e delusione: nessun inciso melodico, nessun frammento ritmico o timbro fanno improvvisa apparizione nella mente dell'autore; così ci racconta. Il ritorno numerose volte in quel luogo è emotivamente condizionato e condizionante: il desiderio di rivivere quella particolare suggestione genera (lo ricordiamo dai dialoghi riguardo a quel contesto) una immagine mentale iconica/emozionale che si autoalimenta ad ogni nuova visita. Fino alla stesura della partitura, surrogato della suggestione stessa. Tuttavia l'autore non parla di ispirazione, sulla cui natura continua a interrogarsi leggendo e ascoltando fiumi di libri e musica. Ma è evidente il costante riferimento mentale a una complessità sinestesica an-

8 R. Droz, *Cognizione*, in *Enciclopedia*, vol. 3, Torino, Einaudi, 1978, p. 327. Dall'osservazione dell'autore deduciamo la variabilità degli esiti di una indagine. È opportuno sottolineare che nella ricerca sul campo il ruolo del ricercatore nel contesto può determinare il successo o l'insuccesso del lavoro. Pur nella impossibilità di certezze assolute, la partecipazione attiva e il coinvolgimento dello studioso consentono di guadagnare la fiducia dell'interlocutore, aumentando le possibilità di raccogliere informazioni preziose e più veritiere.

9 Con queste parole Ferrante fissa un frammento di conversazione sul ricordo del luogo e della suggestione musicale ad esso collegata. Il documento è uno scritto privato recente dal quale si evince che l'estatica maniera giovanile di immergersi in un'atmosfera si è mantenuta nella maturità con la stessa partecipazione emotiva.

che nelle prove d'esecuzione che seguono, dove il maestro lavora sul dettaglio, insistendo sulla descrizione della "fonte d'ispirazione" più che sulla partitura stessa, come a volere che i musicisti vivano quella suggestione per potere esprimerla col suono. E però, stranamente, non manifesta alcuna convinzione sulla semanticità della musica, prendendo allora a prestito le parole di Stravinsky:

[...] io considero la musica, a cagione della sua essenza, impotente a esprimere alcunché: un sentimento, un'attitudine, uno stato psicologico, un fenomeno naturale, ecc. [...] Se, come quasi sempre accade, la musica sembra esprimere qualcosa, si tratta di un'illusione e non di una realtà.¹⁰

Essa, l'illusione, catalizza l'attenzione del compositore costantemente per un lungo periodo: affinché un'altra emozione riesca a imporsi è necessario che abbia la stessa forza evocativa.

E questa forza continua ad arrivare dai luoghi e dalle atmosfere mediterranee. Sempre in quell'anno la scrivente è coinvolta in un giro dei siti archeologici siciliani, con frequenti ritorni ad Agrigento, alla Valle dei Templi; a Sciacca, dove la meta prediletta è una bianca scogliera d'argilla a picco sul mare; a Selinunte; a Eraclea Minoa. Quest'ultimo è un luogo dove Ferrante ritorna molte volte negli anni, dove desidera portare gli amici e i figli. E ogni volta si sofferma a lungo nella descrizione del paesaggio, delle rovine sul piccolo altopiano, dell'immenso Mediterraneo sullo sfondo, per aprirsi alle persone care attraverso l'immagine delle proprie sensazioni. Che è il solo modo di accedere ad una personalità essenzialmente schiva e riservata, che di sé rivela solo "se, quando e cosa" vuole, anche dietro una maschera estroversa.

Eraclea Minoa diventa un pezzo per pianoforte, costruito su un'intima espressione melodica e timbrica, in una timida atmosfera atonale che pare voler ricreare l'immagine della scena. Questo per un ascoltatore immerso, per propria volontà e perché intenzionalmente coinvolto, nello stesso clima vissuto dall'autore, o almeno nell'illusione di questo. È ancora l'atmosfera che vi si respira, ci dice il compositore, a ispirare *Shuluq*, per clarinetto: lo scirocco (traduzione del titolo) non è qui semplicemente un vento, ma «l'Anima mediterranea stessa, del luogo e dell'uomo che vi si trova immerso».

Nelle stesse settimane e dalla stessa gestazione nasce *Séikilos Euterpe*, ancora per pianoforte, nel quale l'intensità emotiva si fa irruente, attraverso un'atmosfera nella quale un sostrato timbrico di tremoli è "strappato" da acciaccature e note incisive come chiodi, sospendendosi a un tratto su un delicato inciso melodico

[...] alta si leva come un ricordo lontano, ma forte ancora, una melodia che il tempo non cancella dall'aria. Ispirato all'Epitaffio di Sicilo, *Séikilos Euterpe*

10 Stravinsky, *Cronique de ma vie*, cit.

fa assurgere l'inciso tematico a nucleo generatore di quella stessa atmosfera che solo l'armonia greca aveva saputo creare. Non scandisce infatti il tempo, ma vi si immerge, come in un presente che non scorre. È un alone che lascia emergere, ora flebili, ora vigorose, sensazioni arcaiche che la natura umana non sopisce, ma lascia anch'essa riaffiorare. [...] uno status etereo e rarefatto che prima di ogni altro mi vanto di aver raggiunto.¹¹

L'autrice, pianista attiva in quegli anni, testimonia la precisione insindacabile con cui il compositore, in quella circostanza, intende "costruire" l'esecuzione di questo brano, lungi dall'accontentarsi di una "normale" interpretazione. Lo studio assume perfino toni estenuanti; parecchie le ore al pianoforte sotto la direzione del singolo gesto e del singolo respiro; un lavoro da certosino per riprodurre indiscutibilmente il clone della immagine mentale dell'autore.

Egocentrismo o bisogno di manifestare il vero Io? È difficile rispondere con certezza, soprattutto perché analizzare una situazione "in corso" richiede che si decida all'istante di cambiare atteggiamento osservativo, ossia passare da esecutrice e compagna a psicologa. Umanamente significa venir fuori da uno stato emotivo, di qualunque tipo esso sia, "a comando", ma per difesa della propria integrità psicofisica non è opportuno cimentarsi in questo se non occasionalmente.

L'impresa interpretativa riesce, con gratificazione artistica e morale degli attori: *Séikilos Euterpe*, che nel 1991 verrà pubblicato dall'editore Carrara di Bergamo e inciso su *Contemporanea 2000*,¹² compare già nel novembre dell'anno prima nella raccolta *Palermo nel colore dei suoni*, titolo che rappresenta la natura sinestesica del pensiero compositivo del musicista.

L'opera nasce dalla collaborazione con l'architetto e grafico palermitano Vincenzo Savignano, il quale ai brani «ha saputo donare un commento grafico di piacevole efficacia rappresentativa. Esso, accostandosi ai soggetti ispiratori con singolare perizia tecnica, ne ha tracciato un'interpretazione di stampo psicoanalitico oltremodo coinvolgente».¹³

I due artisti si incontrano, fantasticano e si confrontano sui fotogrammi mentali che ciascuno ha concepito per sé e che inconsciamente prendono a plasmare insieme. L'immagine che aveva imbrigliato il travaglio esecutivo di *Séikilos* si concretizza in un vecchio palcoscenico, con le sedie di paglia, gli spartiti e i libri su Palermo sulle tavole del pavimento, e le cupole di San Giovanni degli Eremiti sullo sfondo della scena.

11 R.A. Gambino, presentazione a A. Ferrante, *Séikilos Euterpe*, Bergamo, Edizioni Carrara, 1991.

12 CD A. Ferrante, *Contemporanea 2000*, Milano, City Record, 1992.

13 E. Guardo Riscica, presentazione a A. Ferrante, V. Savignano, *Palermo nel colore dei suoni*, Città di Palermo, 1990.

Ferrante vorrà ancora Savignano per la copertina della riedizione bergamasca: qui l'artista riprodurrà l'iscrizione greca originaria dell'*Epitaffio di Sicilo* sullo sfondo di un elmo, per sottolineare la forza generativa del primo frammento di musica scritta.

La discesa dei candelai, per violino, clarinetto e pianoforte, dà voce al fascino delle passeggiate, e ancora dei frequenti ritorni, nell'omonimo vicolo palermitano, che nel quadro di Savignano prenderà posto su un calendario appeso accanto a fogli di carta da musica, sopra un tavolo che accoglie ancora immagini della Palermo antica su vecchi libri, accanto a un metronomo in funzione su un tempo lento. Il senso costruito insieme dai due artisti mostra un'empatia che sembra volere escludere gli altri, quelli che si trovano ad assistere a qualche dialogo, da questa "ispirazione a due", un'idea che prende contemporaneamente corpo in immagine e in musica.

E ancora un notturno porticciolo palermitano, antistante il monte Pellegrino, domina il quadro del *Prélude lunaire*, un quintetto di fiati le cui sonorità sono un'impronta chiaramente riconoscibile anche nella produzione più recente. Segno del costruirsi di una personalità musicale che, pur evolvendo nel linguaggio, fissa nel tempo certi suoi marchi distintivi.¹⁴

Nella prima metà degli anni Novanta gli incontri con il pianista Giuseppe Scotese, con il direttore d'orchestra Ottavio Ziino, e con i compositori Aldo Clementi, Ennio Morricone, Ivan Vandor, Sylvano Bussotti, Franco Mannino, Francesco Pennisi aprono una stagione musicale più matura.

La preoccupazione costante di identificare l'ispirazione "come concetto" va diluendosi mano a mano con il dileguarsi della ricerca dell'identità compositiva, che va consolidandosi. Innescatosi il meccanismo per il quale Ferrante si lascia semplicemente trasportare dalle cose, dalle persone, dai luoghi, dagli accadimenti "comuni", attraverso la sua personale sensibilità, si manifesta la sua spontanea, anche se non pienamente consapevole, adesione ad una interpretazione di stampo psicologico dell'atto creativo.

Proprio in questo salto vien fuori l'Inatteso, l'Involontario, del quale appunto l'artista produttivo è sovente sorpreso egli stesso. Entrambe le attività spirituali, cioè il lavoro cosciente e l'ispirazione spontanea, inconscia, sono efficienti nella composizione; mai l'una sola di esse può condurre senza l'altra a un'opera d'arte completa e compiuta, nel vero senso della parola. La fantasia creativa, certo, non aleggia nell'aria; essa è simile a un corso d'acqua che diviene sempre più ampio, ricco e potente per sempre nuovi affluenti; essa prende materia dalle esperienze, dalle conoscenze acquisite, dalla realtà con cui entra in relazione.¹⁵

14 *Prélude lunaire*, verrà ripubblicato dalle Edizioni Simeoli di Napoli nella collana di opere contemporanee *Solis Esperia*.

15 G. Révész, *Psicologia della musica*, cit., p. 210.

Nella seconda metà degli anni Novanta la cultura della nostra terra ha già pervaso la vita quotidiana della nascente famiglia del compositore: Alberto Favara, Giuseppe Pitrè, Lionardo Vigo, Salvatore Salomone Marino, la poesia e le tradizioni popolari siciliane diventano il fulcro non solo delle attività artistiche e professionali, ma anche di scelte culturali e riflessioni private. Ferrante compone, ma resteranno inedite malgrado le insistenze della moglie e di alcuni musicisti, le musiche per la celebrazione del proprio matrimonio nel 1997, su testi dialettali raccolti da Lionardo Vigo, eseguite dal Gruppo di Ricerca Etnomusicale Alberto Favara, di cui è direttore. Tra queste la splendida *Oh! Chi bedda jurnata ch'agghiurnau!* e la commovente "Ave Maria" *Mistica rrosa 'n terra compariu*.

Appena l'anno dopo la coppia si dedica a tempo pieno alla ricerca etnomusicologica sul campo, registrando i canti e le "barzellette" dei salinari di Marsala, i *rusari* e le *nuvene* di Villafrati, la *via crucis* dei carrettieri di Bagheria.¹⁶ Il tipico canto melismatico d'araba memoria di questi ultimi esercita sull'autore un fascino speciale, che origina dal nonno carrettiere. Sono i presupposti che avviano alla lettura del poeta Ignazio Buttitta: nel dicembre del 1999 vengono eseguiti nella città del poeta *Cantu di carritteri*¹⁷ e *Sicilia luntana*,¹⁸ per voce e quartetto d'archi (quest'ultima poi inserita in *Cinque miniature*, per orchestra d'archi).

Ancora una volta il compositore segue le prove con insistenza sul particolare, che possa rievocare le immagini dell'artista bagherese, senza risparmiare richieste alla voce "prestata" a fatica dalla moglie, allora al settimo mese di attesa.

La forte presenza dell'ispirazione mediterranea in corrispondenza di eventi emotivamente significativi rinforza il condizionamento nella produzione. Contestualmente avviene un altro fortunato incontro, quello con Salvatore Lo Bue, nel cui pensiero poetico Ferrante riconosce il parallelo del proprio musicale. Lo Bue scrive i libretti di due opere, *La Sposa del Vento*, per soli, coro, corno inglese e archi e l'opera lirica *La Vergine delle Rocce*, nel cui prologo si impone la potenza della sofferenza, della forza e della speranza della terra di Sicilia, in un dialogo segnato dalla graffiante presenza di un pescatore, che "grida" in siciliano la durezza del suo mare. La caratterizzazione musicale di questo personaggio è, nel sentimento del compositore, di un'incisività spiazzante. Non

16 Si tratta delle voci più tardi entrate come sfondo nella colonna sonora del film *Baaria*, del regista Giuseppe Tornatore, composta da Ennio Morricone. Ferrante frequenta per lungo tempo il gruppo di cantori, prevalentemente figli di carrettieri, che gli consentono eccezionalmente di partecipare alle loro prove e riunioni private, e gli concedono racconti e confidenze sulle loro storie e sul loro canto.

17 Lirica tratta dalla raccolta *Sintimentali* (1923), in I. Buttitta, *La mia vita voglio viverla cantando*, Palermo, Sellerio, 1999.

18 Lirica tratta dalla raccolta *Prime e Nuovissime* (1922-1954), *ibidem*.

ne parlerà mai in pubblico, ma la stesura della partitura è preceduta dal ritrovamento di una vecchia audiocassetta con la voce del nonno paterno: la ascolta ripetutamente, cogliendo ogni volta l'accento di un'altra voce, i rumori della cucina, il canto di vecchio carrettiere e le frasi di incitamento al suo "sciccarreddu". «Senti - spiega a chi ora ne scrive - qui si sente anche la voce di ... , e qui "bannia" i *banani d'a Somalia* e i *manniri* ...». E tra quei temi diventerà fortemente evocativo quello intonato su «*Bedda, chi mi purtasti... chi lariu distinu*», da cui nascerà *Bedda* per voce e orchestra d'archi, poi incisa nella versione per oboe e trio d'archi.¹⁹

Il timbro roco e l'andamento oscillante tra lunghi suoni incerti e vocalizzazioni melismatiche del nonno carrettiere entreranno anche nella melodia del "pescatore" della *Vergine*.

Quest'ultima, insieme con *La sposa del vento*, concluderà un periodo di completa e visibile immersione di Ferrante nella sicilianità. Oggi l'autore ne dice:

La Sposa del Vento segna il punto di arrivo di una evoluzione stilistica che parte dagli anni '90 con *Séikilos Euterpe*.

La sua prima avviene per Operalaboratorio nel 2000. È il periodo in cui neoromanticismo e neotonalismo (figli e sposi di un minimalismo di maniera) hanno già dato il meglio della loro ispirazione musicale, svelandone limiti e assenza di contenuti profondi. Si trattava quindi di operare una scelta: far tristemente parte dei tanti divulgatori di ovvietà musicali oppure, scelta fatta, ritirarsi serenamente in una riflessione (umana e artistica insieme) su se stesso e sul rapporto con i propri cari e con la società. Il linguaggio musicale di quegli anni purtroppo si trascina fra i pentagrammi dei nostri giorni, riflettendo l'impostazione di una società che non crea differenze (quindi personalità) ma che uniforma.²⁰

La Vergine delle Rocce è in realtà la parte iniziale di un'opera che non ha avuto seguito: ancora qui non sono valse a nulla le insistenze delle persone vicine, né la delusione manifestata dall'amico Lo Bue, che ormai viveva in un clima di entusiasmo e di coinvolgimento creativo.

Dell'opera in tre atti, preludio e postludio (su meraviglioso testo di Salvatore Lo Bue) ho composto solo il Preludio e l'inizio del Primo Atto.

La Vergine delle Rocce è ispirata alla vita e alla redenzione spirituale di Santa Rosalia, Santa Patrona della Città di Palermo. È quindi un'opera che nasce da un palermitano e che è rivolta, in prima istanza, ai palermitani. Il suo compimento non ha senso al di fuori del "mondo culturale" palermitano, che non ha manifestato la curiosità che mi aspettavo nei confronti della concezione musicale della storia della "sua" Santa.²¹

19 A. Ferrante, *Bedda*, in CD *Phantasy*, Milano, Tirreno Gruppo Editoriale, 1996.

20 A. Ferrante, scritto privato, frammento.

21 *Ibidem*.

Queste le parole a distanza di molti anni. Ma dinanzi all'immotivato rifiuto di allora, cui Ferrante non diede risposte, pare anche possibile poter inferire che la felice esecuzione degli ultimi due lavori aveva appagato un desiderio di superficie, una motivazione estrinseca, diremmo con una definizione psicologica, come esternazione fine a se stessa e al compiacimento del pubblico, non supportata da una motivazione profonda. In una lettura metafisica diremmo "da una intima ispirazione". O comunque il progetto compositivo, benché più ampio, aveva esaurito anzitempo ciò che voleva dire.

Tuttavia la grande passionalità che conosciamo nel musicista contrasta con la decisione dell'assenza; è a quel punto che si palesa una caratteristica destinata a diventare molto significativa nel temperamento di Andrea Ferrante: il donarsi totalmente a qualcosa fino a quando un altro evento di forte intensità emotiva assorba il suo status mentale, deviandolo dal precedente oggetto del suo pensiero.

Nonostante la delusione nelle sue parole, ci pare poco verosimile che si possa parlare di rinuncia: in più di un'occasione della sua vita egli non manca di assumere l'atteggiamento del silenzio, della chiusura all'altro, marcando non una "chiusura" in se stesso, ma una "esclusione" dell'altro; che "all'altro" impone lo stesso tipo di riflessione che egli attua prima di "scegliere", al costo di un tempo molto lungo di attesa.

Ci viene allora da chiederci se e in quale forma si mantenga la suggestione generativa nel pensiero dell'autore dopo la composizione, o dopo l'esecuzione o l'attuazione di un altro progetto. L'atto della realizzazione pare assorbire totalmente la tensione creativa che lo precede, sgonfiandola come quando si soddisfa un bisogno o un desiderio lievitati a lungo, come l'appagamento esaurisce l'esigenza. Tanto più in un carattere fortemente volitivo e paziente.

La psicologia musicale ha studiato i termini della risposta emotiva nella fruizione musicale, e anche nel professionista ha rilevato meccanismi generali comuni ai diversi livelli di fruizione; anche se in ambito artistico sorprendono proprio in ragione del "mito" dell'artista. Sloboda considera:

Le nostre risposte emotive allo stesso identico brano possono variare in modo considerevole da ascolto ad ascolto.

Vi sono stati per esempio dei casi in cui l'ultimo movimento della Sesta Sinfonia di Chaikovsky mi ha commosso fino alla lacrime, o mi ha angosciato, mentre in altri casi il suo ascolto mi ha lasciato del tutto indifferente. Ma in tutti i casi quel che restava costante nel mio stato mentale era la conoscenza del fatto che si trattava di musica che esprimeva un'estrema disperazione, indipendentemente dalla mia risposta emotiva ad essa.²²

22 J. Sloboda, *The musical mind. The cognitive psychology of music*, Oxford, Oxford University Press, 1985. Trad. it. *La mente musicale*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 25.

Il musicista, strumentista o compositore, è in grado di disporre di una vasta gamma di modalità di fruizione (ascolto, lettura, esercizio tecnico, prova d'esecuzione, concerto, composizione, analisi, etc. che possono essere condotte secondo molte sfumature in termini quantitativi e qualitativi) intimamente legate con gli "stati d'animo" e con le "intenzioni" di fruizione. Ancora, in merito alla possibile valenza emotiva della musica:

Un testo, considerato di per sé, comunica poco: esso significa tutto quello che noi siamo in grado di leggerci, attivando una nostra esclusiva catena di associazioni mentali, quella che è la proiezione astratta simbolica della nostra esperienza personale. Dunque è impossibile che la nostra intima emozione possa coincidere esattamente con quella di alcuno. Ne concludiamo che una musica, di per sé, significa qualcosa per tutti, ma molto altro per ciascuno.²³

Che rilevanza constatazioni del genere hanno per un compositore? Possono essere assunte anche in relazione alla propria stessa musica?

Il fatto che si possa mutare atteggiamento nel fruire la musica è assodato, ciò che incuriosisce e che stupisce allo stesso tempo è la possibilità che si possa emozionarsi e amare, altrettanto come diventare indifferenti e lasciarsi alle spalle ciò che si è creato, musica o situazioni. Effettivamente il dubbio rimane, a meno che la mente non operi, più o meno coscientemente, una selezione utilitaristica.

Per circa un decennio Andrea Ferrante si ritira dalla scena pubblica come compositore. Ciò che è visibile all'esterno è la scelta, peraltro dichiarata, di recuperare il suo «rapporto con i propri cari e con la società»; il rinnovato amore per i luoghi affascinanti, fatto di ritorni e contemplazioni, stavolta insieme con la famiglia, «dove la Sicilia tocca l'anima» (la Valle dei templi, Eraclea, Selinunte, i laghetti di Avola, Noto sono le mete più frequenti); la dedizione alla neomanifesta personalità musicale del figlio maggiore. Una nuova e più densa condizione emotiva cui la musica fa da *humus*.

Oggi abbiamo ragione di ritenere che si sia trattato di un lungo periodo di "moratoria". Perché pressoché improvvisa e inattesa irrompe una condizione opposta, di un nuovo stato emozionale che declina il precedente, generandone il disorientamento. Non coscientemente (ma ce ne convinciamo solo a posteriori, essendo allora fuggito qualunque tentativo di rilevazione oggettiva delle rappresentazioni interne).

Una immersione totale e totalizzante il cui unico interlocutore manifesto è quello virtuale, divenuto sfera privata entro la sfera privata. Un'altra esigenza di

23 Quello riportato è un frammento tratto dalla relazione tenuta da R. A. Gambino in seno al convegno *Musica è salute: la ricerca in musicoterapia*, a cura di Associazione Musart – Regione Siciliana – Conservatorio "V. Bellini" di Palermo, 10 giugno 2011.

assenza dal reale e concreto di chi assiste, nella quale comincia a fluire, a ritmo frenetico, un numero sorprendente di composizioni (circa duecento in meno di un biennio) che rispondono alla incalzante committenza di questa “condizione introspettiva”, che ci sembra interpretare la convinzione che esista

[...] non “potere della musica”, su di me, ma “potere mio” con la musica, grazie alla musica: grazie al “senso” di cui è piena la musica; piena per me, che di quel senso sono al tempo stesso destinatario e agente. [...] Infatti il senso che io do alla musica, la musica lo dà a me. Di più: quel senso è il senso di me che la musica mi rinvia.²⁴

Evidentemente il compositore sta ricostruendo la propria identità, ne sta ritrovando le connotazioni, pagandone anche il prezzo di un investimento emotivo tutt'altro che sereno.

Riprendo perché ritengo che la “decennale riflessione” (insieme con la decennale attività didattica e artistica non compositiva)²⁵ mi abbiano consentito di maturare un mio stile, le cui connotazioni sono ben distinguibili e individuabili da ogni diversa tipologia di ascoltatore. Non mi interessa più il rapporto che si crea fra la mia opera e quella degli altri e ritengo il mio linguaggio sufficientemente forte nell'ispirazione e nel substrato tecnico. Non ho più bisogno, come un tempo mi accadeva non di rado e come oggi accade frequentemente a moltissimi compositori, di sostenere la mia musica con mezzi e strumenti che non siano squisitamente ed esclusivamente musicali.²⁶

E tuttavia i destinatari del nuovo volto compositivo di Ferrante provengono da tutto il globo, specialmente dagli Stati Uniti e dal sud America, dall'Australia, dall'est europeo, dalla Francia e dalla Spagna. Ma lo sapremo molto dopo.

Il compositore dialoga volentieri con il mondo artistico estero, che gli riserva grande stima, ma si mostra ancora geloso e schivo nei confronti dei suoi contesti più diretti. Leggiamo in questo l'amarezza della disattenzione che egli percepisce intorno a sé e nella sua terra.

Ancora una breve analisi: l'autoesclusione inconscia genera una lettura falsata dei comportamenti degli altri. Gli accadimenti, pubblici o privati che siano, vengono ricondotti a una unica linea di interpretazione, dove le differenze,

24 G. Stefani, *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milano, Ricordi, 1998, p. 7.

25 Dal 1996 al 1999 Andrea Ferrante è stato Direttore Editoriale della Neopoiesis Editrice, con la quale ha vinto il “Premio Diego Fabbri” promosso dalla RAI-Radiotelevisione Italiana, e assunto la direzione artistica dell'Associazione Siciliana di Ricerca Etnomusicale Alberto Favara (fondata sul recupero delle tradizioni musicali siciliane e sulla diffusione del repertorio raccolto dal Favara nel *Corpus di musiche popolari siciliane*) e dell'Associazione per la Musica Contemporanea Neopoiesis di Palermo. Nel 1995 occupa la cattedra di Elementi di Composizione per Didattica della Musica, prima a Palermo e poi a Messina.

26 A. Ferrante, scritto privato, cit.

sebbene oggettivamente enormi, possono essere lette come minime o nulle. Così la sfera emotiva viene influenzata da una condizione generalizzata. La percezione sintetizzata: da lontano comprensione e apprezzamento, da vicino incomprensione e indifferenza.

Le cose non stanno esattamente così, ma dovranno passare all'incirca i due anni compresi fra il 2008 e il 2010 perché Ferrante riesca a riconoscere anche al proprio fianco l'interesse di prossimi e musicisti motivati a condividere la sua musica e i suoi progetti. Pur conservando quell'ingenuità che alimenta la sua generosità creativa, che non sa negarsi anche di fronte ad atteggiamenti superficiali o opportunisti: la passione e l'attenzione dedicate a lavori concepiti "su misura" non sempre ricevono un "grazie" dai musicisti, né sempre arrivano al pubblico. Ma l'osservazione è soprattutto esterna: l'artista non se ne accorge o sceglie di non curarsene.

La conoscenza di Domenico Picciché, pianista siciliano di raro talento e cuore (sia consentita all'autrice la sottolineatura), interprete prediletto delle composizioni degli ultimi anni, accompagna la svolta artistica del compositore. La riscoperta del valore della condivisione con il musicista, come già vent'anni prima con il compositore e pianista catanese Roberto Carnevale, lo incoraggia a dare un seguito italiano ad una prima selezione di suoi pezzi.

*The sensual style*²⁷ lo riconsegna ufficialmente all'arte, in una veste che risente palesemente degli influssi d'oltreoceano di questi ultimi anni, avvolgendo tuttavia le impronte delle radici. A un orecchio attento riaffiorano i lontani incisi della tradizione siciliana, scorsi tra dinamica culturale e tecnica compositiva.

L'ispirazione è in un frammento melodico come in una cellula ritmica come in un impasto timbrico, ma l'elaborazione è evidente soprattutto a chi vi riconosce gli echi dei canti della terra e del mare.²⁸ Frammenti nostalgici appena accennati che non dissetano pienamente il desiderio del riascolto. Il non completamente detto.

Le sonorità di Andrea Ferrante coinvolgono i sensi, stimolano la fantasia, alimentano il miraggio. Tuttavia, pur sentendoci partecipi e protagonisti all'ascolto, le nostre aspettative vengono spesso sottilmente disorientate. Ed è proprio questo uno dei tratti stilistici che caratterizzano la sua musica: lasciare che il desiderio resti a pulsare in noi, a vibrare in noi... oltre l'ascolto.²⁹

27 CDA. Ferrante, *The sensual style*, Milano, Videoradio, 2011.

28 Il riferimento è al *Corpus di musiche popolari* raccolte da Alberto Favara, alcune delle quali arrangiate per canto e pianoforte e pubblicate dalla Casa Editrice Ricordi nei due fascicoli intitolati *Canti della terra e del mare di Sicilia*; volumi studiati da Ferrante nel corso delle proprie ricerche e della direzione del Gruppo di Ricerca Etnomusicale "A. Favara".

29 G. Sollima, frammento dalla presentazione al CD *The sensual style* di A. Ferrante.

Lo stesso autore, talora “scoperto”, ammette il ricordo e il riferimento alle amate melodie dei canti delle donne e d'amore, dei pescatori e dei fanciulli, ma preferisce “cullarli” tra le proprie sensazioni, reinterpretarli attraverso la propria personalità rinnovata, piuttosto che darvi «voce banale». Forse esprime ancora una polemica nei confronti di chi adotta «atteggiamenti tipici del sentirsi siciliano, ma di una sicilianità “di maniera”, a tutti i costi, che non valorizza né rispetta la profondità musicale della nostra terra, ma ne ostenta solo gli aspetti di superficie, per strappare magari un applauso disattento».³⁰ Questo tipo di riflessione prende corpo nel contesto mentale e artistico di un Ferrante maturo che riformula il proprio modo di concepirsi “anima mediterranea”: se nel periodo giovanile egli “parlava ai siciliani”, oggi invece marca il proprio messaggio musicale da “siciliano che parla al mondo”, enfatizzando così il proprio “essere mediterraneo”.

Nel suo pensiero e nella sua produzione musicale oggi, ci spiega, attinge costantemente alle proprie radici con la volontà di immergerle entro un linguaggio che abbia un riscontro emotivo universale, svincolato dalla preoccupazione di palesarle come un manifesto che parli agli occhi e non al cuore. L'elaborazione della sua mente musicale vive una complessità che lo guida nel profondo delle sue fonti di ispirazione, dove la stessa mediterraneità prende forma. Anche la matrice greca riaffiora nella sua musica con una espressività diversa: se *Séikilos* incarnava la rievocazione, oggi la *Trilogia di Esopo*³¹ incarna l'essenza. Egli “racconta” le radici attraverso il suo linguaggio di oggi, perché possa entrarvi in empatia anche l'ascoltatore più distante dal senso culturale ed emotivo più profondo della culla della nostra cultura.

A differenza della produzione giovanile, i pezzi della stagione matura velano dunque le radici, ma non più sentimenti e stati emozionali, apertamente dichiarati dai titoli. L'autore li riferisce con assoluta immediatezza, a sottolineare l'“ovvietà” del contenuto emotivo, pur sfuggendo a riferimenti concreti. È una sua caratteristica rispondere alle domande più “imbarazzanti”, quelle più indagatrici, con un sorriso altrettanto imbarazzato: del *Postludio a un sogno*, per pianoforte, come di *A bassa voce* e di *Ti cerco ancora*, per violino e pianoforte, ci dice che l'ispirazione più intima ha una sua rappresentazione interiore che è tutta lì, nel titolo. Non è vero, ma fingiamo di crederci; e accogliamo la descrizione delle armonie e dei dialoghi tra le parti che traducono in musica quelle sensazioni: la nota tecnica non ci viene negata. Viceversa il compositore ama indugiare nella descrizione dei paesaggi da cui nascono gli spunti per *In riva*, per violoncello e pianoforte, *La luna riflessa*, per pianoforte e *Como la tarde*, per violino e pianoforte: negli ultimi anni una delle spiagge siciliane a

30 A. Ferrante, scritto privato, cit.

31 La *Trilogia di Esopo* si compone di tre pezzi per voce recitante e pianoforte a quattro mani su favole dell'autore greco, con testo in lingue europee ed extraeuropee.

sud-ovest da lui più amate viene scelta come secondo luogo di residenza; ama raccontarne del Mediterraneo a perdita d'occhio, delle nuvole basse che scendono fin sulla sabbia e bagnano il viso e i capelli, del rumore delle onde giorno e notte, che fanno da sfondo al suo lavoro al pianoforte e al computer, nella sua terrazza di fronte al mare, nelle ore dell'alba e della notte, quando il silenzio concilia l'immaginazione e la concentrazione. D'altra parte l'immagine mentale che cerchiamo di tirar fuori integra in un tutt'uno la rappresentazione analogica autobiografica e quella digitale delle proprie strutture musicali.³²

Nella nostra analisi dell'atto creativo del conterraneo, ci ritroviamo di nuovo in Révész:

La ricerca genetica del lavoro creativo è in grado di determinare e stabilire i fattori del processo di produzione musicale e di precisare anche i diversi stadi di realizzazione che si susseguono dalla prima concezione fino al compimento dell'opera; ma neppure questa ricerca può dare risposta completamente soddisfacente alla domanda *concreta*, *come* cioè l'artista sia arrivato a determinate idee musicali, a determinati motivi-guida, ai suoi temi originali e originari, e *perché* sia arrivato proprio a *questi*. [...] Per quanto esattamente si possa seguire tutto il lungo, interiore processo di preparazione, per quanto convincente possa essere l'esposizione dei vari gradi di sviluppo di una composizione, resta tuttavia sempre tra il processo di preparazione e le preziose ispirazioni originali un abisso che [l'artista colma] attraverso l'incontro felice di parecchie circostanze e il lavoro dell'Inconscio.³³

Nel Ferrante di oggi questo processo di integrazione conquista un'estroversione del tutto nuova che ci coglie impreparati: del lavoro compositivo rende partecipi gli interlocutori più fidati, con i quali condivide la ricerca dei temi e delle idee, accennati al pianoforte o trascritti al computer, modificati nei parametri ed elaborati. Il Maestro ascolta di buon grado i pareri di chi è più o meno direttamente coinvolto nella sua produzione. Riflette sulla comunicatività emotiva delle sue scelte stilistiche, pur peccando ancora sovente (ci permettiamo) di un eccesso di compiacimento dell'interlocutore: lo stile "sospensivo" che gli è proprio subisce spesso il sacrificio, di uno scivolamento melodico di araba memoria come di una arditezza armonica, che priva la componente espressiva di una "sostanziosità" meno immediata nella percezione, ma decisamente più elegante ed evocativa. Aspetto che sottolinea come il concetto più astratto di ispirazione vada riletto sotto una luce tecnica, esigendo un *labor limae* che realizzi il compromesso nello sviluppo del fraseggio. Delle musiche raccolte in *Free Emotion*³⁴ Ennio Morricone analizza:

32 Per approfondire l'argomento, S. M. Kosslyn, *Le immagini della mente*, Firenze, Giunti, 1989.

33 G. Révész, *Psicologia della musica*, cit., p. 210.

34 CD A. Ferrante, *Free emotion*, Milano, Videoradio - RAI Trade, 2011.

Andrea Ferrante ha un linguaggio chiaro, preciso, ordinato. Non cerca “effetti” facili ma punta tutto su un’elaborazione attenta. Armonicamente non si allontana dalla tradizione usando le accordalità della nostra cultura con libertà. La sua scrittura coinvolge i sensi nella maniera lecita rispetto ad alcuni linguaggi già ascoltati e/o più degenerati. [...] è un ottimo e vero compositore perché, pur nel rispetto dalla nostra antica civiltà compositiva, in lui serpeggia una spinta ad una moderata sperimentazione. Tutto ciò tenendo in alta considerazione il pubblico che dovrà ascoltare la sua opera.³⁵

Nel quintetto di fiati *Innovative quintet* riaffiorano cenni del *Prélude lunaire*, come già nel *Postludio a un sogno*. E, come già in *La danza sconnessa* per flauto e pianoforte, risuonano insistenti echi di ritmi di danza popolare in *Ascendente* per chitarra, dove riconosciamo il profilo melodico del popolare *Signuruzzu chiuviti, chiuviti*.³⁶ Il trio *Free Emotion*, per sax violoncello e pianoforte, scorre anch’esso sul ricordo dei melismi alla carrettiera, in un timbro che allude alle antiche melodie siciliane eseguite con la cornamusa.

Al *fil rouge* del recupero dalla memoria attinge anche *D’incanto*, nella voce suggestiva del macedone *Equilibrium Quartet*.³⁷ L’apprezzamento, che il compositore non esita a manifestare, lo incoraggia a prediligere i musicisti come interpreti ideali della propria musica per quartetto d’archi. Dunque l’interpretazione stessa entra nel “circolo complesso” dell’ispirazione e del condizionamento emotivo, dove le persone, le cose e i contesti, ogni dettaglio dietro le quinte interagisce con l’uomo e con l’artista, nella doppia natura della sua essenza.

Avremmo ragione di esprimere a priori i termini delle nostre tematiche nei progetti attuali dell’autore, specialmente nella prolifica composizione orchestrale, tuttavia per il momento non riceviamo altro consenso se non quello di citare l’ultimissimo lavoro, in fase di realizzazione nel momento stesso in cui ne scriviamo: il *Morricone’s Concert*, concerto per due pianoforti e orchestra, che la committente “Orchestra della Magna Grecia” eseguirà in *world premier* nella prossima primavera. Ci è concessa un’anticipazione: nei tre movimenti, omaggio alla musica di Ennio Morricone, l’orchestrazione accoglierà ancora una volta gli echi mediterranei “sigillo” del Maestro palermitano accanto alla memoria del più emblematico pianismo concertistico per solo e orchestra.

La possibilità di condividere momento per momento il travaglio di un’opera, concludiamo, ha permesso una chiave di lettura introspettiva assolutamente unica, che è impossibile per l’autrice adottare tale e quale come strumento metodologico per l’analisi di qualunque altro artista.

35 E. Morricone, frammento dalla presentazione al CD *Free emotion* di A. Ferrante.

36 Favara, *Corpus*, cit.

37 A. Ferrante, *D’incanto*, in CD *Equilibrium Quartet*, Skopje, Ministry of Culture of the Republic of Macedonia, 2011.

Senza dubbio alcuno, dalla nostra indagine deriviamo che in Andrea Ferrante il processo e il prodotto non possono essere separati, essi “sono” il pensiero compositivo, “sono” l’*Ego* che la sua musica esprime.

Sullo sfondo indelebile di un temperamento fortemente mediterraneo, quello che abbiamo voluto chiamare *backstage dell’atto creativo*, è nel nostro autore l’*atto creativo stesso*.

Bibliografia

- Bruner J., *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge Massachussets, Harvard University Press, 1986. Trad. it. *La mente a più dimensioni*, Bari, Laterza, 1988
- Dewey J., *Art as Experience*, New York, Balch & C., 1935. Trad. it. *Arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1951
- Di Giovanni P., *Psicologia della comunicazione*, Bologna, Zanichelli, 2005
- Droz R., *Cognizione*, in *Enciclopedia*, vol. 3, Torino, Einaudi, 1978
- Droz R., *Operazioni*, in *Enciclopedia*, vol. 9, Torino, Einaudi, 1978
- Kant I., *Kritik der Urtheilskraft*, Berlin, F. T. Lagarde, 1793. Trad.it. *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999
- Kosslyn S.M., *Le immagini della mente*, Firenze, Giunti, 1989
- Révész G., *Einführung in die Musikpsychologie*, Bern, A. Franke, 1946. Trad. it. *Psicologia della musica*, Firenze, Giunti Barbèra, 1983
- Sloboda J., *The musical mind. The cognitive psychology of music*, Oxford, Oxford University Press, 1985. Trad.it. *La mente musicale*, Bologna, Il Mulino, 1988
- Stefani G., *Musica: dall’esperienza alla teoria*, Milano, Ricordi, 1998
- Stravinsky I., *Cronique de ma vie*, Paris, Denoel, 1935. Trad. it. *Cronache della mia vita*, Milano, Feltrinelli, 1979

Rosa Alba Gambino è docente di Pedagogia Musicale per Didattica presso il Conservatorio di Musica «Vincenzo Bellini» di Palermo. Ha una formazione didattica, pianistica e vocale e al proprio attivo una attività concertistica come solista e in formazioni da camera. Si è specializzata nell’interpretazione del repertorio contemporaneo, eseguendo anche brani di Donatoni, Pennisi, Cinque, Mannino, Ferrante in prima assoluta e a lei dedicati.

Ha inciso su CD Pilz, Pongo, City Record e pubblicato per Carrara, Simeoli, Neopoiesis saggi di didattica e pedagogia della musica (*Teorie e metodi per la didattica musicale*, *Il Corpo musicale secondo il Metodo Dalcroze*, *Cantando e leggendo Itinerari didattici nel folklore musicale*, *In viaggio con la musica*) e musiche pianistiche e vocali per l’infanzia. Dal 2002 incentra la propria ricerca sul condizionamento emotivo in psicologia musicale e sugli approcci metodologici in pedagogia musicale, riguardo al bambino e all’adulto.