

**suoni
tr
as
fi
gu
ra
ti**

**sinestesia
synesthesias**

**stagione II
season II**

**FONDAZIONE
PASQUALE BATTISTA**

suoni trasfigurati

sinestesie synesthesias
stagione II season II

suoni tr as fi gu ra ti

sinestesie synesthesias

stagione II
season II

FONDAZIONE PASQUALE BATTISTA EDIZIONI

Via Giuseppe Pozzone, 5
20121 Milano, Italia
info.milano@fondazionepasqualebattista.it
www.fondazionepasqualebattista.it

ISBN: 979-12-210-8574-7

© 2025 Fondazione Pasquale Battista Edizioni
Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, distribuita o trasmessa in alcuna forma o con qualsiasi mezzo—elettronico, meccanico, fotocopia, registrazione o altro—senza il permesso scritto dell'editore, eccetto nei casi previsti dalla legge o per brevi citazioni a scopo di recensione o studio.

© 2025 Fondazione Pasquale Battista Edizioni
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed, or transmitted in any form or by any means—electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise—without prior written permission from the publisher, except as permitted by law or for brief excerpts for review or scholarly purposes.

a cura di
edited by
Luca Carnicelli, Luisa Longhi

**ADI Design Museum
Casa della Memoria
CASVA – Centro Alti Studi
sulle Arti Visive
Centrale dell'Acqua di Milano
Fabbrica del Vapore
Gallerie d'Italia – Milano
Museo Nazionale Scienza
e Tecnologia Leonardo da Vinci
Museo Teatrale alla Scala**

**Milano
13.03 – 10.12.2025**

**FONDAZIONE
PASQUALE BATTISTA**

PARTNER ISTITUZIONALI
INSTITUTIONAL PARTNER



ORGANIZZAZIONE
ORGANIZATION



IN COLLABORAZIONE CON
IN COLLABORATION WITH



MAIN SPONSOR
MAIN SPONSOR



PARTNER
PARTNER



SI RINGRAZIA
WITH THANKS TO



MEDIA PARTNER
MEDIA PARTNER



VOLUME A CURA DI
VOLUME EDITED BY
Luca Carnicelli, Luisa Longhi

DIREZIONE ARTISTICA
ARTISTIC DIRECTION
Luca Carnicelli, Luisa Longhi

ORGANIZZAZIONE
ORGANIZATION
Fondazione Pasquale Battista

IN COLLABORAZIONE CON
IN COLLABORATION WITH
MMT Creative Lab

SAGGI E NOTE DI SALA (IN ORDINE ALFABETICO)
ESSAYS AND PROGRAM NOTES (IN ALPHABETICAL ORDER)
**Luca Carnicelli
Carlo Centemeri
Luciano Crespi
Filippo Del Corno
Walter Prati
Luca Scarlini
Jeffrey Swann**

PRODUZIONE
PRODUCTION
RM Servizi Professionali alla Cultura

UFFICIO STAMPA E RELAZIONI CON I MEDIA
PRESS OFFICE AND MEDIA RELATIONS
Giulia Zanichelli

COMUNICAZIONE E PROMOZIONE
COMMUNICATION AND PROMOTION
Promos Comunicazione

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE
GRAPHIC DESIGN AND LAYOUT
Dario Zannier

PRODUZIONE AUDIOVISIVA E FOTOGRAFIA
AUDIOVISUAL PRODUCTION AND PHOTOGRAPHY
Nazar Fedunyk, Ferdinando Lercari

STAMPA
PRINTING
Arti Grafiche Meroni

PRIMA EDIZIONE 2025
FIRST EDITION 2025

STAMPATO IN ITALIA
PRINTED IN ITALY

TUTTI I CONCERTI DELLA STAGIONE SONO AD INGRESSO
GRATUITO CON PRENOTAZIONE OBBLIGATORIA SU [EVENTBRITE.IT](https://eventbrite.it)

ALL CONCERTS IN THE SEASON ARE FREE OF CHARGE
WITH MANDATORY RESERVATION ON [EVENTBRITE.IT](https://eventbrite.it)

INDICE
CONTENTS

- 10** **FONDAZIONE PASQUALE BATTISTA**
- 11** **MMT CREATIVE LAB**
- 12** **BREVE STORIA DELLA SINESTESIA: UN VIAGGIO TRA FILOSOFIA, ARTE E SCIENZA**
- 14** **A BRIEF HISTORY OF SYNESTHESIA: A JOURNEY THROUGH PHILOSOPHY, ART AND SCIENCE**
LUCA CARNICELLI
- 16** **SINESTESIE. LA SECONDA STAGIONE**
- 20** **SYNESTHESIAS. THE SECOND SEASON**
LUCA CARNICELLI
- 24** **A VOLTE POSSONO SUCCEDERE COSE STRANE**
- 28** **SOMETIMES, STRANGE THINGS CAN HAPPEN**
LUCIANO CRESPI
- 32** **BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE**
- 32** **ESSENTIAL BIBLIOGRAPHY**
- 33** **CREDITI FOTOGRAFICI**
- 33** **PHOTO CREDITS**
- 34** **CONCERTI**
- 34** **CONCERTS**
- 76** **LUOGHI**
- 76** **VENUES**

I CONCERTI DELLA STAGIONE
SEASON'S CONCERTS

36 **GALLERIE D'ITALIA – MILANO**
13 MARZO 2025
FULVIO LUCIANI
SOLO BACH II
SOLO BACH II

40 **ADI DESIGN MUSEUM**
28 APRILE 2025
FLAVIA MASSIMO
GLITCH
GLITCH

44 **CASA DELLA MEMORIA**
12 MAGGIO 2025
LUCA SCARLINI +
MARCO PANZARINO
VITE IN SCENA
STAGED LIVES

48 **CENTRALE DELL'ACQUA DI MILANO**
20 MAGGIO 2025
SELENE FRAMARIN +
LORENZO BARBERA
SOFFI E BATTITI
BREATHS AND BEATS

52 **FABBRICA DEL VAPORE**
10 GIUGNO 2025
QUARTETTO ADORNO +
ANDREA BACCHETTI
MEMORIE
MEMORIES

56 **CASVA – CENTRO ALTI STUDI SULLE ARTI VISIVE**
10 LUGLIO 2025
JEFFREY SWANN
FORME IN MUTAMENTO
FORMS IN FLUX

60 **MUSEO TEATRALE ALLA SCALA**
25 SETTEMBRE 2025
MERRY WIVES TRIO
MUSIQUE DELIKATESSEN
MUSIQUE DELIKATESSEN

64 **MUSEO NAZIONALE SCIENZA E TECNOLOGIA**
LEONARDO DA VINCI
27 OTTOBRE 2025
PAUL GRIESHAMMER +
ORKAN KAAAN PISKIN
IM/MER
IM/MER

68 **CASA DELLA MEMORIA**
14 NOVEMBRE 2025
PIER FRANCESCO FORLENZA +
DAVIDE BARDI
SCHEGGE
SHARDS

72 **CASA DELLA MEMORIA**
10 DICEMBRE 2025
FERDINANDO ROMANO
CORDE INTELLIGENTI
INTELLIGENT STRINGS

La Fondazione Pasquale Battista promuove, sviluppa e coordina iniziative di carattere culturale, che siano dirette a realizzare il benessere, l'istruzione e l'educazione dei cittadini, attraverso il progressivo diffondersi delle idee dello storico Pasquale Battista, mutandone e preservandone nel tempo dedizione ed impegno sociale. Nasce nel 2016 per promuovere programmi di ricerca storica, architettonica, scientifica ed economico-sociale e progetti culturali legati alla musica e alle arti visive. Indaga le discipline della cultura contemporanea promuovendo partecipazione e analisi delle dinamiche socio-culturali, con attività espositive, educative e performative; realizza iniziative culturali tese alla valorizzazione e alla diffusione di produzioni artistiche nazionali e internazionali e allo sviluppo di progetti creativi delle giovani generazioni; supporta interventi di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale del territorio; contribuisce allo sviluppo del tessuto produttivo ed imprenditoriale con azioni di consulenza e formazione specialistica; contribuisce allo sviluppo e al rafforzamento della coesione sociale della comunità con azioni rivolte a persone svantaggiate e vulnerabili; concorre alla crescita della cultura delle pari opportunità, promuovendo l'incontro interculturale, interreligioso e intergenerazionale; sviluppa forme di interazione tra settore pubblico e privato con l'ideazione di soluzioni sostenibili che vadano incontro alle sfide sociali contemporanee.

Fondazione Pasquale Battista promotes, develops, and coordinates cultural initiatives aimed at fostering well-being, education, and civic instruction by disseminating the ideas of historian Pasquale Battista, embracing and preserving his dedication and social commitment over time. Established in 2016, the foundation advances research programs in history, architecture, science, and socio-economic studies, as well as cultural projects related to music and the visual arts. It explores contemporary cultural disciplines encouraging participation and critical analysis of socio-cultural dynamics through exhibitions, educational programs, and performance-based initiatives. The foundation undertakes cultural projects dedicated to promoting and disseminating national and international artistic productions while fostering the creative endeavors of emerging generations. It supports initiatives for the protection and enhancement of the region's cultural heritage and contributes to the development of the local productive and entrepreneurial fabric through specialized consulting and training programs. Furthermore, the foundation plays an active role in strengthening social cohesion through initiatives aimed at disadvantaged and vulnerable individuals, while promoting a culture of equal opportunity by fostering intercultural, interfaith, and intergenerational dialogue. It also develops new models of interaction between the public and private sectors, designing sustainable solutions that address contemporary social challenges.

Fondazione Pasquale Battista
Via G. Pozzone, 5
20121 Milano
info.milano@fondazionepasqualebattista.it
www.fondazionepasqualebattista.it



MMT Creative Lab ETS (Musica Musicisti Tecnologie) si occupa della ricerca musicale, dello sviluppo della cultura musicale e dell'applicazione di tecnologie innovative alla musica e nuovi media. L'unicità dell'opera di MMT Creative Lab si fonda sul concetto cardine di intendere la musica, in tutte le sue applicazioni, come elemento fondante per il benessere di ogni persona e per una crescita più armonica della società. La convinzione che l'ascolto e la pratica della musica possano portare ad una migliore qualità della vita è alla base di tutte le iniziative. Le attività dell'associazione nascono nel 1990 e hanno rappresentato un punto di riferimento per la musica in Italia. Attraverso centinaia di produzioni legate alla musica contemporanea, all'improvvisazione e alla musica elettronica ha collaborato con compositori e musicisti tra i più rappresentativi nelle diverse aree estetiche. Significative le coproduzioni realizzate, a partire dagli anni '90, insieme al Teatro alla Scala, al Teatro Regio di Torino, al Comunale di Bologna e al Teatro Valli di Reggio Emilia. Da sempre presente nel territorio milanese grazie ai contributi del Comune di Milano, della Provincia di Milano (sino alla sua operatività) e alla Regione Lombardia, testimonianza di propositività creativa nei contenuti e affidabilità gestionale. MMT Creative Lab riceve contributo dal Ministero della Cultura sia all'interno del Fondo Unico per Spettacolo sia per i Progetti Speciali.

MMT Creative Lab ETS (Musica Musicisti Tecnologie) is dedicated to musical research, the advancement of musical culture, and the application of innovative technologies to music and new media. The distinctive nature of MMT Creative Lab's work is rooted in the fundamental principle of conceiving music, in all its applications, as an essential element for individual well-being and the harmonious development of society. The conviction that listening to and practicing music can contribute to a better quality of life is the foundation of all its initiatives. Founded in 1990, the association has long been a key reference point for music in Italy. Through hundreds of productions spanning contemporary music, improvisation, and electronic music, it has collaborated with some of the most significant composers and musicians across diverse aesthetic domains. Particularly noteworthy are the co-productions launched in the 1990s in collaboration with Teatro alla Scala, Teatro Regio di Torino, Teatro Comunale di Bologna, and Teatro Valli di Reggio Emilia. Deeply embedded in Milan's cultural landscape, MMT Creative Lab has benefited from the support of the Comune di Milano, the Provincia di Milano (until its operational dissolution), and the Regione Lombardia, standing as a testament to both creative vision and managerial reliability. It receives funding from the Ministero della Cultura through the Fondo Unico per lo Spettacolo as well as Special Projects.

MMT Creative Lab ETS (Musica Musicisti Tecnologie)
Via P. A. Cascella, 9
20138 Milano
infommt@mmt.it
www.mmt.it



Breve storia della sinestesia: un viaggio tra filosofia, arte e scienza

Luca Carnicelli
Direttore Artistico
Gruppo Augusta Ratio / Fondazione Pasquale Battista

La sinestesia—l’esperienza percettiva in cui uno stimolo sensoriale ne evoca simultaneamente un altro di natura differente—ha suscitato l’interesse di filosofi, artisti e scienziati fin dall’antichità.

Già nell’antica Grecia, i pensatori pitagorici esploravano la correlazione tra suono e numero, ipotizzando corrispondenze profonde fra i sensi: le armonie musicali erano ritenute specchio di un ordine cosmico, e la ricerca di connessioni tra colore, suono e proporzione trovava riscontro in un primo sentire sinestetico, ancora in nuce.

Nel corso del Medioevo e del Rinascimento, le riflessioni sulla natura del bello e sulle proporzioni armoniche (si pensi a Vitruvio e, più tardi, a Leon Battista Alberti) posero le basi per una concezione unitaria delle arti. Tuttavia, la sinestesia in senso moderno cominciò a essere indagata sistematicamente solo a partire dal XIX secolo, quando filosofi e poeti romantici—attratti dall’idea di una fusione tra i sensi—iniziarono a esplorare le corrispondenze segrete tra suono, colore, profumo e parola.

Nel simbolismo francese, le celebri “vocali colorate” di Arthur Rimbaud e l’aspirazione a un *Gesamtkunstwerk* (opera d’arte totale) di Charles Baudelaire rappresentarono alcuni dei più noti tentativi di tradurre in poesia una sensibilità sinestetica.

Parallelamente, nell’ambito musicale, Richard Wagner sviluppò e realizzò il concetto di *Gesamtkunstwerk*, che andava oltre la semplice fusione dei sensi per diventare una sintesi assoluta delle arti. Nei suoi drammi musicali, la musica, la poesia, la scenografia e la drammaturgia si fondevano in un’esperienza immersiva e totalizzante. La sua estetica influenzò profondamente i movimenti simbolisti e modernisti, alimentando la ricerca di un’arte capace di abbattere le barriere percettive tradizionali.

Nel mondo musicale del XX secolo, figure come Aleksandr Skrjabin cercarono di unire suono e luce in vere e proprie partiture a colori, dove l’esperienza uditiva si accompagnava a un flusso cromatico simultaneo. L’avanguardia pittorica, con artisti come Vasilij Kandinskij, mise al centro l’indagine delle corrispondenze tra colore, forma e suono, facendo della sinestesia una chiave di lettura per comprendere la potenza spirituale dell’arte astratta.

Sul versante scientifico, i primi studi neurologici—fra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento—si concentrarono sull’individuazione di casi clinici di sinesteti, persone capaci di sperimentare in modo spontaneo la sovrapposizione dei sensi.

Nel XX secolo, ricerche approfondite condotte da studiosi come Richard E. Cytowic e Vilayanur S. Ramachandran¹ hanno fatto emergere la dimensione neurobiologica del fenomeno, riconoscendo la sinestesia come una condizione reale, misurabile e radicata nel funzionamento stesso del cervello.

Oggi, l’interesse per la sinestesia si estende oltre l’ambito scientifico in senso stretto, coinvolgendo la psicologia cognitiva, la filosofia della percezione, la musicologia e le arti visive. Questa pluralità di approcci ha portato a una comprensione sempre più profonda del fenomeno: un ponte naturale tra mondi sensoriali apparentemente lontani, che apre prospettive sorprendenti sulla natura stessa dell’esperienza umana.

¹ Richard E. Cytowic, neurologo americano, ha riportato l’attenzione scientifica sulla sinestesia negli anni ‘80, dimostrando che si tratta di un fenomeno reale e radicato nel funzionamento del cervello. Ha pubblicato opere fondamentali sull’argomento, tra cui *Synesthesia: A Union of the Senses* e *The Man Who Tasted Shapes*. Vilayanur S. Ramachandran, neuroscienziato indiano-americano, ha contribuito allo studio della sinestesia proponendo che essa derivi da una “iperconnettività” tra aree cerebrali adiacenti. Insieme al collega Edward Hubbard, ha condotto ricerche che supportano l’idea che la sinestesia sia un fenomeno percettivo genuino.

A Brief History of Synesthesia: a Journey Through Philosophy, Art and Science

Luca Carnicelli
Artistic Director
Augusta Ratio Group / Fondazione Pasquale Battista

Synesthesia—the perceptual experience in which one sensory stimulus simultaneously evokes another of a different nature—has fascinated philosophers, artists, and scientists since antiquity.

As early as ancient Greece, Pythagorean thinkers explored the correlation between sound and number, hypothesizing profound correspondences between the senses: musical harmonies were believed to reflect a cosmic order, and the search for connections between color, sound, and proportion resonated with an early, nascent form of synesthetic perception.

During the Middle Ages and the Renaissance, reflections on the nature of beauty and harmonic proportions (as seen in the works of Vitruvius and, later, Leon Battista Alberti) laid the foundation for a unified conception of the arts. However, synesthesia in its modern sense began to be systematically investigated only in the 19th century, when Romantic philosophers and poets—drawn to the idea of a fusion of the senses—began to explore the secret correspondences between sound, color, fragrance, and language.

In French Symbolism, Arthur Rimbaud’s celebrated “colored vowels” and Charles Baudelaire’s aspiration to a *Gesamtkunstwerk* (total work of art) represented some of the most notable attempts to translate synesthetic sensitivity into poetry. Simultaneously, in the realm of music, Richard Wagner developed and realized the concept of *Gesamtkunstwerk*, which transcended mere sensory fusion to become an absolute synthesis of the arts. In his music dramas, music, poetry, scenography, and dramaturgy merged into an immersive and all-encompassing experience. His aesthetic profoundly influenced Symbolist and Modernist movements, fueling the pursuit of an art capable of dismantling traditional perceptual barriers.

In the musical world of the 20th century, figures such as Aleksandr Skrjabin sought to unite sound and light in true color scores, where auditory experience was accompanied by a simultaneous chromatic flow. The avant-garde in painting, with artists such as Wassily Kandinsky, placed the investigation of correspondences between color, form, and sound at the center, making synesthesia a key to understanding the spiritual power of abstract art.

On the scientific front, early neurological studies—from the late 19th to the early 20th century—focused on identifying clinical cases of synesthetes, individuals capable of spontaneously experiencing sensory overlap. In the 20th century, in-depth research conducted by scholars such as Richard E. Cytowic and Vilayanur S. Ramachandran¹ brought to light the neurobiological dimension of the phenomenon, recognizing synesthesia as a real, measurable condition rooted in the very functioning of the brain. Today, interest in synesthesia extends beyond the strictly scientific domain, encompassing cognitive psychology, the philosophy of perception, musicology, and the visual arts. This plurality of approaches has led to an increasingly profound understanding of the phenomenon—an organic bridge between seemingly distant sensory realms, opening up unexpected perspectives on the very nature of human experience.

¹ Richard E. Cytowic, an American neurologist, brought scientific attention back to synesthesia in the 1980s, demonstrating that it is a real phenomenon deeply rooted in the functioning of the brain. He has published seminal works on the subject, including *Synesthesia: A Union of the Senses* and *The Man Who Tasted Shapes*. Vilayanur S. Ramachandran, an Indian-American neuroscientist, contributed to the study of synesthesia by proposing that it arises from ‘hyperconnectivity’ between adjacent brain areas. Together with his colleague Edward Hubbard, he conducted research supporting the idea that synesthesia is a genuine perceptual phenomenon.

Sinestesie. La seconda stagione

Luca Carnicelli
Direttore Artistico
Gruppo Augusta Ratio / Fondazione Pasquale Battista

La seconda stagione di *Suoni Trasfigurati* si articola come un itinerario sensoriale che dissolve le consuete categorie dell'ascolto, per inaugurare una dimensione sinestetica in cui musica e spazio dialogano intimamente, in un incessante gioco di trasfigurazioni percettive e concettuali. Tale tematica ha attraversato la storia dell'arte e del pensiero del Novecento, arricchita dal contributo di filosofi come Martin Heidegger e Gaston Bachelard. Nel suo saggio *Costruire, abitare, pensare*, Heidegger approfondisce l'idea dello spazio come un luogo in cui l'essere umano trova la propria dimora esistenziale. Lo spazio, secondo Heidegger, non si limita ad accogliere passivamente l'individuo, ma partecipa attivamente alla sua formazione, influenzando il modo in cui l'essere umano comprende e interagisce con il mondo. L'atto di abitare, quindi, non è solo una questione materiale, ma un processo che intreccia il vivere quotidiano con una dimensione ontologica, in cui spazio ed essere si co-determinano e si plasmano reciprocamente. La musica, inserita in questo contesto dinamico, punta a svelare le caratteristiche profonde dello spazio circostante, rendendolo parte integrante dell'esperienza sensoriale. Questo principio diventa ancor più centrale nella stagione *Sinestesie*, dove la musica e lo spazio si fondono in un processo di reciproca trasformazione, offrendo al pubblico un'esperienza che trascende la mera fruizione estetica.

Il legame tra le due discipline si inserisce in continuità con le riflessioni di Bachelard, che esplora come lo spazio architettonico, in particolare quello domestico e intimo, plasmi profondamente la memoria e l'immaginazione umana. Nel contesto di *Suoni Trasfigurati*, lo spazio museale diventa dunque un *topos* di risonanze intime e collettive, in cui il suono risveglia emozioni e percezioni che trascendono la visione abituale dello spazio stesso.



A

MUSICA E SPAZIO: UNA NUOVA FORMA DI INTERAZIONE

La musica diventa un mezzo attraverso il quale lo spazio architettonico si manifesta nelle sue forme più autentiche. I programmi musicali di questa stagione puntano a sfruttare l'acustica degli ambienti, instaurando con essi un dialogo dinamico e agendo sulle percezioni di altezza, profondità e ampiezza. Le riflessioni di John Cage sull'indeterminazione e sul silenzio forniscono, in tal senso, una prospettiva chiave su come il suono possa strutturare e ridefinire lo spazio circostante. Ogni luogo è dunque pensato per le sue particolari qualità fisiche e storiche, che influenzano la percezione del suono e contribuiscono a una comprensione più profonda dell'interazione tra musica e spazio museale.

Maurice Merleau-Ponty descrive la percezione sensoriale come un processo attivo di continua interazione tra il corpo e l'ambiente. In *Sinestesia*, questa dinamica emerge nella percezione del suono da parte del pubblico, che diventa parte integrante dell'opera. Il suono attraversa e risuona negli spazi, sollecitando una risposta percettiva che si estende oltre i limiti abituali della fruizione musicale.

In questo senso, il pensiero di Gilles Deleuze e Félix Guattari sulla *rhizome*¹—un modello di conoscenza basato su una struttura decentralizzata e connessa—fornisce una chiave di lettura innovativa per comprendere come la musica possa essere percepita non linearmente, ma come un flusso che si sviluppa nello spazio. In questa prospettiva, il suono si diffonde come un rizoma, toccando ogni angolo dello spazio architettonico, senza un inizio o una fine ben definiti, ma in una continua ed inarrestabile espansione sensoriale. Le strutture architettoniche dei musei diventano così delle reti in cui la musica fluisce e si moltiplica, creando esperienze uniche e non-ripetibili.



B

¹ La parola *rhizome* (rizoma) proviene dalla botanica, dove indica una struttura vegetale sotterranea fatta di radici e germogli che si espandono orizzontalmente in tutte le direzioni, senza un centro o un inizio preciso. Deleuze e Guattari utilizzano questo termine in un contesto filosofico nella loro opera *Mille piani* (1980), dove il rizoma diventa una metafora di un modello di conoscenza e organizzazione decentralizzata e connessa, in contrapposizione ai modelli tradizionali, gerarchici e lineari.

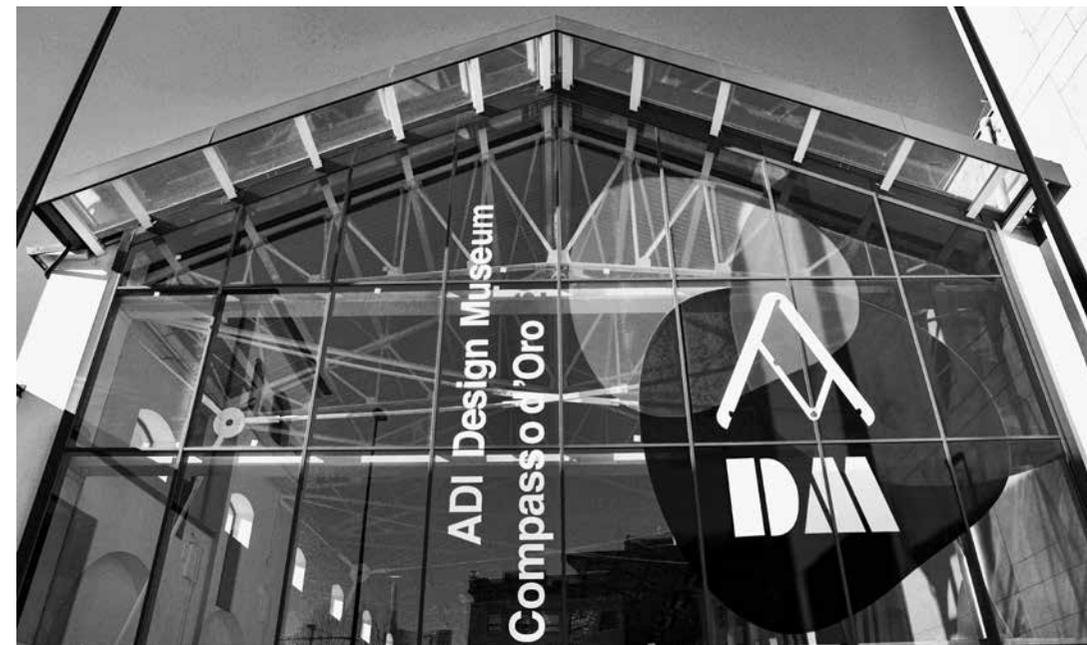
Nel pensiero di Deleuze e Guattari, un rizoma rappresenta un sistema di pensiero in cui ogni punto è connesso ad ogni altro, senza un'origine o una fine fissa, privo di strutture rigide. Questo approccio si contrappone all'albero della conoscenza classico, che è gerarchico e radicato in un'unica direzione.

Applicato alla musica e allo spazio, il concetto suggerisce che il suono si diffonda come un rizoma, in modo non lineare e senza una direzione univoca, toccando ogni parte dell'ambiente circostante.

Ogni spazio e ogni punto diventa parte di un sistema interconnesso, dove il suono si sviluppa come un flusso continuo, adattandosi al contesto architettonico in cui è inserito. In questa prospettiva, la percezione della musica non segue una narrazione predefinita, ma si espande in ogni direzione, simile a come il rizoma si ramifica e si interconnette.

LA TRASFORMAZIONE SENSORIALE NEL CONTESTO MUSEALE

Ogni Museo è stato individuato per valorizzare il legame profondo tra musica e spazio, attraverso performance progettate per mettere in risalto le caratteristiche uniche e il significato funzionale di ciascun luogo, inclusa la storia espositiva. L'obiettivo non è adattare la musica agli spazi, ma creare un'interazione sonora con l'architettura, capace di generare nuove dinamiche percettive. Questa connessione offre al pubblico l'opportunità di riscoprire lo spazio stesso, percependolo non come un semplice contenitore fisico, ma come un elemento vivo, trasformato e ridefinito per mezzo della musica. Questo dialogo tra musica e architettura trova una chiara corrispondenza nel concetto di *Modulor*² di Le Corbusier, un sistema di proporzioni armoniche basato sul corpo umano, pensato per creare spazi che, come la musica, si fondano su relazioni matematiche precise per generare armonia. Proprio come le proporzioni musicali evocano emozioni attraverso intervalli accurati, il *Modulor* cerca di ottenere un'armonia naturale tra il corpo e lo spazio architettonico, trasformando l'ambiente in un'esperienza sensoriale completa. Questa integrazione, che richiama gli studi di Pitagora e Vitruvio, crea un equilibrio tra la struttura fisica dello spazio e la percezione emotiva della musica, offrendo un'esperienza che unisce la funzionalità ad una profonda dimensione percettiva.



C

² Proprio come il *Modulor* propone un'armonia matematica per creare uno spazio che "risuona" con le misure umane, *Suoni Trasfigurati* usa la musica per trasfigurare lo spazio architettonico, facendo emergere una nuova dimensione percettiva. Entrambe le idee sottolineano l'importanza delle proporzioni armoniche per trasformare l'esperienza sensoriale, facendo sì che l'individuo percepisca lo spazio in modo più profondo e integrato.

Synesthesias. The Second Season

Luca Carnicelli
Artistic Director
Augusta Ratio Group / Fondazione Pasquale Battista

The second season of *Suoni Trasfigurati* unfolds as a sensory journey that dissolves conventional listening categories, inaugurating a synesthetic dimension in which music and space engage in an intimate dialogue, in a continuous interplay of perceptual and conceptual transfigurations. This theme has traversed the history of 20th-century art and thought, enriched by the contributions of philosophers such as Martin Heidegger and Gaston Bachelard. In his essay *Building, Dwelling, Thinking*, Heidegger explores the concept of space as a place where human beings establish their existential dwelling. According to Heidegger, space does not merely passively accommodate the individual but actively participates in shaping their experience, influencing how human beings understand and interact with the world. Dwelling, therefore, is not merely a material condition but a process that intertwines daily life with an ontological dimension, in which space and being co-determine and shape each other reciprocally. Within this dynamic framework, music seeks to reveal the profound characteristics of the surrounding space, integrating it into the sensory experience. This principle becomes even more central in *Synesthesias*, where music and space merge in a process of mutual transformation, offering the audience an experience that transcends mere aesthetic enjoyment.

The connection between these two disciplines aligns with Bachelard's reflections on how architectural space—particularly the domestic and intimate sphere—deeply shapes human memory and imagination. In the context of *Suoni Trasfigurati*, the museum space thus becomes a *topos* of intimate and collective resonances, where sound awakens emotions and perceptions that transcend the conventional vision of space itself.



D

MUSIC AND SPACE: A NEW FORM OF INTERACTION

Music becomes a medium through which architectural space manifests itself in its most authentic forms. The musical programs of this season aim to harness the acoustics of each venue, establishing a dynamic dialogue and influencing perceptions of height, depth, and amplitude. John Cage's reflections on indeterminacy and silence provide a key perspective on how sound can structure and redefine the surrounding space. Each location has been chosen for its specific physical and historical qualities, which influence the perception of sound and contribute to a deeper understanding of the interaction between music and the museum environment.

Maurice Merleau-Ponty describes sensory perception as an active process of continuous interaction between the body and its environment. In *Synesthesias*, this dynamic emerges in the audience's perception of sound, which becomes an integral part of the artistic experience. Sound traverses and resonates within spaces, eliciting a perceptual response that extends beyond the habitual limits of musical reception. In this sense, the thought of Gilles Deleuze and Félix Guattari on the *rhizome*¹—a knowledge model based on a decentralized and interconnected structure—offers an innovative interpretative key to understanding how music can be perceived non-linearly, as a flow developing within space. From this perspective, sound propagates like a *rhizome*, reaching every corner of the architectural environment without a defined beginning or end, but in a continuous and unstoppable sensory expansion. The architectural structures of museums thus become networks in which music flows and multiplies, generating unique and unrepeatable experiences.



E

1 The term *rhizome* originates from botany, where it refers to an underground plant structure composed of roots and shoots that spread horizontally in all directions, without a center or a precise starting point. Deleuze and Guattari employ this term in a philosophical context in their work *A Thousand Plateaus* (1980), where the rhizome becomes a metaphor for a decentralized and interconnected model of knowledge and organization, in opposition to traditional, hierarchical, and linear structures.

In Deleuze and Guattari's thought, a rhizome represents a system of thought in which every point is connected to every other, lacking a fixed origin or end, and free from rigid structures. This approach contrasts with the classical tree of knowledge, which is hierarchical and rooted in a single direction.

Applied to music and space, this concept suggests that sound propagates like a rhizome—non-linearly and without a singular direction, permeating every part of the surrounding environment. Each space and each point becomes part of an interconnected system, where sound unfolds as a continuous flow, adapting to the architectural context in which it is embedded. In this perspective, the perception of music does not follow a predetermined narrative but expands in all directions, much like a rhizome branching out and interconnecting

SENSORY TRANSFORMATION IN THE MUSEUM CONTEXT

Each museum has been selected to enhance the deep connection between music and space through performances designed to highlight the unique characteristics and functional significance of each venue, including its curatorial history. The goal is not to adapt music to spaces but to create a sonic interaction with architecture capable of generating new perceptual dynamics. This connection offers the audience the opportunity to rediscover the space itself, perceiving it not as a mere physical container but as a living element, transformed and redefined through music.

This dialogue between music and architecture finds a clear parallel in Le Corbusier's *Modulor*² concept, a system of harmonic proportions based on the human body, designed to create spaces that, like music, are rooted in precise mathematical relationships to generate harmony. Just as musical proportions evoke emotions through carefully calibrated intervals, the *Modulor* seeks to achieve a natural harmony between the body and architectural space, transforming the environment into a complete sensory experience. This integration, which recalls the studies of Pythagoras and Vitruvius, establishes an equilibrium between the physical structure of space and the emotional perception of music, offering an experience that unites functionality with a profound perceptual dimension.



F

2 Just as the *Modulor* proposes a mathematical harmony to create a space that “resonates” with human proportions, *Suoni Trasfigurati* employs music to transfigure architectural space, revealing a new perceptual dimension. Both ideas emphasize the importance of harmonic proportions in transforming sensory experience, allowing the individual to perceive space in a deeper and more integrated way.

A volte possono succedere cose strane

Luciano Crespi
Professore Ordinario di Design
Politecnico di Milano

9 gennaio 1972: Maurizio Pollini tiene, con l'Orchestra del Teatro Comunale di Genova, un concerto alla Paragon, una fabbrica tipografica occupata dagli operai, in solidarietà con la loro lotta, ma anche come gesto dimostrativo dell'importanza di portare la musica colta al di fuori dei luoghi tradizionalmente deputati al suo ascolto. 15 settembre 2024: a Milano, alla Biblioteca degli Alberi, si svolge il concerto conclusivo della rassegna *Back to the City Concert*, con la partecipazione dell'orchestra Camerata Salzburg e della violinista Veronika Eberle, interamente dedicato alle opere di Mozart, tra cui il *Concerto per violino n. 5 Türkisch* e la *Sinfonia n. 40*. Due esempi di come la musica classica possa trovare palcoscenici nuovi dove incontrare il pubblico. O forse antichi. I Greci l'ascoltavano nell'odeon ma soprattutto durante le rappresentazioni teatrali. A partire dal Seicento si cominciano a costruire architetture destinate appositamente all'ascolto della musica: nasce l'auditorium, con le sue peculiari proprietà acustiche, che nel corso degli anni evolve, cambia forma e si trasforma, per esempio con la Philharmonie di Berlino dell'inizio degli anni Sessanta, in uno spazio in cui l'orchestra sta in mezzo al pubblico, quasi a riprendere l'idea del *Total Theater* di Erwin Piscator e Walter Gropius del 1927. Oggi può essere uno spazio in grado di accogliere tutte le forme di espressione musicale, anche quella contemporanea, come il Teatro Nazionale a Tokyo di Toyo Ito, un ambiente tridimensionale dalla forma neuronale che evoca una rete di grotte naturali. Eppure, musica e arte appaiono sempre più interessate a oltrepassare i confini dei contenitori specializzati, anche di quelli più evoluti. L'arte invade le strade, le piazze, i parchi, i giardini, i cortili storici, i luoghi antichi. Lo fa senza aspirare, come in passato, ad assumere il rango di monumento pubblico e dando vita a installazioni ed eventi temporanei, ma non per questo meno capaci di lasciare un'eco profonda e duratura nel luogo in cui sono stati ospitati.

La musica, alta o bassa che sia—e senza dimenticare, a questo proposito, ciò che ci ha insegnato Umberto Eco—ha l'esigenza di uscire dai conservatori, dalle sale da concerto, dagli auditorium, per sperimentare forme più dirette di rapporto con il pubblico. Scopre l'incanto generato dall'incontro con i diversi tipi di natura, come quello del mare turchese visto dalla terrazza a picco durante il Ravello Festival o quello delle sabbie dorate del deserto di M'hamid, in Marocco, durante il Taragalte Festival. Scopre, attraverso questa rassegna, il proprio potere di trasformazione del museo in uno spazio ineffabile, in cui potrebbe accadere lo stesso miracolo di quando la grande musica "riempie" il vuoto delle superbe cattedrali gotiche, facendo scattare nel pubblico quella reazione emotiva che oggi, grazie agli studi di neuroestetica, è persino misurabile. Dipende da quale musica, quale museo, quali interpreti.

Come scrive Luca Carnicelli nell'introduzione alla seconda stagione: "La musica, inserita in questo contesto dinamico, punta a svelare le caratteristiche profonde dello spazio circostante, rendendolo parte integrante dell'esperienza sensoriale". Gli spazi scelti per i diversi concerti sono tutti luoghi museali, ma ognuno presenta un proprio carattere che promette di far accadere cortocircuiti mentali imprevedibili.

Alle Gallerie d'Italia, Fulvio Luciani suona al violino tre pezzi di Bach composti nel 1720. A dare alle Gallerie l'attuale impronta è stato Michele De Lucchi, con un intervento di raffinata compostezza. Come ha scritto l'autore, "il progetto sviluppa nei tre corpi di Palazzo Anguissola, delle Gallerie Manzoni e di Palazzo Beltrami, altrettanti differenti concezioni espositive, dove la relazione tra l'arredo e il contenitore architettonico riprende e attualizza quelle delle epoche in cui i palazzi sono stati concepiti. I vecchi uffici della banca hanno lasciato il posto ad ambienti domestici ottocenteschi che costruiscono un palcoscenico teatrale, ponendo le opere al centro della contemplazione". Quello di De Lucchi è un design espositivo che si potrebbe

definire cinematografico, una *mise en scène*: è facile pensare che il concerto per violino sia destinato a trasformarsi nella colonna sonora di un film che avrà come protagonisti musicista e pubblico, in uno scenario ottocentesco.

Presso la sede del CASVA, Jeffrey Swann esegue al pianoforte una *Sonata* di Beethoven e brani di Schubert, Luciano Berio, Adams e Bernstein. Il CASVA occupa gli spazi restaurati e rinnovati dell'ex mercato coperto al QT8, il quartiere sperimentale comprendente anche il Monte Stella, realizzato con le macerie degli edifici distrutti dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, progettato da Piero Bottoni in occasione dell'ottava Triennale di Milano del 1947. Il luogo ha per questo un particolare valore, sia di memoria storica del periodo della ricostruzione del Paese dopo la liberazione dal nazifascismo, sia come operazione doverosa di rigenerazione e rinnovamento di un edificio da tempo abbandonato e dimenticato. Un modo per prolungare la vita di un'architettura che sarebbe piaciuto a Luciano Berio, la cui ricerca si caratterizza per l'equilibrio raggiunto tra consapevolezza della tradizione e propensione alla sperimentazione di nuovi linguaggi musicali.

All'ADI Design Museum, Flavia Massimo esegue al violoncello delle improvvisazioni e propone musica live electronics in un ambiente ricavato, su progetto dello studio Migliore+Servetto, in un ex deposito dei tram e pensato come museo narrante, luogo incaricato di trasmettere la cultura dell'innovazione in ogni campo artistico, oltre a quello del design.

Negli spazi della Casa della Memoria, Luca Scarlini e Marco Panzarino presentano delle letture di Mario Soldati, accompagnate alla chitarra classica, con brani di Mario Castelnuovo-Tedesco, pianista e compositore fiorentino di famiglia ebraica, costretto a scappare negli Stati Uniti a causa delle leggi razziali emanate dal regime fascista. Pier Francesco Forlenza propone un recital pianistico che si apre con Chopin e si conclude con composizioni per pianoforte e live electronics di Haas e Hamasyan; Ferdinando Romano, invece, delle improvvisazioni per contrabbasso ed AI electronics. Realizzata nel 2015 su progetto dello studio Baukuh la Casa della Memoria presenta facciate esterne rivestite di immagini rappresentative della storia della deportazione, della liberazione e di Milano nel dopoguerra. Lo scalone interno elicoidale giallo consente ai visitatori di entrare in relazione empatica con la documentazione contenuta nella casa, in un clima che solennizza lo spazio, invitando al ricordo.

Alla Centrale dell'Acqua, museo di impresa di MM S.p.A., Selene Framarin e Lorenzo Barbera eseguono un programma di diversi brani per clarinetti e percussioni, in un ambiente speciale, la cui configurazione spaziale consente forme di organizzazione dell'evento musicale alternative al tradizionale rapporto artista/pubblico, grazie al meraviglioso gioco delle variazioni topografiche che lo caratterizza e che sembra prestarsi perfettamente allo spirito del programma musicale.

Il Quartetto Adorno e Andrea Bacchetti al pianoforte presentano nello Spazio Cisterne, in Fabbrica del Vapore, un programma con brani di Theodor W. Adorno, Del Corno e Šostakovič. Nata nel 1899 come deposito della ditta Carminati & Toselli per la costruzione e riparazione di materiali per ferrovie e tramvie, l'azienda subisce numerosi cambiamenti fino alla definitiva dismissione e alla riqualificazione iniziata nel 2010. Lo Spazio Cisterne conserva al primo piano il carattere di grande ambiente industriale, con le strutture a vista del soffitto: uno spazio evocativo in cui la musica del principale rappresentante della Scuola di Francoforte potrebbe trovare il clima adatto a suscitare qualche riflessione sul suo pensiero e sulle sue critiche alla società capitalistica.

Il Merry Wives Trio (flauto, violoncello e pianoforte) esegue un ricco programma, che va da Mozart a Henry Mancini, popolare autore di colonne sonore cinematografiche, passando per Debussy, all'interno del Museo Teatrale alla Scala. Luogo carico di memorie, di strumenti musicali e di cimeli legati all'opera, il museo è per questo frequentato solitamente da un pubblico di amanti dell'opera o di studiosi. Il programma previsto promette di sovvertirne il carattere e di dare vita a imprevedibili e interessanti effetti collaterali.

Nella cornice cinematografica della Sala Biancamano del Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, dove il grande frammento del transatlantico *Conte Biancamano* si prende la scena richiamando alla memoria sale da ballo e belle époque, guerra e ricostruzione, declino e nuova vita—anche con la collaborazione di artisti come Mario Sironi e Gio Ponti—Paul Grieshammer e Orkan Kaan Piskin propongono installazioni video *site-specific* e live electronics. Un confronto tra musica contemporanea e storie del Novecento, di cui lo spazio diventa il medium per far accadere, forse, qualcosa: “A volte succedono cose strane, un incontro, un sospiro, un alito di vento che suggerisce nuove avventure della mente e del cuore. Il resto arriva da solo, nell'intimità dei misteri del mondo”.



G

1 Alda Merini, *L'anima innamorata*, Frassinelli, Milano, 2000

Sometimes, Strange Things Can Happen

Luciano Crespi
Full Professor of Design
Politecnico di Milano

January 9, 1972: Maurizio Pollini performs a concert with the Orchestra del Teatro Comunale di Genova at Paragon, a printing factory occupied by workers, in solidarity with their struggle but also as a demonstrative act, underscoring the importance of bringing classical music beyond its traditionally designated venues.

September 15, 2024: In Milan, at the Biblioteca degli Alberi, the final concert of the *Back to the City Concert* series takes place, featuring the Camerata Salzburg orchestra and violinist Veronika Eberle in an all-Mozart program, including the *Violin Concerto no. 5 Türkisch* and *Symphony no. 40*. Two examples of how classical music can find new stages where it meets the public. Or perhaps, old ones. The Greeks listened to music in the odeon, but more frequently during theatrical performances. From the 17th century onwards, dedicated architectural spaces were built for musical performances: the auditorium was born, designed with specific acoustic properties, evolving in form over time. By the early 1960s, the Philharmonie in Berlin transformed this paradigm, placing the orchestra at the center of the audience, a concept reminiscent of the *Total Theater* envisioned in 1927 by Erwin Piscator and Walter Gropius. Today, an auditorium is a space that welcomes all forms of musical expression, including contemporary music, as seen in Toyo Ito's National Theatre in Tokyo, a three-dimensional, neuron-like structure evoking a network of natural caves.

Yet music and art seem increasingly drawn to transcending the confines of specialized venues, even the most innovative ones. Art spills into streets, squares, parks, gardens, historic courtyards, and ancient sites. Unlike in the past, it no longer aspires to assume the status of a public monument, instead manifesting in temporary installations and events that, despite their ephemeral nature, leave a profound and lasting echo in the spaces they inhabit.

Music—whether “high” or “low,” recalling what Umberto Eco taught us—feels the need to leave conservatories, concert halls, and auditoriums in search of more direct connections with the public. It discovers the enchantment of encountering nature in its many forms: the turquoise sea viewed from a cliffside terrace at the Ravello Festival or the golden dunes of the M'hamid desert in Morocco during the Taragalte Festival. Through this series, it reveals its power to transform museums into ineffable spaces, evoking the same miraculous effect as when great music “fills” the vast emptiness of Gothic cathedrals, triggering an emotional response in the audience—one that, thanks to neuroaesthetic studies, is now even measurable. It all depends on the music, the museum, the performers.

As Luca Carnicelli writes in the introduction to the second season: “Music, integrated within this dynamic context, aims to unveil the profound characteristics of the surrounding space, making it an integral part of the sensory experience.” The venues chosen for these concerts are all museums, yet each possesses a distinct identity, promising to spark unpredictable and revelatory intellectual connections.

At Gallerie d'Italia, Fulvio Luciani performs three pieces for solo violin by Bach, composed in 1720. The museum's current architectural form is the result of a refined intervention by Michele De Lucchi, who writes: “The project develops across the three structures of Palazzo Anguissola, Gallerie Manzoni, and Palazzo Beltrami, each reflecting distinct exhibition concepts. The relationship between furnishings and architecture reinterprets and updates the stylistic approaches of the eras in which the buildings were conceived. Former bank offices have given way to 19th-century domestic interiors, creating a theatrical stage where the artworks become the focal point of contemplation.” De Lucchi's exhibition design could be described as cinematic, a *mise-en-scène* where the violin concert becomes the soundtrack of a film featuring the musician and audience as protagonists within a 19th-century setting.

At the CASVA, Jeffrey Swann performs a Beethoven Sonata alongside works by Schubert, Luciano Berio, Adams, and Bernstein. CASVA occupies the restored and repurposed former covered market located in QT8, an experimental district that also features Monte Stella, constructed from the rubble of buildings destroyed during World War II. Designed by Piero Bottoni for Milan's Eighth Triennale in 1947, the site holds historical significance both as a memorial to Italy's post-war reconstruction and as an act of urban renewal, reviving an abandoned and forgotten structure. It is a way of extending the life of an architectural space in a manner that would have appealed to Luciano Berio, whose work balanced deep respect for tradition with an openness to experimental musical languages.

At ADI Design Museum, Flavia Massimo performs improvisations for cello and live electronics in a venue conceived by Migliore+Servetto studio. Housed in a former tram depot, the museum serves as a *narrative space*, dedicated to transmitting the culture of innovation across artistic disciplines, extending beyond design.

At Casa della Memoria, Luca Scarlini and Marco Panzarino present readings from Mario Soldati, accompanied by classical guitar, featuring music by Mario Castelnuovo-Tedesco, the Florentine pianist and composer of Jewish descent who fled to the United States due to Italy's racial laws under the Fascist regime. Pianist Pier Francesco Forlenta presents a recital that opens with Chopin and concludes with piano and live electronics compositions by Haas and Hamasyan, while Ferdinando Romano offers improvisations for double bass and AI electronics. Designed in 2015 by Baukuh Studio, the Casa della Memoria's exterior walls are adorned with images that narrate Milan's history of deportation, liberation, and post-war recovery. The internal yellow helical staircase fosters an empathetic connection between visitors and the museum's historical documents, creating a solemn atmosphere that invites reflection.

At Centrale dell'Acqua di Milano, the corporate museum of MM S.p.A., Selene Framarin and Lorenzo Barbera perform a program for clarinet and percussion. The unique spatial configuration of this museum allows for alternative audience-performer interactions beyond the traditional concert format, enhancing the experience through the interplay of topographical variations, an ideal setting for the program's musical spirit.

At Spazio Cisterne within the Fabbrica del Vapore complex, the Quartetto Adorno and Andrea Bacchetti on piano present a program featuring works by Theodor W. Adorno, Del Corno, and Šostakovič. Established in 1899 as a warehouse for the Carminati & Toselli company, which built and repaired railway and tram equipment, the site underwent numerous transformations before being permanently decommissioned and repurposed as a cultural venue in 2010. The Spazio Cisterne preserves its industrial character, with exposed ceiling structures lending the space a striking atmosphere—one well-suited to Adorno's music, which could evoke reflections on his philosophical critique of capitalist society.

The Merry Wives Trio (flute, cello, and piano) performs a rich program spanning from Mozart to Henry Mancini, the renowned film composer, with stops at Debussy, within the Museo Teatrale alla Scala. A space steeped in operatic history, filled with musical instruments and relics of the grand opera tradition, the museum is typically frequented by opera lovers and scholars. This program, however, promises to subvert expectations and spark fascinating musical crosscurrents.

Finally, in the Sala Bianca at the Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, where the imposing hull of the *Conte Biancamano* ocean liner dominates the space—evoking grand ballrooms, the *belle époque*, war and reconstruction, decline and rebirth—Paul Grieshammer and Orkan Kaan Piskin present *site-specific* video installations and live electronics. A dialogue between contemporary music and 20th-century history, where the space itself becomes the medium through which something extraordinary might unfold: “Sometimes, strange things happen, a meeting, a sigh, a breath of wind whispering new adventures of the mind and heart. The rest comes on its own, in the intimacy of the world's mysteries¹.”



H

¹ Alda Merini, *L'anima innamorata*, Frassinelli, Milan, 2000 (free translation)

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
ESSENTIAL BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston. *La Poetica dello Spazio*. Torino: Einaudi, 1975 (edizione originale: *La Poétique de l'Espace*, 1958).

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1857.

Bergson, Henri. *L'evoluzione creatrice*. Milano: Mondadori, 1987 (edizione originale: *L'Évolution Créatrice*, 1907).

Bergson, Henri. *Saggio sui dati immediati della coscienza*. Milano: Cortina, 1993 (edizione originale: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889).

Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

Cytowic, Richard E. *Synesthesia: A Union of the Senses*. Cambridge, MA: MIT Press, 1989.

Cytowic, Richard E. *The Man Who Tasted Shapes*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

Cytowic, Richard E., Eagleman, David M. *Wednesday Is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.

Debord, Guy. *La Società dello Spettacolo*. Milano: Baldini & Castoldi, 1997 (edizione originale: *La Société du Spectacle*, 1967).

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Millepiani: Capitalismo e Schizofrenia*. Roma: Castelvecchi, 2017 (edizione originale: *Mille Plateaux*, 1980).

Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 2013 (edizione originale: *Opera aperta*, 1962).

Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani, 2015 (edizione originale: *Apocalittici e integrati*, 1964).

Heidegger, Martin. *Costruire, abitare, pensare*. Milano: Adelphi, 1998 (edizione originale: *Bauen Wohnen Denken*, 1951).

Kandinsky, Vasilij. *Lo spirituale nell'arte*. Milano: SE, 2017 (edizione originale: *Über das Geistige in der Kunst*, 1912).

Kandinsky, Vasilij. *Punto, linea, superficie*. Milano: Adelphi, 1967 (edizione originale: *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926).

Le Corbusier. *Il Modulor*. Milano: Hoepli, 1951 (edizione originale: *Le Modulor*, 1948).

McClure, Michael. *Ghost Tantras*. San Francisco: City Lights, 1964.

Merini, Alda. *L'anima innamorata*. Milano: Frassinelli, 2000.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia della Percezione*. Milano: Bompiani, 2003 (edizione originale: *Phénoménologie de la Perception*, 1945).

Ramachandran, Vilayanur S., Hubbard, Edward M. *Hearing Colors, Tasting Shapes*. *Scientific American*, vol. 288, no. 5, 2003, pp. 52-59.

Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2009.

Sacks, Oliver. *Musicofilia: Racconti sulla musica e il cervello*. Milano: Adelphi, 2007 (edizione originale: *Musicoophilia: Tales of Music and the Brain*, 2007).

Wagner, Richard. *Opera e dramma*. Roma: Castelvecchi, 2014 (edizione originale: *Oper und Drama*, 1851).

CREDITI FOTOGRAFICI
PHOTO CREDITS

A
Courtesy of Museo Teatrale alla Scala
Interni / Interiors
Francesco Maria Colombo ©, p. 17

B
Courtesy of Centrale dell'Acqua di Milano
Esterno / Exterior
Archivio / Archive, p. 18

C
Courtesy of ADI Design Museum
Facciata / Facade
Martina Bonetti ©, p. 19

D
Courtesy of Casa della Memoria
Scala Gialla / Yellow Staircase
Archivio / Archive, p. 21

E
Courtesy of Fabbrica del Vapore
Esterno / Exterior
Archivio / Archive, p. 22

F
Courtesy of Casa della Memoria
Facciata / Facade
Archivio / Archive, p. 23

G
Courtesy of Gallerie d'Italia - Milano
Interni / Interiors
Maurizio Tosto ©, p. 27

H
Courtesy of Museo Nazionale Scienza e Tecnologia
Leonardo da Vinci
Chiostri / Cloisters
Elena Galimberti ©, p. 31



A



B



C



D



E



F



G



H

**Concerti/
Concerts**

SOLO BACH II SOLO BACH II



FULVIO LUCIANI
VIOLINO VIOLIN

13.03.2025 – 18.00
GALLERIE D'ITALIA – MILANO

Programma Programme

JOHANN SEBASTIAN BACH

Partita n. 1 in si minore, BWV 1002

Allemanda – Double

Corrente – Double. Presto

Sarabande – Double

Tempo di Borea – Double

Partita n. 2 in re minore, BWV 1004

Allemanda

Corrente

Sarabanda

Giga

Ciaccona

Partita n. 3 in mi maggiore, BWV 1006

Preludio

Loure

Gavotte en Rondeaux

Menuet I

Menuet II

Bourrée

Gigue



L'interprete The Performer

Il ciclo delle *Sei Sonate e Partite per violino solo* risale al periodo che Bach trascorse alla corte di Köthen, tra il 1717 e il 1723. In esse, Bach dimostra di aver assimilato lo stile dei grandi virtuosi tedeschi del violino della generazione precedente (Biber, Schmelzer, Walter), il mondo della viola da gamba francese di Sainte-Colombe e Marais, fino allo stile contemporaneo influenzato da Corelli e Vivaldi. Mentre le tre sonate seguono lo schema “lento-veloce-lento-veloce” tipico della sonata da chiesa, le partite si articolano invece come vere e proprie suite di danze, in cui il compositore può elaborare liberamente la sequenza dei movimenti, realizzando una perfetta applicazione del verbo ‘spielen’, che in tedesco (così come in inglese e in francese) significa sia “suonare” che “giocare”. Da un lato, l’esecutore si trova a “giocare” con il proprio strumento, avvalendosi di ogni genere di abilità: controllo tecnico, qualità del suono, analisi musicale e creatività interpretativa. Dall’altro, il compositore “gioca” con la struttura di queste tre suite, concependole in modi completamente diversi. La *Prima Partita in si minore* è organizzata secondo un “gioco delle coppie”, in cui ogni movimento di danza (*Allemanda, Corrente, Sarabande, Bourrée*) è accoppiato a un *Double*, ovvero a un movimento speculare al precedente che ne costituisce una variazione nel senso più ampio del termine. La *Seconda Partita in re minore* sembra invece seguire un impianto più tradizionale, culminando nell’ampia “Ciaccona”, un movimento di straordinaria e, a tratti, enigmatica complessità, al quale sono stati dedicati innumerevoli studi. Tra questi, è particolarmente significativo il lavoro di Helga Thoene, che ha dimostrato come questa partita presenti un’impronta sacra, dal momento che nella “Ciaccona” si possono individuare frammenti di corali luterani legati alla sfera funebre. Questa ipotesi suggerirebbe che la partita possa essere concepita come un *tombeau*, ovvero una composizione commemorativa per un defunto, genere fortemente radicato nella tradizione francese. Poiché questo intento non è esplicitamente dichiarato nel manoscritto, alcuni studiosi hanno ipotizzato che l’opera non fosse un omaggio a una figura pubblica scomparsa, ma piuttosto l’espressione di un lutto personale. Dato che la data dell’autografo (1720) coincide con la morte della prima moglie di Bach, Maria Barbara, alcuni hanno suggerito che la partita fosse dedicata a lei—un’ipotesi priva di evidenza documentale, ma senza dubbio affascinante e toccante. Infine, la *Terza Partita in mi maggiore*, con la sua abbacinante sinfonia (che Bach orchestrerà nella *Cantata BWV 29*) e le sue giustamente celebri danze, chiude il ciclo con un clima di straordinaria luminosità e gioia.

CARLO CENTEMERI

The cycle of the *Six Sonatas and Partitas for Solo Violin* dates back to the period Bach spent at the court of Köthen, between 1717 and 1723. In these works, Bach demonstrates his deep assimilation of the styles of the great German violin virtuosos of the previous generation (Biber, Schmelzer, Walter), the French viola da gamba tradition (Sainte-Colombe, Marais), and the contemporary influences of Corelli and Vivaldi. While the three sonatas follow the “slow-fast-slow-fast” structure typical of the sonata da chiesa, the partitas instead take the form of true suites of dances, in which the composer freely determines the sequence of movements, perfectly embodying the meaning of the German verb ‘spielen’, which, like its English and French equivalents, means both “to play an instrument” and “to play a game.” On the one hand, the performer “plays” with the instrument, employing every kind of skill: technical control, sound quality, musical analysis, and interpretative creativity. On the other hand, the composer “plays” with the structure of these three suites, designing each in a radically different way. The *First Partita in B minor* is structured as a “game of pairs”, in which each dance movement (*Allemanda, Corrente, Sarabande, Bourrée*) is followed by a *Double*, a mirror-like variation of the preceding movement in the broadest sense of the term. The *Second Partita in D minor* appears to follow a more traditional design, culminating in the expansive “Ciaccona”, a movement of extraordinary and, at times, enigmatic complexity, which has been the subject of extensive scholarly analysis. Among these, Helga Thoene’s research has revealed that the “Ciaccona” incorporates fragments of Lutheran chorales, many of which are associated with funeral rites. This suggests that the partita may function as a *tombeau*, a genre deeply rooted in the French tradition of commemorative compositions. Since Bach’s manuscript contains no explicit dedication, some scholars have speculated that the work was not intended as a tribute to a public figure but rather as an expression of personal grief. Given that Bach completed the autograph in 1720, the same year as the death of his first wife, Maria Barbara, some have suggested that she may have been its intended dedicatee—a theory that lacks documentary evidence but remains deeply evocative and poignant. Finally, the *Third Partita in E major*, with its dazzling sinfonia (which Bach later orchestrated in *Cantata BWV 29*) and its celebrated dance movements, brings the cycle to a radiant and joyful conclusion.

CARLO CENTEMERI

**GLITCH
GLITCH**



FLAVIA MASSIMO

**VIOLONCELLO, VOCE, LIVE ELECTRONICS
CELLO, VOICE, LIVE ELECTRONICS**

**28.04.2025 – 18.00
ADI DESIGN MUSEUM**

Programma Programme

FLAVIA MASSIMO

Steps

Data Tender

Oxygen

Bit Pass

Chromosome XX

Una ricerca sulla metamorfosi timbrica tra violoncello, voce ed elettronica, in cui i brani generano spazi sonori autonomi, dissolvendo il confine tra gesto strumentale e trasformazione elettronica.

An exploration of timbral metamorphosis between cello, voice, and electronics, where the pieces generate autonomous sonic spaces, dissolving the boundary between instrumental gesture and electronic transformation.



L'interprete The Performer

Flavia Massimo è un'artista che sa unire due mondi apparentemente distanti: la tradizione del violoncello e l'innovazione della musica elettronica. In *Glitch*, l'artista presenta un universo organico in cui la perfezione si dissolve e si deforma con grazia microcosmica. Il lavoro si concentra sull'estetica delle interferenze, delle imperfezioni sonore e delle texture granulari, in una fusione tra acustica ed elettronica. *Glitch* trasforma il suo violoncello in un'entità sonora unica, potenziata da tecniche estese, voce, synth, *field recording*, loop e *live electronics*, portando a una percezione della musica che diventa quasi "visiva". Quando questa condizione percettiva viene esplorata nel contesto dell'arte e della musica, si trasforma in un linguaggio espressivo distintivo, capace di generare nuove forme di esperienza sensoriale. In questo dialogo tra i sensi, il violoncello—strumento dalle sonorità profonde e risonanti—si fonde con la musica elettronica, capace di manipolare il suono in modi inusuali, creando una sinfonia che trascende la semplice composizione. La sua ricerca artistica non è solo un'esplorazione sonora, ma un invito a immergersi in sensazioni e percezioni che oltrepassano il linguaggio musicale convenzionale. Il suo approccio al violoncello lo trasforma in un vero e proprio strumento sinestetico, in grado di evocare immagini, emozioni e colori attraverso il suono, in un gioco di contrasti e sovrapposizioni tra analogico e digitale. Le vibrazioni del violoncello, con la sua capacità di esprimere drammaticità, calore e morbidezza, si mescolano con le manipolazioni elettroniche, dando vita a paesaggi sonori complessi e sfumati. Nel panorama della musica elettronica, Flavia Massimo ha saputo creare un ponte tra due universi: quello della musica classica, intriso di storia, e quello della sperimentazione elettronica, che apre nuove possibilità sonore. La sua sinestesia musicale non è solo una fusione di generi, ma una vera e propria immersione sensoriale che permette di "vedere" i suoni attraverso nuove prospettive. Non si tratta soltanto di un fenomeno personale, ma di un mezzo attraverso cui l'artista invita il pubblico a un'esperienza immersiva, in cui la percezione del suono si trasforma in qualcosa di visivo, tattile ed emozionale. Flavia Massimo ci offre una finestra su una realtà parallela, in cui la musica non è soltanto da ascoltare, ma da vivere con tutti i sensi.

WALTER PRATI

Flavia Massimo is an artist who seamlessly bridges two seemingly distant worlds: the tradition of the cello and the innovation of electronic music. In *Glitch*, she presents an organic universe where perfection dissolves and gracefully distorts on a microcosmic scale. The work is centered on the aesthetics of interference, sonic imperfections, and granular textures, merging acoustic and electronic elements. *Glitch* transforms her cello into a unique sonic entity, enhanced through extended techniques, voice, synths, field recordings, loops, and live electronics, ultimately leading to a "visual" perception of music. When this perceptual condition is explored within the context of art and music, it becomes a distinctive expressive language, capable of generating new forms of sensory experience. In this fusion of the senses, the cello—an instrument known for its deep and resonant sound—merges with electronic music, which manipulates sound in unconventional ways, creating a symphony that transcends mere composition. Her artistic research is not merely a sonic exploration but an invitation to delve into sensations and perceptions that go beyond conventional musical language. Her approach to the cello turns it into a true synesthetic instrument, capable of evoking images, emotions, and colors through sound, in a play of contrasts and overlays between analog and digital. The vibrations of the cello, with its ability to express drama, warmth, and softness, blend with electronic manipulations, giving rise to intricate and nuanced soundscapes. Within the realm of electronic music, Flavia Massimo has successfully built a bridge between two universes: that of classical music, steeped in history, and that of electronic experimentation, which unlocks new sonic possibilities. Her musical synesthesia is not merely a fusion of genres but a truly immersive sensory experience, allowing the audience to "see" sounds through new perspectives. This is not just a personal phenomenon but a medium through which the artist invites listeners to an immersive encounter, where the perception of sound transforms into something visual, tactile, and emotional. Flavia Massimo offers us a glimpse into a parallel reality, where music is not merely to be heard but to be experienced with all the senses.

WALTER PRATI

VITE IN SCENA STAGED LIVES



LUCA SCARLINI

+



MARCO PANZARINO

LUCA SCARLINI
RACCONTI STORYTELLING
MARCO PANZARINO
CHITARRA CLASSICA CLASSICAL GUITAR

12.05.2025 – 18.00
CASA DELLA MEMORIA

Programma Programme

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

Capriccio Diabolico, op. 85 (Omaggio a Niccolò Paganini)

*Andantino alla Romanza dal Concerto per chitarra e orchestra n. 1
in re maggiore, op. 99*

Tarantella, op. 87a



Gli interpreti The Performers

Mario Soldati spesso fa riferimento al mondo della musica nelle sue opere, come nel crudele racconto *Il concerto*, uscito al tempo del suo primo volume, *Salmace*, alla fine degli anni '20. Qui si narra la storia di una pianista che è morbosamente attratta da una *chanteuse* che ha una relazione clandestina con suo padre. Nella sua fitta carriera come sceneggiatore, ha firmato *Figaro e la sua gran giornata* di Mario Camerini (1931) e *La cantante dell'opera* di Nunzio Malasomma (1932). Soldati inserisce *La giacca verde* all'interno di quella che rimane la sua più celebrata raccolta di racconti: *A cena col commendatore* (1950), in cui il personaggio principale è quello dell'impresario PCC, che narra vicende di teatro e musica, spesso intrecciate alle cronache della storia, che mette sempre alla prova i personaggi inventati dallo scrittore. In questa trama si narra la vicenda di un direttore d'orchestra, giovane, ma già affermato nel repertorio sinfonico, che deve partire in incognito da Roma, al momento dell'arrivo dei tedeschi, perché di madre ebrea. Egli si ritrova in Abruzzo, presso un convento di frati che credono ai suoi documenti falsi e accettano la sua presenza. Essi dimostrano la massima riverenza per colui che si presenta come maestro, ignoto all'altro, il quale si rivela subito un millantatore, vanesio e vantatore, che ha trovato nel momento della guerra l'occasione per vivere una carriera sognata, che i frati omaggiano con cibo e onori. In realtà si tratta di un mediocre percussionista, che si spaccia per un celebre musicista, ma svela subito di non avere né talento, né tanto meno di essere in grado di comporre, come dichiara ai religiosi infatuati di lui. Il direttore intesse con lui, nei giorni finali della guerra, un legame ambiguo, di cui si vergogna, ma che non riesce a interrompere. Finge di dettargli il tema per un coro, che deve essere eseguito da un gruppo di fanciulle del paese (in realtà detta una pagina de *L'Arlesiana*, che l'altro finge di ricordare come una sua pagina composta al conservatorio). Nel frattempo, il vero direttore d'orchestra intreccia una relazione con una ricca signora romana, che è sfollata nel paese. Dopo la fine della guerra questa relazione, che dura mesi e viene interrotta di colpo dagli sviluppi della guerra, porterà a un evento paradossale. Da questo racconto perfetto trasse un film Franco Giraldi, protagonisti Jean-Pierre Cassel e Renzo Montagnani (1979).

LUCA SCARLINI

Mario Soldati frequently draws upon the world of music in his works, as exemplified in the unsettling short story *Il concerto*, published in the late 1920s as part of his first collection, *Salmace*. This story recounts the tale of a pianist morbidly drawn to a *chanteuse* who is secretly involved in an affair with her father. Throughout his prolific career as a screenwriter, he contributed to Mario Camerini's *Figaro e la sua gran giornata* (1931) and Nunzio Malasomma's *La cantante dell'opera* (1932). Soldati included *La giacca verde* in what remains his most celebrated short story collection: *A cena col commendatore* (1950), in which the central figure is PCC, an impresario who recounts stories of theater and music, often intertwined with the broader tides of history, which constantly challenge the fictional characters conceived by the writer. The narrative follows a young yet already renowned conductor in the symphonic repertoire who, upon the arrival of the Germans, is forced to flee Rome in secrecy due to his Jewish mother. He finds refuge in a monastery in Abruzzo, where the friars, believing in his forged documents, accept him unquestioningly. However, their utmost reverence is reserved for another man—a supposed maestro—who soon reveals himself to be a fraudulent, vain, and boastful opportunist. Exploiting the chaos of war, he seizes the chance to live out his fantasy of a prestigious musical career, a deception eagerly indulged by the friars, who lavish him with food and honors. In reality, he is nothing more than a mediocre percussionist masquerading as a celebrated musician. His limitations quickly become apparent, as he lacks both talent and the ability to compose—despite his grandiose claims to the credulous friars. During the final days of the war, the real conductor develops an ambiguous bond with this impostor—one he finds shameful yet impossible to sever. Pretending to dictate a new choral piece for a group of village girls, he instead transcribes a passage from *L'Arlesiana* (which the fraudster falsely recognizes as his own conservatory composition). Meanwhile, the true conductor begins a relationship with a wealthy Roman woman who has taken refuge in the village. As the war draws to a close, their affair—lasting several months and abruptly interrupted by the shifting tides of history—leads to an unexpected and paradoxical event. This masterfully crafted short story was later adapted into a film by Franco Giraldi (1979), starring Jean-Pierre Cassel and Renzo Montagnani.

LUCA SCARLINI

SOFFI E BATTITI BREATHS AND BEATS



**SELENE FRAMARIN +
LORENZO BARBERA**

SELENE FRAMARIN
CLARINETTO, CLARINETTO BASSO CLARINET, BASS CLARINET
LORENZO BARBERA
PERCUSSIONI PERCUSSIONS

20.05.2025 – 18.00
CENTRALE DELL'ACQUA DI MILANO

Programma Programme

LORENZO BARBERA / SELENE FRAMARIN

Dialoghi d'acqua

JOHANN SEBASTIAN BACH

Sinfonia n. 11 in sol minore, BWV 797, elaborazione per clarinetti e percussioni di Lorenzo Barbera

ARCANGELO CORELLI / LORENZO BARBERA / SELENE FRAMARIN

Variazioni su "La Follia"

JOHANNES BRAHMS

Lerchengesang da Vier Gesänge, op. 70, elaborazione per clarinetti e percussioni di Lorenzo Barbera

CHICK COREA

Children's Songs (selezione), elaborazione per clarinetti e percussioni di Lorenzo Barbera

GENE KOSHINSKI

Get It! per clarinetto basso e cajón

NICK HEILBORN

Diametrically, the Same per clarinetto basso, grancassa e percussioni a tastiera

LORENZO BARBERA

Slam Funk per clarinetto, palla da basket e body percussion

STEVE REICH

Clapping Music



Gli interpreti The Performers

Possiamo sicuramente individuare nel soffio e nel battito le due primigenie forme di generazione del suono che l'uomo potrebbe avere conosciuto all'inizio dei tempi: esplorare le diverse sonorità che si ottengono percuotendo due oggetti, oppure cercare di creare una risonanza soffiando in una canna o in un oggetto cavo. Oggi gli strumenti a fiato e a percussione sono moltissimi, come altrettanto è ampio il repertorio per entrambe le famiglie; tuttavia, la possibilità di adattare ulteriore repertorio a nuove timbriche costituisce sempre una grande tentazione per gli esecutori, che così possono addentrarsi in territori nuovi ed inesplorati. Un duo come clarinetto e percussioni non possiede certo molto repertorio al di fuori della musica contemporanea, e pertanto è estremamente interessante poter apprezzare, sotto una nuova veste, l'impianto contrappuntistico delle invenzioni a tre voci di Johann Sebastian Bach, la trasfigurazione della virtuosità violinistica della *Follia* corelliana (che chiude la celebre raccolta delle *Sonate a violino e violone o cimbalò*, op. 5), la vocalità di Brahms oppure il raffinato pianismo, quasi naïf, delle *Children's Songs* di Chick Corea. Ma, altrettanto, i due interpreti hanno spazio per una creazione collettiva (*Dialoghi d'acqua*, firmato da entrambi gli interpreti) e tre composizioni contemporanee a firma di Gene Koshinski, Nick Heilborn e lo stesso Lorenzo Barbera che, nel suo *Slam Funk* (un gioco di parole tra *Funk* e *Slam Dunk*), ci porta in un mondo permeato dalla black culture, tra funk e basket. A chiudere il programma, una celebre composizione di uno dei padri del minimalismo americano, Steve Reich, dove i musicisti si liberano di ogni strumento per impiegare unicamente il battito delle mani. Lo schema del brano prevede che uno dei due musicisti esegua una *clave* in 12/8, mentre l'altro percorre lo stesso schema che, a distanza di quattro oppure otto battute, si sposta di un singolo ottavo, fino a tornare, alla fine del brano, perfettamente allineati.

CARLO CENTEMERI

Breath and beat can undoubtedly be identified as the two primary forms of sound production that early humans might have discovered at the dawn of time: exploring the myriad sonorities produced by striking two objects, or creating resonances by blowing into a reed or a hollow object. Today, the variety of wind and percussion instruments is immense, as is the repertoire for both families. However, the opportunity to adapt existing works to new timbres remains a constant temptation for performers, who thereby venture into new and unexplored territories.

A clarinet-and-percussion duo, for instance, has little existing repertoire beyond contemporary music. This makes it all the more compelling to hear the contrapuntal structure of Johann Sebastian Bach's Three-Part Inventions reimagined with fresh sonic colors, the violinistic virtuosity of the Corellian *Follia* (which concludes his celebrated *Sonate a violino e violone o cimbalò*, op. 5) transformed anew, Brahms' vocal lines rendered in a new guise, or the refined, almost naïve pianism of Chick Corea's *Children's Songs*. Alongside these reinterpretations, the duo offers their own collective creation, *Dialoghi d'acqua*, as well as three contemporary compositions by Gene Koshinski, Nick Heilborn, and Lorenzo Barbera. Barbera's *Slam Funk*—a wordplay on *Funk* and *Slam Dunk*—takes us into a world steeped in black culture, spanning funk and basketball. The program concludes with a celebrated work by one of the fathers of American minimalism, Steve Reich. Here, the musicians forego traditional instruments entirely, relying solely on hand clapping. The piece's structure calls for one performer to maintain a 12/8 clave pattern while the other follows the same framework, gradually shifting by an eighth note every four or eight measures until, by the end, they are perfectly realigned.

CARLO CENTEMERI

MEMORIE MEMORIES



+



QUARTETTO ADORNO

EDOARDO ZOSI VIOLINO VIOLIN
LIÙ PELLICIARI VIOLINO VIOLIN
BENEDETTA BUCCI VIOLA VIOLA
FRANCESCO STEFANELLI VIOLONCELLO CELLO
ANDREA BACCHETTI
PIANOFORTE PIANO

10.06.2025 – 18.00
FABBRICA DEL VAPORE

Programma Programme

THEODOR W. ADORNO

Sei studi per quartetto d'archi

1. Sehr langsam, verträumt
2. Nicht zu langsam, doch schleppend im Ausdruck–Durchaus grotesk
3. Schwer und dumpf
4. Sehr heftig
5. Langsam. Empfundener
6. Langsam (Tempo I)

FILIPPO DEL CORNO

Allegro per quartetto d'archi

DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ

Quintetto per pianoforte e archi in sol minore, op. 57

Preludio. Lento - Poco più mosso - Lento

Fuga. Adagio

Scherzo. Allegretto

Intermezzo. Lento - Appassionato

Finale. Allegretto



Gli interpreti The Performers

Composti nel 1920, i *Sei studi per quartetto d'archi* rappresentano un primo avvicinamento alla composizione per il giovanissimo Adorno. Sulle tracce di Schönberg e Berg, il futuro filosofo sperimenta in queste pagine la dissoluzione da ogni legame con la sintassi tonale, per avventurarsi in territori dove è il fluire stesso del pensiero musicale a crearne la forma. La dimensione aforistica degli *Studi*, le cui singole durate non superano i tre minuti, evita arcate ampie di organizzazione tematica, per procedere invece con incisi frammentati, alcuni dei quali richiamano con enfasi grottesca andamenti ritmico-melodici più tradizionali. Ogni *Studio* sembra inoltre affrontare aspetti tecnici della scrittura quartettistica, un quaderno di schizzi destinati ad approfondimento, che avverrà poco dopo con la composizione di un vero e proprio *Quartetto* (1921). Il dissolvimento dell'architettura formale che Adorno sviluppa negli *Studi* si colloca all'opposto delle motivazioni che, vent'anni più tardi, animano Dmitrij Šostakovič nella composizione del *Quintetto op. 57*. In questo lavoro del 1940, il compositore risponde alla tragedia della guerra imminente e all'oppressione del regime con l'utilizzo di forme riconoscibili e radicate nel passato: il secondo movimento è una fuga e il quarto ha andamento di passacaglia. L'impronta armonica complessiva, a partire dal primo accordo, garantisce all'ascoltatore un solido orientamento all'interno della sintassi tonale. Il disegno architettonico di ogni movimento si staglia ampio e nitido, anche quando la temperatura espressiva è improntata a meditazione malinconica. *Allegro*, commissionato nel 2023 da *I Concerti della Normale* di Pisa, è invece il primo movimento di un *Quartetto per archi* che (ancora) non esiste. Come nei primi movimenti tradizionali, il brano presenta la successione di componenti formali definiti: primo gruppo tematico, ponte modulante di connessione, secondo gruppo tematico, sviluppo che ne rielabora gli elementi costitutivi e che dovrebbe condurre alla ripresa... ma in questo *Allegro* lo sviluppo si interrompe sempre e crolla sul primo gruppo tematico, da cui riprende la stessa identica successione, fino a una definitiva disgregazione. In ogni ripetizione, i due gruppi tematici esplorano nuovi esiti musicali, ma esposizione e sviluppo non trovano mai una possibile e riconciliativa soluzione. Lo sviluppo non conduce alla ripresa, la dialettica non genera sintesi. Affiora poi, in contesti ogni volta differenti, un'antica melodia popolare, frammentata e immemore, testimone estranea e inattesa.

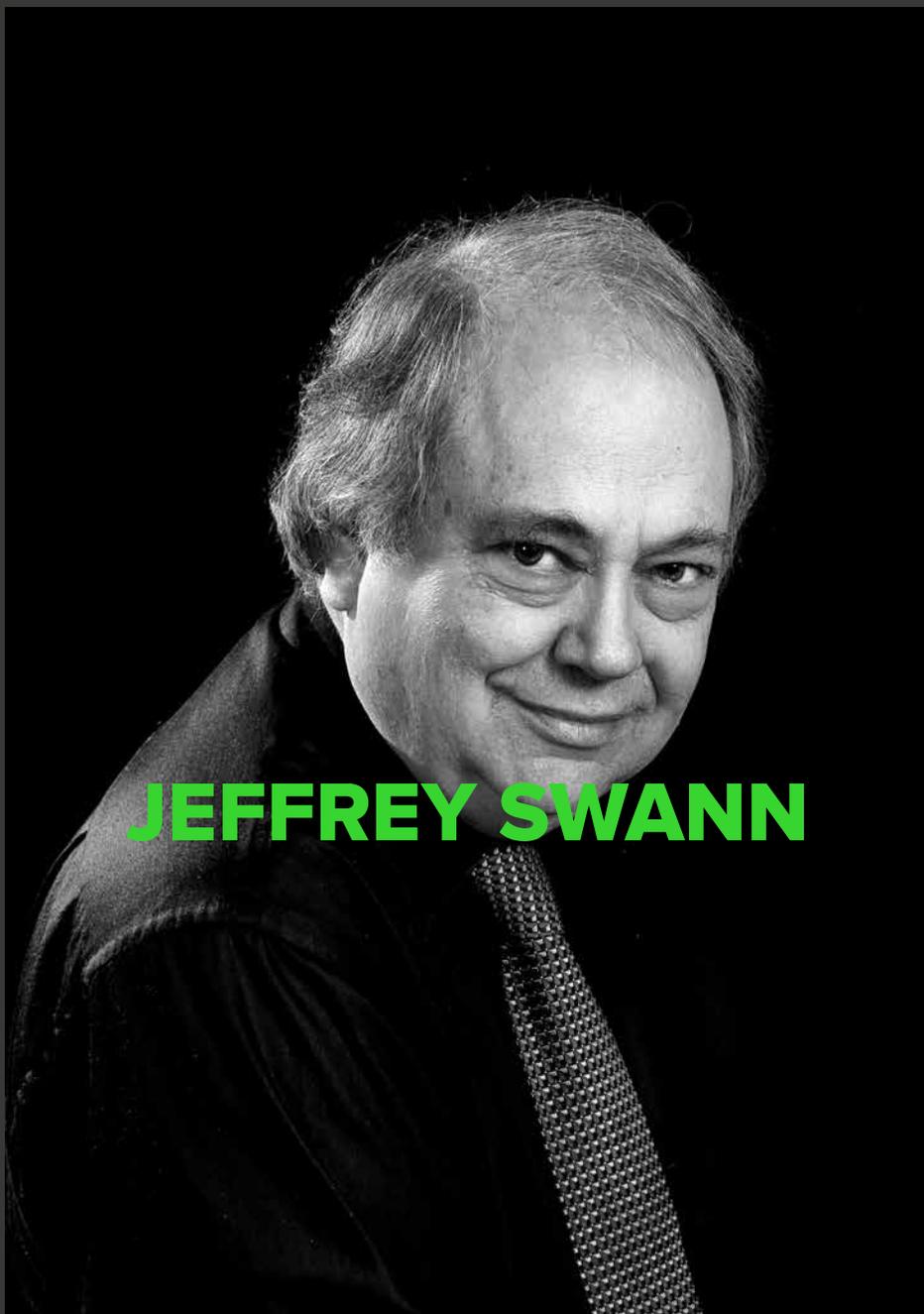
FILIPPO DEL CORNO

Composed in 1920, the *Six Studies for String Quartet* represent Theodor W. Adorno's first approach to composition. Following in the footsteps of Schönberg and Berg, the young Adorno explores in these pieces the complete dissolution of tonal syntax, venturing into a domain where the very flow of musical thought determines its form. The aphoristic nature of the *Studies*, with each movement lasting no more than three minutes, eschews large-scale thematic development in favor of fragmented motifs, some of which grotesquely evoke more traditional rhythmic-melodic patterns. Each *Study* also appears to tackle different technical aspects of quartet writing—a notebook of sketches for a deeper exploration that would take shape soon after, in his first fully realized *String Quartet* (1921). The breakdown of formal architecture that Adorno develops in the *Studies* stands in stark contrast to the motivations that, twenty years later, would drive Dmitrij Šostakovič in composing his *Piano Quintet, op. 57*. Written in 1940, this work responds to the looming tragedy of war and the oppression of the regime through the use of recognizable, historically grounded forms: the second movement is a fugue, while the fourth takes the form of a passacaglia. From the very first chord, the tonal framework provides the listener with a solid sense of orientation. The architectural design of each movement is clear and well-defined, even when the expressive tone is marked by introspective melancholy. *Allegro*, commissioned in 2023 by *I Concerti della Normale* in Pisa, is, instead, the first movement of a *String Quartet* that (still) does not exist. As in traditional opening movements, the piece presents a succession of well-defined formal elements: a first thematic group, a modulating bridge, a second thematic group, and a development that elaborates on its constituent elements and should, ideally, lead to a recapitulation... yet in this *Allegro*, the development is repeatedly interrupted, collapsing back onto the first thematic group, which then initiates the exact same sequence once again—until it finally disintegrates completely. With each repetition, the two thematic groups explore new musical outcomes, yet neither exposition nor development ever reach a possible, reconciliatory resolution. The development does not lead to a recapitulation; the dialectic does not generate a synthesis. At times, in ever-changing contexts, an ancient folk melody emerges—fragmented, lost in memory—a foreign and unexpected witness.

FILIPPO DEL CORNO

FORME IN MUTAMENTO

FORMS IN FLUX



JEFFREY SWANN
PIANOFORTE PIANO

10.07.2025 – 18.00
CASVA – CENTRO ALTI STUDI SULLE ARTI VISIVE

Programma Programme

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonata n. 21 in do maggiore, op. 53, "Waldstein"

Allegro con brio

Introduzione. Adagio molto

Rondo. Allegretto moderato–Prestissimo

FRANZ SCHUBERT

Improvviso in do minore, op. 90 n. 1, D. 899

LUCIANO BERIO

3 Encores

JOHN ADAMS

China Gates

LEONARD BERNSTEIN

Touches



L'interprete The Performer

Musica e architettura sono espressioni artistiche profondamente diverse, eppure condividono un parallelismo fondamentale. Nell'architettura, il mezzo principale è lo spazio: l'artista modella volumi, linee, texture e luce al suo interno per creare un'unità espressiva. Nella musica, invece, il mezzo principale è il tempo: il compositore scolpisce un'esperienza sonora attraverso l'organizzazione strutturale del suono. Questo programma esplora cinque concezioni radicalmente differenti di architettura musicale. Beethoven è il supremo architetto dell'esperienza musicale, in cui l'ascoltatore viene trascinato in avanti con impeto inarrestabile dalla prima all'ultima nota. In opere come la *Sonata Waldstein*, ogni elemento converge per generare un potente senso di unità organica e slancio narrativo. Ogni momento prepara inevitabilmente il successivo con una logica impeccabile: il passato trova giustificazione nel presente e il futuro si dispiega con conseguenza e dinamismo. Solo pochi anni dopo, Schubert offre una concezione del tempo musicale completamente diversa, come si può percepire nell'*Improvviso op. 90 n. 1*. Qui la musica si sviluppa come una serie di *tableaux* sonori distinti, immergendo l'ascoltatore in mondi effimeri di luce e bellezza. Se la musica di Beethoven si proietta in avanti con tensione inarrestabile, Schubert sospende il tempo, come se ogni istante fosse uno stato incantato che si lascia alle spalle con riluttanza nel passaggio al successivo. Il risultato è comunque un'unità organica, ma costruita attraverso una successione di istanti magici. La seconda parte del programma è dedicata a tre compositori degli ultimi cinquant'anni, ciascuno dei quali esplora nuove modalità di plasmare la percezione del tempo nell'ascoltatore. Luciano Berio, nei suoi *6 Encores* (dei quali ne verranno eseguiti tre), crea miniature di strutture cristallizzate: visioni distillate ridotte alla loro essenza più pura. Di tutt'altra natura è la ricerca dell'americano John Adams, che in *China Gates*—l'unico brano del programma con un esplicito riferimento architettonico—costruisce un'esperienza temporale radicalmente diversa. Attraverso la ripetizione continua di schemi intricati che evolvono in modo impercettibile ma costante, Adams genera un effetto quasi ipnotico. Nulla sembra cambiare, eppure tutto è in perpetua trasformazione—un approccio che richiama le opere monumentali ed effimere dell'artista Christo. Il programma si conclude con *Touches*, l'ultimo lavoro per pianoforte solo di Leonard Bernstein. Strutturato come tema e variazioni, il brano costruisce un percorso musicale in cui ogni variazione nasce dalla precedente, ma si sviluppa in uno stile e in una modalità espressiva completamente differenti.

JEFFREY SWANN

Music and architecture are profoundly different artistic expressions, yet they share a fundamental parallel. In architecture, the primary medium is space: the artist shapes volumes, lines, textures, and light within it to create an expressive unity. In music, the primary medium is time: the composer sculpts an auditory experience through sound and its structural organization. This program explores five profoundly distinct conceptions of musical architecture. Beethoven is the supreme master of musical experience, where the listener is carried forward with relentless momentum from the first note to the last. In works such as the *Waldstein Sonata*, every element converges to generate a powerful sense of organic unity and narrative propulsion. Each moment inevitably prepares the next with flawless logic; each past moment is explained and justified by the present, and the future unfolds with consequence and dynamic energy. A few years later, Schubert presents an entirely different conception of musical time in works such as the *Impromptu op. 90 no. 1*. Here, the music unfolds as a series of distinct sonic *tableaux*, immersing the listener in ephemeral worlds of light and beauty. While Beethoven's music propels forward with inexorable drive, Schubert suspends time, as if each moment were an enchanted state we leave behind with reluctance as we transition to the next. The result is still an organic entity, yet composed of a sequence of magical instants. The remainder of the program is dedicated to three composers from the past fifty years, each exploring new ways of shaping the listener's perception of time. The Italian composer Luciano Berio, in his *6 Encores* (of which three will be performed), creates miniature crystallizations of structure—each a distilled vision, reduced to its purest essence. The American minimalist John Adams, in contrast, pursues a radically different temporal experience in *China Gates*, the only piece on the program with an explicit architectural reference. Through the continuous repetition of intricate patterns that evolve subtly yet constantly, Adams generates an almost hypnotic effect. Nothing appears to change, yet everything is in perpetual transformation—an approach that recalls the monumental, ephemeral works of the artist Christo. The program concludes with *Touches*, Leonard Bernstein's final work for solo piano. Structured as a theme and variations, it constructs a musical journey in which each variation grows out of the previous one, yet emerges in a completely distinct style and expressive mode.

JEFFREY SWANN

MUSIQUE DELIKATESSEN MUSIQUE DELIKATESSEN



MERRY WIVES TRIO

MERRY WIVES TRIO
LAURA FAORO FLAUTO FLUTE
MARIA CALVO VIOLONCELLO CELLO
FIRMINA ADORNO PIANOFORTE PIANO

25.09.2025 – 18.00
MUSEO TEATRALE ALLA SCALA

Programma Programme

Entrées

WOLFGANG AMADEUS MOZART (?)

La Tartine de Beurre per pianoforte solo

BOHUSLAV MARTINU

Trio per flauto, violoncello e pianoforte

Plat principal

MICHAËL LEVINAS

Froissement d'aile per flauto solo

GEORGE CRUMB

Vox Balaenae per flauto, violoncello e pianoforte

Garniture

BARTOLOMEO TROMBONCINO

Fabbe e Fasoì, arrangiamento per violoncello solo

Boisson

CLAUDE DEBUSSY

La Puerta del Vino da *Préludes Livre II* per pianoforte solo

ROBERTO ANDREONI

Shakespeare Sonnets per flauto, violoncello e pianoforte

Dessert

RICHARD RODGERS / OSCAR HAMMERSTEIN II

My Favorite Things, arrangiamento per flauto, violoncello e pianoforte

HENRY MANCINI

Pie in the Face Polka, arrangiamento per flauto, violoncello e pianoforte



Le interpreti The Performers

Attestato già dalla fine del XIX secolo, il termine *Delikatessen* descrive cibi ricercati, leccornie capaci di solleticare il palato con suggestioni nuove e insolite. Allo stesso modo, questa parola può facilmente applicarsi ad altri aspetti del piacere, come, naturalmente, quello dell'ascolto. I brani in programma, strutturati come le diverse portate di un menu, ci conducono in una vera e propria *Wunderkammer* che—da un lato—custodisce meraviglie musicali e, dall'altro, offre all'ascoltatore attento suggestioni davvero peculiari. Al centro del programma troviamo lo smagliante *Trio* del compositore ceco Bohuslav Martinů, uno degli autori che, nel Novecento, ha saputo innovare il linguaggio musicale pur rimanendo nell'ambito della musica tonale. Accanto ad esso, il *Trio Vox Balaenae* di George Crumb, uno dei compositori simbolo delle avanguardie americane, che in questo capolavoro di atmosfera trasforma le melodie del canto delle balene in una scrittura musicale evocativa. In entrambi i casi, gli esecutori sono messi a dura prova: in Martinů con sezioni di grande virtuosismo, in Crumb con l'uso di tecniche estese che ampliano l'orizzonte idiomático degli strumenti. La sezione conclusiva del concerto si lega invece a compositori il cui percorso si intreccia con il mondo del musical e della musica per il cinema, come Richard Rodgers—che da autodidatta divenne uno degli autori più celebri della storia del musical, vincendo il Pulitzer Prize per *Oklahoma!*—oppure Henry Mancini, allievo di Mario Castelnuovo-Tedesco, che fu dapprima arrangiatore per l'orchestra di Glenn Miller, per poi diventare autore di colonne sonore premiate con quattro Academy Awards. Il programma del concerto, dunque, come la grande cucina, si muove tra mondi diversi, mostrandoci la modernità delle frottole cinquecentesche di Bartolomeo Tromboncino, la struggente bellezza degli *American Songbooks* e, infine, come anche i più grandi compositori possano restare commossi davanti alle suggestioni della natura: il battito d'ali di un uccello in Levinas o il canto di una balena in Crumb.

CARLO CENTEMERI

Attested since the late 19th century, the term *Delikatessen* describes refined foods, delicacies capable of tantalizing the palate with new and unexpected sensations. At the same time, this word can easily be applied to other realms of pleasure, notably that of listening. The pieces in this program, structured like the courses of a menu, transport us into a true *Wunderkammer* which—on the one hand—houses musical wonders and, on the other hand, offers the attentive listener truly peculiar suggestions. At the heart of the program is the brilliant *Trio* by Czech composer Bohuslav Martinů, one of the 20th century's most remarkable figures in renewing musical language while remaining within the framework of tonality. Alongside it, the *Trio Vox Balaenae* by George Crumb, one of the leading figures of the American avant-garde, transforms transcriptions of whale songs into an evocative musical creation. Both works present formidable challenges to the performers: Martinů requires dazzling virtuosity, while Crumb demands extensive use of extended techniques, expanding the idiomatic horizon of the instruments. The final section of the concert instead connects to composers whose careers intersected with the world of musical theater and film music, such as Richard Rodgers—who, as a self-taught composer, became one of the most iconic figures in musical history, winning the Pulitzer Prize for *Oklahoma!*—or Henry Mancini, a pupil of Mario Castelnuovo-Tedesco, who began as an arranger for Glenn Miller's Orchestra before becoming a legendary film composer, earning four Academy Awards. Thus, like fine cuisine, this concert program moves between different worlds, revealing the modernity of Bartolomeo Tromboncino's 16th-century *frottole*, the poignant beauty of the *American Songbooks* and, ultimately, how even the greatest composers can find themselves moved by the wonders of nature—be it the beating of a bird's wings in Levinas or the song of a whale in Crumb.

CARLO CENTEMERI

IM/MER IM/MER



+



PAUL GRIESHAMMER

LIVE ELECTRONICS, SINTETIZZATORE MODULARE

LIVE ELECTRONICS, MODULAR SYNTHESIZER

ORKAN KAAAN PISKIN

VIDEO, AUTOMAZIONI VIDEO, AUTOMATION

27.10.2025 – 18.00

MUSEO NAZIONALE SCIENZA E TECNOLOGIA

LEONARDO DA VINCI

Programma Programme

Un progetto audiovisivo che sfida i confini tra installazione video site-specific e performance, generando uno spazio immersivo in cui il pubblico cessa di essere mero osservatore per divenire parte integrante dell'esperienza.

An audiovisual project that challenges the boundaries between site-specific video installation and performance, shaping an immersive space where the audience ceases to be a mere spectator and becomes an integral part of the experience.



Gli interpreti The Performers

IM/MER è una nuova produzione *site-specific* che gli artisti Paul Grieshammer e Orkan Kaan Piskin hanno realizzato per il Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci. È un progetto audiovisivo che sfida i confini tra installazione e performance, plasmando uno spazio immersivo in cui il pubblico non è più solo un osservatore ma parte integrante dell'esperienza. L'opera abbraccia la (a)simmetria della natura, la diversità della mente e l'interazione di modelli strutturati con l'imprevedibile. Utilizzando l'architettura unica del luogo, la performance si svolge in un movimento caleidoscopico di mutevoli simmetrie visive e sonore. Le figure emergono e si dissolvono, formando strutture effimere che si sincronizzano—e, a volte, si distaccano—creando un dialogo tra ordine e disordine. Un paesaggio sonoro multidimensionale invita il pubblico a esplorare lo spazio attraverso diverse nozioni di percezione. Ma dove finisce la percezione e inizia l'immersione? *IM/MER* non cerca di rispondere, ma stimola la possibilità di questo pensiero. Il progetto rispecchia pienamente la personalità dei due artisti, che provengono da esperienze estetiche differenti ma sono entrambi focalizzati sulla passione per la ricerca sonora e visuale in stretta connessione con le applicazioni di carattere tecnologico. Paul Grieshammer costruisce la propria esperienza attraverso pratiche musicali legate a uno strumento "tradizionale" come la batteria, con la quale partecipa a gruppi e progetti spaziando dal fusion-jazz all'hip-hop. Parallelamente, un'altra idea lo spinge verso ambiti meno *mainstream*: nuove direzioni che prendono vita quando il naturale e il sintetico vengono combinati, e dove la ricerca del controllo sulla casualità predeterminata si pone al centro di una possibile estetica. Orkan Kaan Piskin, specializzato in suono, luci e automazioni, è spinto dal desiderio di narrare storie attraverso fantasie tecnologiche capaci di creare spazi di gioco in cui il pubblico possa interagire, liberando il pensiero dal dualismo asfissiante "obblighi e libero pensiero" tipico della società odierna. *IM/MER*, il cui significato racchiude in sé i concetti di immersività, inclusione e processi esperienziali a vari livelli in relazione alle caratteristiche percettive del pubblico (così diverse da persona a persona), è una performance che vuole coinvolgere lo spettatore in un processo creativo interiore e personale, offrendo una visione del proprio sé, forse, inaspettata. Non è forse questo lo scopo dell'arte nella nostra epoca?

WALTER PRATI

IM/MER is a new *site-specific* production conceived by artists Paul Grieshammer and Orkan Kaan Piskin for the Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci. An audiovisual project that challenges the boundaries between installation and performance, it shapes an immersive space where the audience ceases to be a mere observer and becomes an integral part of the experience. The work embraces the (a)symmetry of nature, the diversity of the mind, and the interaction between structured patterns and the unpredictable. Drawing on the venue's unique architecture, the performance unfolds in a kaleidoscopic movement of shifting visual and sonic symmetries. Figures emerge and dissolve, forming ephemeral structures that synchronize—and at times, detach—creating a dialogue between order and disorder. A multidimensional soundscape invites the audience to explore space through different notions of perception. But where does perception end and immersion begin? *IM/MER* does not seek to provide an answer but rather to ignite the possibility of this thought. The project fully reflects the artistic identities of the two creators, both coming from distinct aesthetic backgrounds yet equally dedicated to sound and visual research in close connection with technological applications. Paul Grieshammer builds his artistic practice through musical experimentation that originates from a "traditional" instrument such as the drums. While active in fusion-jazz and hip-hop ensembles, his artistic vision also pushes him beyond the *mainstream*: toward new ideas that emerge when the natural and the synthetic are combined, where the pursuit of control over predetermined randomness becomes central to a new aesthetic. Orkan Kaan Piskin, a specialist in sound, lighting, and automation, is driven by the desire to tell stories through technological fantasies, creating interactive environments where the audience can engage in a playful space, freeing their thoughts from the suffocating dualism of "obligation and free thought" imposed by contemporary society. *IM/MER*, a title that encapsulates the concepts of immersion, inclusion, and experiential processes at multiple levels, interacts with the audience's perceptual characteristics—so uniquely diverse from person to person. It is a performance that invites the viewer into a deeply personal and introspective creative process, offering them a vision of themselves that is, perhaps, unexpected. Is this not, after all, the very purpose of art in our time?

WALTER PRATI

SCHEGGE SHARDS



+



PIER FRANCESCO FORLENZA
PIANOFORTE PIANO
DAVIDE BARDI
LIVE ELECTRONICS LIVE ELECTRONICS

14.11.2025 – 18.00
CASA DELLA MEMORIA

Programma Programme

FRYDERYK CHOPIN

Mazurke, op. 50

1. Vivace
2. Allegretto
3. Moderato

Ballata n. 4 in fa minore, op. 52

Polonaise-Fantaisie in la bemolle maggiore, op. 61

GEORG FRIEDRICH HAAS

Ein Schattenspiel per pianoforte e live electronics

TIGRAN HAMASYAN

Ancient Observer per pianoforte e live electronics



Gli interpreti The Performers

Le *Mazurke op. 50* di Fryderyk Chopin rappresentano un punto di svolta nella sua produzione pianistica: la forma popolare viene sublimata in un'indagine armonica e ritmica che trascende la funzione danzante. La *Mazurka in sol maggiore op. 50 n. 1* gioca su una sottile ambiguità modale, mentre la *Mazurka in la bemolle maggiore op. 50 n. 2* si distingue per una sezione centrale di grande audacia armonica. La terza, in do diesis minore, introduce un uso della polifonia e della scrittura a canone che avvicina Chopin alle sublimi sperimentazioni bachiane. La *Ballata n. 4 in fa minore op. 52* è una delle costruzioni formali più raffinate del compositore polacco. Organizzata in una sequenza di trasformazioni tematiche progressive, la sua struttura evita la ripetizione meccanica per proiettarsi in una continua metamorfosi motivica. Il tema iniziale, esposto con una sottigliezza timbrica estrema, viene successivamente frammentato e rielaborato fino al climax finale, dove l'armonia si distende in una dissoluzione lirica straordinaria. La *Polonaise-Fantaisie op. 61*, composta nel 1846, si presenta come una sintesi tra il carattere eroico della polonaise e l'elemento improvvisativo della fantasia. Qui Chopin dissolve la regolarità della danza polacca in un fluire di idee tematiche che si susseguono senza soluzione di continuità. La scrittura diventa sempre più ricca di arpeggi e progressioni armoniche sorprendenti, creando un effetto di espansione e contrazione temporale. In *Ein Schattenspiel* di Georg Friedrich Haas, il suono del pianoforte si trasforma attraverso la *live electronics* in un'architettura di risonanze in perpetuo mutamento. Haas lavora su microintervalli e tecniche esecutive estese, costruendo un tessuto sonoro in cui ogni nota genera ombre e riverberi che amplificano la percezione timbrica dello strumento. La scrittura, basata su sovrapposizioni di fasce sonore, ricorda le esperienze della musica spettrale, con una tensione costante tra suono e silenzio. Tigran Hamasyan, in *Ancient Observer*, fonde elementi del folklore armeno con il linguaggio del jazz e la sperimentazione elettronica. Il pianoforte si fa strumento ritmico e melodico allo stesso tempo, costruendo ostinati e progressioni armoniche che si sviluppano in cicli iterativi. L'intervento della *live electronics* diviene parte integrante della scrittura musicale, trasformando il suono in un processo dinamico di stratificazioni timbriche, schegge impazzite di un divenire interiore. L'opera di Hamasyan si inserisce nel solco delle moderne ricerche sulla spazializzazione del suono, ampliando il ruolo del pianoforte ad una dimensione orchestrale.

LUCA CARNICELLI

Fryderyk Chopin's *Mazurkas, op. 50*, mark a turning point in his pianistic output: the popular form is sublimated into a harmonic and rhythmic exploration that transcends its dance function. The *Mazurka in G major, op. 50 no. 1*, plays on a subtle modal ambiguity, while the *Mazurka in A-flat major, op. 50 no. 2*, stands out for its central section of remarkable harmonic boldness. The third, in C-sharp minor, introduces a use of polyphony and canonic writing that brings Chopin closer to the sublime experimentalism of Bach. The *Ballade no. 4 in F minor, op. 52*, is one of Chopin's most refined formal constructions. Organized as a sequence of progressively evolving thematic transformations, its structure avoids mechanical repetition, instead unfolding as a continuous metamorphosis of motives. The opening theme, presented with extreme timbral subtlety, is progressively fragmented and reworked, leading to a final climax where the harmony expands into an extraordinary lyrical dissolution. Composed in 1846, the *Polonaise-Fantaisie, op. 61*, represents a synthesis between the heroic character of the polonaise and the improvisatory element of the fantasy. Here, Chopin dissolves the regularity of the Polish dance into a seamless flow of thematic ideas. The writing becomes increasingly enriched with arpeggios and unexpected harmonic progressions, creating an effect of temporal expansion and contraction. In *Ein Schattenspiel* by Georg Friedrich Haas, the piano sound is transformed through *live electronics* into an architecture of resonances in perpetual motion. Haas works with microtonality and extended techniques, constructing a sonic texture where each note generates shadows and reverberations that amplify the instrument's timbral perception. His writing, based on overlapping layers of sound, recalls spectral music, establishing a constant tension between sound and silence. In *Ancient Observer*, Tigran Hamasyan blends elements of Armenian folklore with jazz idioms and electronic experimentation. The piano becomes both a rhythmic and melodic instrument, shaping ostinatos and harmonic progressions that develop in iterative cycles. The intervention of *live electronics* becomes an integral part of the musical composition, transforming sound into a dynamic process of timbral layering, shards of a restless inner evolution. Hamasyan's work aligns with contemporary research on sound spatialization, expanding the role of the piano into an orchestral dimension.

LUCA CARNICELLI

CORDE INTELLIGENTI INTELLIGENT STRINGS



**FERDINANDO
ROMANO**

FERDINANDO ROMANO
CONTRABBASSO, LIVE ELECTRONICS
DOUBLE BASS, LIVE ELECTRONICS

10.12.2025 – 18.00
CASA DELLA MEMORIA

Programma Programme

Un dialogo tra contrabbasso e intelligenza artificiale, in cui l'interazione tra suono acustico ed elaborazione algoritmica genera strutture sonore in continua trasformazione, imprevedibili e cangianti.

A dialogue between double bass and artificial intelligence, where the interaction between acoustic sound and algorithmic processing generates ever-evolving, unpredictable, and shifting sonic structures.



L'interprete The Performer

Ferdinando Romano è un contrabbassista e compositore noto per la sua esplorazione musicale attraverso l'improvvisazione e l'utilizzo di tecnologie avanzate come Max/MSP, che gli consente di manipolare suoni in tempo reale. L'album *Totem* ha ricevuto riconoscimenti significativi, tra cui il titolo di *Miglior Nuovo Talento Italiano* nel *Top Jazz 2020* di *Musica Jazz*. La sua pratica si distingue per l'integrazione con software di intelligenza artificiale, in particolare con Somax2. Questo software, sviluppato da IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*—un centro di ricerca musicale di fama mondiale che sviluppa tecnologie avanzate per l'elaborazione del suono), è un'applicazione per l'improvvisazione e la composizione musicale che utilizza l'intelligenza artificiale secondo modelli di attivazione della memoria cognitiva e di intelligenza artificiale generativa. Consente di realizzare improvvisazioni in tempo reale coerenti sia con gli stili residenti nella "memoria" del software, sia con il contesto musicale esterno in svolgimento. La perizia del musicista permette un utilizzo molto elastico, lasciando la possibilità ai musicisti stessi di intervenire manualmente e rendendo così lo strumento intelligente completamente flessibile. Il percorso musicale che Ferdinando Romano propone nella serata spinge il pubblico verso una fusione tra percezioni sensoriali diverse (suono, ambiente e immaginazione), un concetto centrale nel suo lavoro. Romano utilizza il contrabbasso per esplorare come il suono—nelle sue diverse possibilità di produzione ed emissione relative allo strumento—e l'ascolto possano interagire in modi innovativi e suggestivi. Algoritmi di *machine learning* specificamente programmati generano e trasformano i suoni in risposta agli input del contrabbasso, creando un ambiente sinestetico in cui il suono non è solo udibile, ma riesce a creare "immagini percettive" attraverso interazioni dinamiche con il pubblico. Max/MSP è uno strumento essenziale in questo contesto: permette di costruire *patch* che manipolano il segnale audio in tempo reale, generando nuove sonorità o influenzando la percezione attraverso effetti generati in risposta immediata alle azioni sonore e gestuali del musicista. Questo tipo di performance sviluppa una nuova attitudine nei confronti dell'intelligenza artificiale, non solo come aiuto o sostituto dell'azione umana, ma soprattutto come ulteriore possibilità per esplorare—in campo artistico-musicale—processi creativi tipici di un particolare musicista.

WALTER PRATI

Ferdinando Romano is a double bassist and composer known for his musical exploration through improvisation and the use of advanced technologies such as Max/MSP, which allows him to manipulate sounds in real time. His album *Totem* has received significant recognition, including the title of *Best New Italian Talent* in *Top Jazz 2020* by *Musica Jazz*. His artistic practice is distinguished by its integration with artificial intelligence software, particularly Somax2. This software, developed by IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*—a world-renowned research center specializing in advanced sound processing technologies), is an application for musical improvisation and composition that employs artificial intelligence based on cognitive memory activation models and generative AI. It enables real-time improvisation that is coherent both with the styles embedded in the software's "memory" and with the external musical context as it unfolds. A skilled musician such as Ferdinando Romano can employ this tool with great flexibility, allowing performers to manually intervene and thus maintaining a fully adaptable intelligent instrument. The musical journey presented by Ferdinando Romano in this performance encourages the audience to experience a fusion of multiple sensory perceptions (sound, environment, and imagination)—a concept central to his work. He uses the double bass as a means to explore how sound, with its various production and emission possibilities, and active listening can interact in innovative and evocative ways. Specifically programmed *machine learning* algorithms generate and transform sounds in response to the double bass's input, creating a synesthetic environment where sound is not merely heard but creates "perceptual images" through dynamic interactions with the audience. Max/MSP plays a crucial role in this process: it allows for the construction of *patches* that manipulate audio signals in real time, generating new sonorities or altering perception through effects that immediately respond to the musician's sonic and gestural actions. This type of performance seeks to develop a new perspective on artificial intelligence—not merely as an aid or substitute for human action but, above all, as an expanded possibility for exploring creative processes in music, shaped by the distinctive approach of each musician.

WALTER PRATI

**Luoghi/
Venues**



Finito di stampare nell'aprile 2025
dalle Arti Grafiche Meroni di Lissone (MB)
Printed in April 2025
by Arti Grafiche Meroni in Lissone (MB)

ISBN 979-12-210-8574-7



9 791221 085747