

# ERGO.:SUMMAGAZINE

H U M A N I S M O & H U M A N I D A D

21 de Diciembre de 2013

Año III

Número 10

..

Solsticio  
de Invierno  
2013



## EN ESTE NÚMERO:

Otoño alemán

*Poesía de formas y colores*

Brenno Ambrosini

- Pág. 2

Los arquitectos de la razón

*Por una Latomia reformata, semper reformata*

Víctor Guerra

- Pág. 3

L'Arte e la crisi economica

*Tra esigenza sociale ed opportunità giuridiche*

Alessandro Ghiori

- Pág. 6

Der Tonsatz

*Ein Begriffbestimmung (I)*

Holger Lampson

- Pág. 12

Da subordinazionista a finalistica  
*Concezioni dell'ordine ontologico*

Rita Bellelli

- Pág. 15

Apprends-le par coeur

*Étude de la mémorisation chez les pianistes (II)*

Carole Carniel

- Pág. 24

La Flauta Mágica

*Interpretación simbólica de la Obertura (II)*

Juan Paulo Gómez

- Pág. 34

Through Memory

*From Profanation to Redemption*

Brenno Ambrosini

- Pág. 43

Ergo.:SumHUMOR

*Fratel Pisquano*

Sergio Sarri

- Pág. 45



## Otoño alemán

### *Poesía de formas y colores*

© Brenno Ambrosini

La “plancha fotográfica” de esta edición corre a cargo esta vez del fotógrafo alemán Siegfried Flaschinski, nacido en 1961 en Beutchen.

Siegfried se acercó muy pronto al mundo de la fotografía que le fascinó desde su juventud. Su primer interés fue de todas formas el conocimiento de los aspectos tecnológicos de las cámaras. Más tarde, con una cámara SRL de segunda mano, empezó su intensa exploración del Arte de la fotografía. Con diferentes cámaras, con la fotografía digital, con experimentos sobre imágenes, se dio cuenta de la importancia del “sentir con la cámara”, elemento que según él es fundamental para el éxito de las obras. Sólo metiéndose totalmente en el rol de sus modelos, creando la

más relajada e íntima atmósfera, se puede crear la mejor image.

El trabajo del fotógrafo es el de eternizar el instante, que estaría de otra manera escondido al ojo humano. De allí, hasta la creación del fotomontaje que da la vida a la más real o surreal fotografía.

La serie “Otoño alemán” cuenta con la colaboración fundamental de su mujer, artista, estilista y creadora de los vestidos propuestos.

<https://www.facebook.com/Fotosieg>

**SIEGFRIED  
FLASCHINSKI**







## Los arquitectos de la razón

### *Por una Latomia reformata, semper reformata*

© Víctor Guerra

La masonería cuando se aleja de los focos cuasi comunes de los tópicos al uso, que pueden oscilar desde considerarla como una sociedad de rancio árbol genealógico de carácter seudo - bíblico enfocada al crecimiento personal; o situarla en el otro extremo como fruto de los trabajos del mal y por tanto es fácil que sea imaginada, como una terrible sociedad secreta la cual se encastra en los más oscuros rincones del sistema político económico, su supuesta inclusión en el Bilderberg puede ser un ejemplo.

Pese a todas esas imaginarias elucubraciones que han sido explotadas desde las propias logias masónicas a los reconocidos demagogos del antimasonismo, como el gran referente Léo Taxil, y su claves para descubrir los grandes secretos masónicos que manejaban el universo, sin emnargo cuando uno estudia, ve, observa y vive la actividad

masónica, no ve más que el intento utópico del imperio de la razón.

Si algo ha sido, y es la masonería, hay que decir sin pelos en la lengua que es una gran construcción humana, y desde la óptica de la masonería liberal, hoy podemos decir que es la obra de la racionalidad, y donde «su accionar intriga más que inquieta y es por ello que no escapa a la mitología» (A.Keghel).

Cuando se sondean las leyendas masónica a través fundamentalmente de los relatos bíblicos, ya que estos dan soporte a la masonería en forma de alegorías, además de articular el primer universo de referencia constructiva la cual, por otra parte, se va a consignar en los catecismos de la vieja masonería de los *Old Charges* formando de este

## Los arquitectos de la razón

### Por una Latomia reformata, semper reformata

manera los arquetipos que conformaran el imaginario masónico.

Entre esas grandes referencias a la labor constructiva, hay como tres grandes hitos: por un lado la Torre de Babel, por otro el Templo de Salomón y finalmente la figura del Maestro Arquitecto Hiram Abif.

Toda esa construcción arquetípica en conjunto con otras articulaciones referenciales de menor entidad conforman el gran arquetipo constructivo de la masonería moderna que es la que finalmente de todo un periplo terminará por nuclear una nueva masonería como los *Arquitectos de la Razón*, en una nueva clave como es el Cosmopolitismo.

Una construcción de todos, que nace bajo la utopía de 1717 y en al calor de las tabernas inglesas que reúnen al eclosional mundo iconoclasta de racionalistas, simbólicos y libertinos latitudinarios, una auténtica Torre de Babel humana en busca de una nebulosa utopía que ensayó con la organización de la primera Gran Logia de Londres un intento primario aún con la «palabra perdida» de buscar la verdad a luz de la razón.

Atrás se quería dejar la certidumbre extraña de la fe y sus servidores, y aunque no mediara aún la necesaria concordia de una búsqueda en conjunto. Se buscaba como primer paso en ese estadio semi - religioso inglés algo que que no iba más allá de constituirse en el «Centro de Unión».

Pero esa búsqueda será la germinación de la semilla que comienza un largo periplo en escrutar en las vías del conocimiento para hallar el «lenguaje universal» que permita a los hombres libres reconocerse como tales, y por tanto caminar hacia esa construcción universalista, mítica y mitológica que simbolizará el Templo de Salomón, del cual tanto nos halan los textos masónicos y que no deja de representar otra cosa que la *ecumene*.

Ese espíritu de permanente búsqueda traspasará el Canal de la Mancha, dejando atrás el inmoralismo cínico para construirse como la real metáfora de los *Arquitectos de la Razón*, poniendo un mayor énfasis, no tanto en coaligarse con el establishment religioso y político, como sucedería en Inglaterra y ser de ese modo el *Centro de Unión* andorsiano que reúna a los creyentes, sino muy al contrario este nuevo camino abandona parte de esa posición y se dedica a recorrer el camino de forma inversa, para construir una nueva simbólica ligada fundamentalmente a los conceptos republicanos, y racionalistas que desprenden *Les Lumieres*, buscando la forma de no convertir la nueva utopía en una religión o una filosofía, por lo cual «se opondrán a las señales en los espacios y tiempos de fuerte polarización en los edificios espejo en los sistemas simbólicos» (Pascal Ory).

Desde 1717 se abre paso una apertura sin igual que rompe nos solo las fronteras espaciales sino otra más difícil todavía como es la frontera intelectual y conceptual de que los hombres son y han de ser desiguales, pero pese a ello, el cosmopolitismo masónico buscará que desde la disconformidad todos ellos «puedan reconocerse como iguales» para poder construir ya no de forma alegórica, sino desde la praxis, la *ecumene*, el cosmos que se fundará desde la *cultura de la movilidad*.

Será a partir de la francmasonería francesa prerrevolucionaria esa cultura de comienzo, y será cuando se coloquen las primeras piedras basales y se propague el «arte de hacer a las gentes iguales sin que nada pierdan de su rango y de su distinción» (Alain Keghel).

Para ello se necesitará construir ese imaginario Templo Salomónico, pero no lleno de columnas, o artesonados que tanto Salomón como el mítico *Hiram Abif* habían construido de forma metafórica como parangón del antiguo conocimiento, aunque también hay que decir que se había levantado a partir de los planos de la *diferencia y la desigualdad*. Ahora los nuevos arquitectos dejan de lado la caridad cristiana que impide la justicia ya que de esa manera se garantiza el orden social de las *desigualdades* fundamentando un posible cambio en la *esperanza*, de ahí que en las logias, en su evolución hacia un concepto nuevo como la beneficencia, tendrán que articular todo un edificio simbólico - ritual de libre circulación basado fundamentalmente en un nuevo pilar como es la *filantropía* que toma como base fundamental de su desarrollo el laicismo, en una geometría variable que finalmente fraguara el movimiento masónico en dos grandes continentes, uno la autodenominada masonería regular que representa la GLUI, y del otro lado aquella que representa el variado mundo masónico reivindicado como *adogmático*.

Será en este último en el cual tengan cabida muchos elementos simbólicos, muchas escuelas, muchas ramas del saber, las cuales cimentarán desde la diversidad geográfica, política, religiosa y hasta lingüística el nuevo cosmos universalista mitificado en querer y desear ser el *Centro de la Unidad*, a cuya gran obra se unirá en la convicción de creer firmemente en el *progreso de la humanidad*, que claman los rituales pero cimentado todo ello desde la secularización.

Ello supone para los masones abolir un presente cuasi perpetuo, en tanto que hoy la democracia ha caído en una caricatura, de ahí que los nuevos Arquitectos de la Razón deban repensar su proyecto social y filosófico no cayendo en el onanismo logial y obediencial del que nos habla el ex - Gran Maestro del G.O.d.F A. Bauer.

Han de trabajar los francmasones *del mediodía a la medianoche* para salvar esas grandes distancias, más allá de la *Cadena de Unión* de los iguales, en tanto que su quehacer se ha de alejar de la religión aunque esta sea laica; su lugar está lejos de las revelaciones místicas, o las piedras filosofales que tantas veces vemos en muchos de los perfiles masónicos, tanto en el seno de la estructura como su expresión en las Redes Sociales como Facebook.

De ahí que la nueva masonería no ha de ser el elemento nuclear del crecimiento personal, sino otro camino muy distinto que debe conformar la opción de hacer de la masonería una *sociabilidad* bajo el convencimiento de la que la reflexión y la instrucción es la herramienta para conseguir el deseado ***Centro de la Unidad***.

Por tanto es necesario pasar a la acción, que cada uno escoja su decisión por sí mismo, desde la conceptualidad máxima de un *masón libre en una logia libre*, lo cual no dejará



## Los arquitectos de la razón

### Por una Latomia reformata, semper reformata

de ser una legítima opción de ser el *Novum organum* de la Republica Universal de los masones.

O como bien expresaba Jacques-Georges Plumet, la nueva *República Planetaria*, tal y como hicieron los Hermanos masones en 1868 de *Amis Philanthropes*, verdadero laboratorio de iniciativas socio-políticas y masónicas, que creó en aquellos momentos de crisis los *Atelier Reunis*, cooperativa alimentaria sostenida por la Municipalidad en la persona del burgomaestre y francmasón Jules Anspach, que en aquellos tiempos promovió los cementerios abiertos a los librepensadores, a los suicidas, y muertos sin bautismo, toda una filosofía moral de carácter liberal y laico que promueve la construcción de un proyecto de sociedad.

Tal vez en estos momentos tan abiertos a los masones como *Arquitectos de la Razón*, les falte una verdadera cultura política de combate y creencia en el progreso, al menos desde la perspectiva masónica, pues no en vano como decía Brunno Etienne «la masonería liberal ha perdido su espiritualidad, su propia identidad y se ha dejado engatusar por la esfera política profana» y ese es el gran peligro que se corre».

Pero ello no ha de suponer abandonar la utopía que arrancó en 1717, con el rompimiento de una un mudo cuasi feudal y religioso, sino que sujetándose es esa firme creencia en el **progreso de la humanidad** y en conseguir ser *Centro de la Unidad*, han de ser las nuevas escuadras y compases para trazar desde la Razón el nuevo mundo.

**Víctor Guerra**, Gijón 1955, realiza su primera incursión en la historia con un primer trabajo acerca de la masonería: “Aproximación a la masonería gijonesa del siglo

XIX y XX”, Premio “Rosario de Acuña”. A este libro seguirán otros, más un par de centenares de artículos y ponencias y conferencias sobre la temática masónica.

Miembro de la masonería desde 1997, co-fundador de la Logia Amigos de la Naturaleza y la Humanidad de Gijón y la Logia Rosario de Acuña (Gran Oriente de Francia). En relación con el GODF, interesante la serie de trabajos sobre los Grandes Maestros del GODF, de reflexión sobre el propio GODF y la actividad masónica.

Línea de investigación de la “Escuela Auténtica” que trabaja en deshacer los tópicos sobre la conexión entre la masonería operativa de los antiguos maestros canteros de catedrales con la masonería especulativa iniciada en el S. XVIII. Se especializa en el Rito Francés y defensa de la laicidad, la universalidad del rito y la investigación sobre su esencia.

Presidente del Círculo Estudios Rito Francés Roëttiers Montaleau, y Director de la Academia Internacional del Vº Orden de Sabiduría del Rito Moderno de la Unión Masónica Universal del Rito Moderno. Director de la Revista Rito Francés. Coordinador y colaborador de varios números de la revista 'Cultura Masónica'. Co-fundador en el año 2001 de Europa Laica. Maestro Mason del Rito Moderno Francés, y Vº Orden de Sabiduría. Miembro del Supremo Conselho de Rito Moderno de Brasil y del Gran Capítulo General del Rito Moderno para España, y miembro de Honor de la Logia Lux Veritatis. Venerable de la Logia de Investigación “Los Modernos”. Miembro del Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española (CEHME); Institut d'études et recherches Maçonniques (IDERM); Institut d'études et de recherches Maçonniques Toulouse (ITEM); Institut d'études et de recherches Maçonniques- Septentrion.

Sus blogs: Masonería Siglo XXI; Rito Francés; Masonería en Asturias; Oriente Eterno.

VÍCTOR  
GUERRA





## L'Arte e la crisi economica

### *Tra esigenza sociale ed opportunità giuridiche*

© Alessandro Ghiori

La drammatica crisi economica che sta attraversando l'Europa e i paesi che la formano, e tra questi, con maggior vigore, l'Italia, produce fenomeni devastanti in capo ai cittadini, non solo in termini strettamente finanziari che coinvolgono la sfera personale e familiare, ma anche con riferimento alla fruizione di beni e servizi di carattere ed interesse collettivo. In particolare assistiamo all'implosione di modelli di *welfare* ai quali siamo stati in qualche modo abituati fino a pochi anni fa e che contraddistinguono molteplici aspetti del vissuto quotidiano dei cittadini.

Non siamo qui a discutere sulle regole e gli interessi che governano le decisioni politiche e legislative di distribuzione delle ormai scarse risorse pubbliche fra i vari capitoli di spesa dei bilanci dello Stato e degli Enti minori. Partiamo in questa sede quindi dall'assunto che esigenze diverse e relative a diritti fondamentali, la cui tutela siamo abituati ad ascrivere *in primis* alla funzione pubblica, quali sanità, sicurezza, difesa, educazione e cultura, infrastrutture trasporti etc., abbiano pari dignità nell'ambito dell'azione di governo e delle istituzioni.

Partiamo anche dall'assunto che della riduzione della spesa pubblica, più che di una virtù dobbiamo rilevare e fare una necessità, in quanto in larga parte imposta dagli effetti di dinamiche macro-economiche specie di tipo sovranazionale, sulle quali l'intervento legislativo, nazionale e locale non possa che intervenire a nostro avviso in misura non particolarmente determinante, perlomeno in un orizzonte attuale di breve e medio periodo. Ciò a ben vedere nonostante tutto quello che si possa dire nei *talk show* o ancor peggio sbandierare ai fini elettorali.

In questa nota cercheremo di rendere maggiormente intelligibili alcuni istituti di natura economica e giuridica derivati dall'esigenza, a maggior ragione in tali periodi economicamente infelici, di preservare il principio generale di necessità della massima diffusione dell'arte e di preservazione del patrimonio artistico di una nazione, quale veicolo che sosterranno essere essenziale per il mantenimento e crescita di una collettività, che vorremmo definire "sana" e che sa riconoscersi.



## L'Arte e la crisi economica

### Tra esigenza sociale ed opportunità giuridiche

Se infatti assumiamo (e di questo crediamo o comunque auspichiamo vi sia una sorta di consapevolezza diffusa) che si possa uscire strategicamente dalla crisi investendo risorse su educazione, cultura, ricerca ed università, quali vettori di una corretta progettualità politica, mezzo di salvaguardia e recupero della propria identità collettiva e del senso di appartenenza alla propria comunità, allora non possiamo che ritornare a spolverare anzitutto alcuni concetti fondamentali che ci arrivano sin dalla tradizione filosofica ellenistica, culla della nostra civiltà.

Costruire un corretto moderno modello sociale e preservare la correttezza dei rapporti interpersonali anche tramite l'arte: musica, pittura, fotografia, scultura, letteratura, cinema, poesia... tutto può contribuire alla crescita personale di un individuo, al suo rapporto con la società, alla realizzazione di nuove idee. Un'arte tuttavia sempre riguardata come iscritta in una Polis, e che mai deve ignorare ciò che la circonda, per essere davvero utile, socializzante.

Nel terzo libro de La Repubblica di Platone si mescolano considerazioni politiche, pedagogiche, culturali, sociologiche e morali. In particolare, proprio nella Politeia di Platone osserviamo il concetto fondamentale che la *mousiké*, nella sua accezione generale riferita alle arti cui governano le Muse, è, si fa dire a Socrate - uno strumento determinante ed imprescindibile per l'educazione dei cittadini, perché, fin da bambini, li guida senza che se ne accorgano all'apprezzamento disinteressato e alla consuetudine con l'armonia del ragionamento e con l'arte (reale) del pensiero logico. In questo modo, il giovane cittadino acquisirà una facilità ad apprezzare il bello e a disprezzare il brutto, anche nell'accezione morale e civica del termine, prima ancora di essere in grado di afferrarne il ragionamento di tipo logico.

Le arti assurgono quindi a mezzo educativo essenziale, per il conseguimento di un giusto livello di conoscenza in quadro di relazioni sociali corrette che contraddistinguono i principi di buon governo della polis stessa. Tale concetto non può dirsi definitivamente perduto nella storia del pensiero. La fase educativa che si estrinseca attraverso l'arte, quindi, tornando a La Repubblica, farebbe da contraltare (ai fini dell'equilibrio) di un positivismo giuridico necessario ma arido, fatto di nozioni affidabili al controllo di pochi specialisti che in definitiva governerebbero su una comunità di uomini che non possono (né potrebbero) definirsi veramente liberi.

In quest'ambito concettuale pertanto si intravede il rischio di trovarsi di fronte ad un legislatore disattento rispetto ad un cardine essenziale del benessere della comunità: un legislatore che distolga lo sguardo da questo problema o giudichi l'espressione artistica come un mero fatto di costume, meramente antropologico, non produrrebbe nel tempo che una società popolata, per dirla con Nietzsche, di "uomini inconsapevoli del proprio aspetto cadaverico".

Pur non volendo estremizzare il concetto, proprio in "Nascita della tragedia" di Nietzsche e nella distinzione tra "apollineo" e "dionisiaco" possiamo recuperare il concetto precedentemente esposto: vi è uno sviluppo architettonico

- orizzontale - che attiene alla posizione dell'individuo nella collettività ed in relazione al governo della Polis che è la categoria apollinea, e vi è l'aspetto dionisiaco dove Dioniso rappresenta l'immagine mitologica, e strettamente individuale, della creatività, dell'impulso vitale colto nel suo aspetto più fecondo e non prettamente razionale, tendente ad un fatto intuitivo, intimo, e teso alla trascendenza che potremmo individuare come sviluppo verticale.

A queste due categorie pertanto, che non possono oggi essere ridotte ontologicamente a mere categorie estetiche, dobbiamo riguardare nell'auspicio che sviluppandosi contemporaneamente nel cittadino (sviluppo orizzontale e verticale), creano una dimensione di armonia individuale e collettiva nel quale l'uomo stesso è il cardine, il fulcro morale ed etico di una polis nella quale il cittadino stesso possa dirsi integrato, armonico e soddisfatto.

Foucault rilevava tra l'altro come l'arte fosse oggetto non di uno sguardo puramente estetico, ma strategico. L'immagine pittorica in particolare si rivela per lui capace di far emergere alla visibilità le coordinate ontologiche di un'epoca. Nell'arte pertanto possiamo anche trovare una forma di auto-riconoscimento individuale e collettivo, del quale ci pare essere oggi un discreto bisogno.

Queste brevi premesse di carattere socio-filosofico, la cui portata è tuttavia a nostro modestissimo giudizio indiscutibile se vogliamo parlarci da cittadini, serve a focalizzare quindi l'attenzione su due fondamentali necessità. La prima, che l'educazione all'arte e la possibilità di fruizione della medesima sia sentita da tutti come un fatto anche di responsabilità personale, della propria sfera etica e civica che coinvolge in primis ciascuno per sé e la propria iniziativa sul piano concreto. La seconda, che il legislatore sia sempre stimolato ad essere sempre attento a consentire, attraverso i propri strumenti, che l'arte e prima ancora l'educazione alla stessa siano adeguatamente tutelati per impedire sostanzialmente un possibile fattore di tracollo dei principi morali che prima della legge stessa consentono alla comunità di conoscere la propria identità culturale e dunque di preservarsi.

Nel contesto di una crisi di risorse economiche che non consentono dunque un adeguato *welfare* anche in questa materia, non possiamo tuttavia passivamente aspettarci che il legislatore possa colmare in via autarchica tale esigenza (che è come detto anzitutto pedagogica). Dall'altra parte, non possiamo unicamente permetterci di lamentarci del fallimento della politica economica di settore (come in effetti si levano alti ed accorati cori e lamentele da tragedia dagli operatori del settore) e della mancanza di welfare avendo come punto di riferimento il nostro bene, quello dei nostri cari, in primis i nostri figli e in generale quello dei nostri concittadini.

Di seguito quindi ci proponiamo di illustrare sommariamente processi economici e finanziari di recente osservazione sia sul piano teorico che operativo denominati crowdfunding e/o micromecenatismo, meccanismi molto simili: in entrambi i casi i cittadini, sostengono, in relazione alle proprie possibilità economiche, anche minime, una causa o un progetto per cui è oggi sempre più arduo l'intervento della risorsa pubblica: d'altronde non viviamo

## L'Arte e la crisi economica

### Tra esigenza sociale ed opportunità giuridiche

in un tempo un tempo ormai remoto nel quale le classi dominanti quali papato e nobiltà supportavano economicamente la produzione artistica e gli artisti in cambio della possibilità di produrre le proprie opere, con le quali essi celebravano ed esaltavano il prestigio dei propri benefattori, ponendo la propria attività artistica al servizio del prestigio della committenza.

Ai nostri giorni quindi ci scontriamo sia con l'indubbia insufficienza della risorsa pubblica, sia con il fatto che non esistono più i grandi signori di un tempo con vaste risorse di cui sollecitare il coinvolgimento, nel senso di sentirsi parte di qualcosa di importante e di culturalmente rilevante (ad oggi osserviamo infatti che anche i grandi gruppi industriali e le banche in primis, hanno vincoli di bilancio piuttosto marcati che non consentono particolari manovre in questo senso). Un conto dunque è il mecenatismo "spot" (spesso faticosamente ottenuto e grazie solo a conoscenze dirette del proponente, che inevitabilmente ha un orizzonte limitato), un'altra cosa è il coinvolgimento diffuso e diretto, il creare impegno e passione in chi può solamente contribuire anche in minima parte (ma tante piccole parti alla fine fanno il tutto).

Entrando più nel dettaglio, possiamo descrivere tali processi come segue: il *crowdfunding* è un processo associativo di un gruppo di persone che utilizza il proprio denaro in comune per sostenere gli sforzi di altre persone ed organizzazioni pubbliche e private. È un processo di finanziamento dal basso che mobilita persone e risorse. Il termine trae la propria origine dal *crowdsourcing*, processo di sviluppo collettivo di un prodotto. Il crowdfunding si può riferire a processi di qualsiasi genere, dall'aiuto in occasione di tragedie umanitarie al sostegno all'arte ed ai beni culturali, fino all'imprenditoria innovativa e alla ricerca scientifica. Si parla di "equity-based crowdfunding" quando tramite l'investimento si acquista un vero e proprio titolo di partecipazione in una società: in tal caso, la "ricompensa" per il finanziamento è rappresentata dal complesso di diritti patrimoniali e amministrativi che derivano dalla partecipazione nell'impresa. È possibile distinguere altri modelli di crowdfunding a seconda del tipo di rapporto che si instaura tra il soggetto che finanzia e quello che ha richiesto il finanziamento.

Tra gli operatori che in relazione alle loro differenti prerogative (dall'artista, al funzionario dell'Ente, al politico delegato), che si occupano dei settori compresi nel sistema arte e beni culturali appare tuttavia che non vi sia una sufficiente cultura economico e giuridica della materia e meno che mai tali termini possono essere definiti quantomeno conosciuti da parte dell'opinione pubblica, anche in quelle aree della medesima che tuttavia gradisce molto fruire ed ha consuetudine con le iniziative relative all'arte ed ai beni culturali.

In effetti, chi si occupa professionalmente di crowdfunding sa bene quali siano le principali criticità del mettere in campo iniziative ispirate al principio di raccolta di fondi, esse possono essere elencate sinteticamente come segue:

a) quadro normativo non chiaro o non conosciuto;  
b) fiscalità non agevolata e/o relativa normativa non sufficientemente regolamentata;

c) mancanza di cultura in generale sul tema e scarsa conoscenza dei principi base che ispirano il crowdfunding;  
d) difficoltà tecniche relative alla diffusione del progetto ed infine  
e) problematiche relative alla gestione dei flussi finanziari destinati alla realizzazione del progetto, specie in termini di fiscalità e trasparenza.

Sulla base di questo quadro delle criticità, per quanto riguarda il panorama giuridico italiano, si ravvisa viceversa che negli ultimi anni il legislatore sia intervenuto con strumenti di diritto e di regolamentazione finalizzati, sia in generale che nello specifico, ad agevolare, tramite previsioni giuridiche di carattere soggettivo ed oggettivo, i meccanismi di aggregazione collettiva unitamente agli aspetti legati al micromecenatismo ed al crowdfunding che di seguito andremo sinteticamente ad illustrare, cercando di essere il più possibile intelleggibili per i non professionisti del settore. Ci riferiamo qui al panorama giuridico italiano vigente alla data di redazione della presente nota.

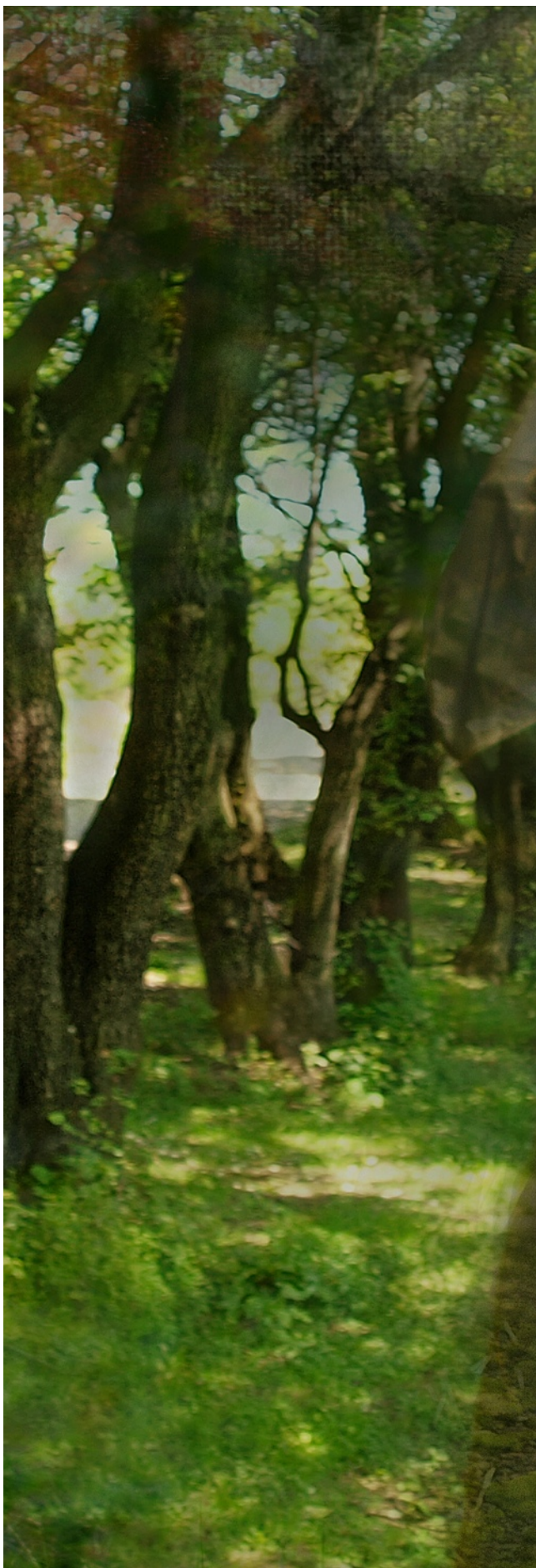
Anzitutto dovremo andare ad individuare i soggetti che sono destinati di alcune norme agevolative di carattere fiscale.





## L'Arte e la crisi economica

### Tra esigenza sociale ed opportunità giuridiche



Per quanto riguarda Gli Enti non commerciali (diversi dalle società, e quindi Associazioni, Fondazioni, Comitati) ricordiamo anzitutto da un punto di vista oggettivo la defiscalizzazione di talune attività che da essi possono essere svolte: in particolare rileviamo come i commi 1 e 2 dell'Articolo 143 del Testo Unico delle Imposte sui Redditi (D.P.R. 917/86) prevedano la decommercializzazione (e quindi l'esclusione dalla base imponibile del reddito dell'Ente) di attività di reperimento risorse finanziarie derivanti da:

- a) prestazioni di servizi non qualificabili come impresa organizzata rese in conformità alle finalità istituzionali dell'Ente
- b) raccolte occasionali pubbliche di fondi in particolari occasioni o per campagne di sensibilizzazione e c) contributi derivanti dalle attività istituzionali svolte in base a convenzioni con amministrazioni pubbliche.

Nel panorama degli enti non commerciali prima ricordati vi sono anche alcune specificazioni di carattere soggettivo, che riguardano cioè l'ente in sé, purchè si mantengano certi requisiti statutari finalizzati alla trasparenza ed alla democraticità dell'ente medesimo. Parliamo quindi delle associazioni aventi finalità assistenziali e culturali, di promozione sociale e di formazione extra scolastica individuate al comma 3 dell'articolo 148 del predetto testo Unico delle Imposte sui redditi per le quali comunque non sono considerate commerciali le attività commerciali *tout court* svolte, anche a fronte di corrispettivi specifici nei confronti degli associati o di associazioni che svolgono attività analoghe, nonché la cessione di pubblicazioni proprie nei confronti degli associati.

Infine si segnala la qualifica di Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale ( cd. ONLUS) di cui all'art. 150 del predetto T.U.I.R. come qualifica soggettiva alla quale possono accedere gli enti non commerciali in genere, per le quali non costituisce attività commerciale lo svolgimento delle attività anche di carattere commerciale ma istituzionali nell'esclusivo fine di perseguire oggettivamente finalità di solidarietà sociale, tra le quali si ricordano per quello che ci interessa in questa sede: La formazione; la tutela, la promozione e valorizzazione dei beni di interesse storico ed artistico; la promozione in genere della cultura e dell'arte.

Nell'ambito delle ONLUS attività che pertanto sarebbero da considerarsi *tout court* come attività commerciali i cui benefici sarebbero da sottoporre ad imposizione diretta ed indiretta ( con gravame anche di IVA) la defiscalizzazione comporta la possibilità di un monitoraggio economico dell'iniziativa che esclude la variabile tributaria, con evidenti vantaggi di risparmio di costi.

Segnaliamo inoltre, ai fini che specificheremo di seguito, l'introduzione nel nostro ordinamento della società "start up innovativa": come possiamo leggere nel sito della Consob (Commissione nazionale Società e Borsa), "le start-up innovative sono piccole società di capitali (spa, srl o cooperative) italiane, da poco operative, impegnate in settori innovativi e tecnologici o a vocazione sociale.

Il Decreto Legge n. 179 /2012 recante "Ulteriori misure urgenti per la crescita del Paese", convertito con modifiche dalla legge del 2012 n. 221, ha infatti introdotto nel

## L'Arte e la crisi economica

### Tra esigenza sociale ed opportunità giuridiche

panorama legislativo italiano un quadro di riferimento organico per favorire la nascita e la crescita di nuove imprese innovative (startup). La normativa è stata successivamente modificata dal d.l. n. 76/2013 in vigore dal 28 giugno 2013. Il “Decreto crescita bis” stabiliva i requisiti che tali società devono possedere e dispone diverse semplificazioni normative per favorirne la diffusione e lo sviluppo.

Per crescere bene è necessario un ambiente favorevole: per questo il legislatore, nel disegnare il sistema ha previsto una particolare categoria di soggetti, gli “incubatori”: società di capitali italiane che offrono servizi per sostenere la nascita e lo sviluppo delle start-up innovative. Le start-up innovative possono offrire i propri strumenti finanziari (anche) attraverso portali on-line se sono iscritte in una sezione speciale del registro delle imprese tenuto dalle Camere di commercio, industria, artigianato e agricoltura dove è possibile acquisire le principali informazioni sulle società”.

Le start-up innovative devono possedere almeno uno dei seguenti requisiti: investire in ricerca e sviluppo (almeno il 15% del maggior valore tra costo e valore della produzione); avere fra i dipendenti più di un terzo di dottori di ricerca o laureati comunque impegnati nella ricerca (ovvero più dei due terzi in possesso di laurea magistrale); essere titolari di diritti di sfruttamento (almeno uno) di invenzioni industriali, elettroniche, biotecnologiche o di nuove varietà vegetali ovvero di diritti relativi a un programma per elaboratore originario. Esse sono caratterizzate dalla possibilità offerta al pubblico delle proprie quote (le quote di partecipazione al capitale di start-up innovative che hanno la forma di s.r.l. possono essere offerte al pubblico, a differenza delle comuni s.r.l. in cui ciò è vietato).

Le start-up innovative pertanto possono ben essere utilizzate per quella particolare forma di raccolta fondi denominata equity-crowdfunding, ovvero laddove il progetto o l'iniziativa – anche di carattere culturale – quale una mostra, un restauro etc... trova fondamento in una iniziativa anche qualificabile come tipicamente di impresa con aspettative di ritorno economico da parte degli ideatori ed organizzatori.

Non si esclude a priori pertanto che l'iniziativa di carattere sociale e culturale debba essere necessariamente confinata nel terzo settore o priva di vocazione tipicamente imprenditoriale, per essere destinataria di forme di agevolazione giuridica e tributaria. Nell'ambito di tali società la raccolta di capitali, anche minimi, è pertanto aperta a tutti, nell'ambito di iniziative progettuali che nascono attraverso la scelta di tale istituto giuridico decisamente nuovo nel panorama giuridico italiano. Forse sarebbe auspicabile che il legislatore, in futuro, estendesse la possibilità di acquisizione della qualifica di start-up innovativa, collegandola anche in qualche modo anche all'iniziativa in campo artistico e culturale in senso un po' più generale. Ciò purchè il termine “artistico e culturale” sia un concetto ben definito per evitare possibili abusi dell'istituto giuridico, come è accaduto in passato con norme agevolative i cui termini in senso strettamente lessicali erano di carattere troppo generalista (e questo è un vizio tutto italiano). Sarebbe quindi a nostro giudizio

interessante se potessimo intravedere la nascita di un movimento di opinione finalizzato proprio a quest'ultimo aspetto, che possa divenire utile promotore di una iniziativa finalizzata all'espressione di un disegno di Legge in proposito.

Come si può ben vedere quindi, tutto sommato, l'ordinamento giuridico italiano ha dotato i cittadini di strumenti di diritto (suscettibili comunque di essere perfezionati) che possono ben favorire la diffusione della cultura e dell'arte in condizioni di sostanziali agevolazioni finanziarie e tributarie, siano esse promosse in un ambito strettamente di tipo associativo che di tipo più specificamente imprenditoriale.

A questo punto della trattazione dell'argomento è necessario trattare brevemente una ulteriore questione, determinante, relativa ad un aspetto di criticità del crowdfunding, e cioè quello della assoluta necessità della massima diffusione, ai fini della sua stessa conoscibilità, del progetto al quale si applica il veicolo finanziario del crowdfunding. La migliore forma di veicolazione dell'informazione relativa al progetto per il quale si intendono utilizzare meccanismi di crowdfunding, è assolutamente essenziale. Le piattaforme di crowdfunding sono siti web che facilitano l'incontro tra la domanda di finanziamenti da parte di chi promuove dei progetti e l'offerta di denaro da parte degli utenti. Le piattaforme di crowdfunding si possono distinguere in generaliste, che raccolgono progetti di ogni area di interesse, e verticali (o tematiche), specializzate in progetti di particolari settori. Il successo del crowdfunding non sta portando solo alla nascita di svariate piattaforme che fanno da intermediari tra chi propone progetti e chi li finanzia, ma anche all'apertura di nuovi blog e siti che contribuiscono a diffondere questa nuova tipologia di finanziamento.

Rispetto alle esperienze italiane più eclatanti sinora viste di organizzazioni che hanno sviluppato progetti attraverso modelli di crowdfunding - quali Associazione Civita o Venice Foundation - nelle quali le partnership sono ancora limitate ai soggetti privati maggiormente dimensionati per capitali disponibili, organizzazioni e disponibilità liquide, l'utilizzo di portali web al servizio del crowdfunding appare veicolo essenziale per la diffusione della cultura del crowdfunding stesso, e quindi veicolo essenziale per l'apertura dell'utilizzo di questo strumento verso chi dispone di meno risorse ma comunque desidera progettare o/e viceversa impiegare, risorse anche minime per la realizzazione di un progetto sia esso culturale, artistico, finalizzato alla tutela di un patrimonio di interesse storico, perché crede in questo progetto e non vede altra possibilità che quella di coalizzarsi finanziariamente per realizzarlo.

Segnaliamo anche che finalmente, in data 26 giugno 2013, la Commissione Nazionale per la Società e la Borsa (CONSOB) ha definitivamente emanato il Regolamento sulla raccolta di capitali di rischio da parte di start-up innovative tramite portali on-line, relativo appunto al Registro dei gestori di portali dedicati al crowdfunding. Abbiamo notizia che il primo portale italiano di crowdfunding per start-up innovative iscritto al registro ha sede a Livorno.



## L'Arte e la crisi economica

### Tra esigenza sociale ed opportunità giuridiche

Basta fare un giro su internet per capire che finalmente la cultura del crowdfunding si sta diffondendo: mentre scriviamo questa nota si può leggere una notizia appena apparsa sul web (sito di Artribune) che, tra le altre iniziative, in Emilia Romagna è in corso un bel progetto di crowdfunding legato alla realizzazione di spazi espositivi per artisti.

La soluzione dell'uso del crowdfunding, adeguatamente tutelata in seno al diritto positivo, può essere una soluzione che consente ai cittadini di intervenire con successo in un settore delicatissimo per il benessere di tutti quale quello dell'arte e della cultura in genere, laddove non si vedono garanzie adeguate di un pubblico intervento finanziario.

Con il crowdfunding si può intravedere, pertanto, una via economica che si adatta alle possibilità di ciascuno, nonché giuridica (sotto quest'ultimo aspetto certamente perfettibile), da percorrere per la diffusione e difesa dell'arte e del patrimonio artistico; ed è via aperta ed è alla portata di tutti; a noi la corresponsabilità di farci cittadini-attori di questo nuovo tipo di mecenatismo, per soddisfare l'esigenza assoluta, mediata dall'Arte, della nostra stessa preservazione sociale e culturale laddove l'azione pubblica oggi non necessariamente riesce ad arrivare o comunque non intenda dirigersi.

Sollecitare comunque, con i propri diritti civili e politici, l'amministrazione pubblica a dirottare maggiori risorse alla cultura ed al sostegno dell'arte in generale rispetto alla distribuzione della spesa, è un ulteriore diritto-dovere del cittadino.

Ma questa è a ben vedere un'ulteriore e bella battaglia.

**Alessandro Ghiori** nato nel 1965, sposato e con due figli. Laureato all'Università di Siena in Scienze Economiche e Bancarie, vive e lavora ad Arezzo dove è contitolare di un avviato studio di consulenza in diritto societario e tributario.

Collabora assiduamente con la Magistratura nella soluzione delle crisi di impresa ed attualmente è anche direttore di una Fondazione che si occupa dell'organizzazione di convegni su temi del Diritto dell'Economia.

Appassionato d'arte ed in particolare di musica classica, ha studiato pianoforte in gioventù per circa 8 anni quale privatista con il M° Carlo Alberto Neri.

**ALESSANDRO  
GHIORI**





## Der Tonansatz

### *Eine Begriffsbestimmung (I)*

© Holger Lampson

#### **I. „Ansatz“ – Bedeutung und Geschichte** **Einleitung**

Im vorliegenden Text wird die geschichtliche Herkunft des Begriffes „Ansatz“, den Rudolf Steiner in der Toneurythmie verwendet und der als „Tonansatz“ in den Sprachgebrauch der Eurythmisten eingegangen ist, beschrieben und daraus eine Begriffsbestimmung abgeleitet. Ferner wird ein Blick darauf geworfen, wie das Wort „Ansatz“ aus der Fachsprache der Sänger in Rudolf Steiners Vokabular gekommen sein kann.

Daran schließt sich die Betrachtung einiger Bilder, an denen deutlich wird, wie konkret Rudolf Steiner die menschliche Gestalt des Eurythmisten der Stimme und den Musikinstrumenten gleichsetzt und warum er den Begriff „Ansatz“ in die Toneurythmie einführt.<sup>1</sup>

#### **„Tonansatz“ und „messa di voce“**

Der Begriff „Tonansatz“ führt ins Zentrum der Gesangspädagogik und der Stilgeschichte der Musik. Er geht zurück auf den Begriff „messa di voce“. „Messa di voce“ ist ein musikästhetisches Phänomen und bezeichnet die Gestaltung eines Tones im Zeitablauf durch alle Phasen dynamischer Entwicklung. Der Ton beginnt wie aus dem Nichts, steigert sich stufenlos bis zum Forte, um dann ganz allmählich wieder ins Pianissimo zurück zu gehen. Diese Gestaltung langer Töne ist eine der wichtigsten musikalischen Verzierungen der Barockzeit. „Messa di voce“ ist gleichzeitig eine gesangstechnische Disziplin und bezeichnet die Beherrschung von Tonbeginn, Tonverlauf und Tonende mit allen „handwerklichen“ Elementen, die dazu gehören: genaues Vorhören und Ansetzen des Tones, perfekte Atem- und Klangführung durch alle Phasen der dynamischen Kurve.



## Der Tonansatz

### Eine Begriffsbestimmung (I)

Physikalisch und physiologisch bedeutet sie die Beherrschung von Dauer (Atmung), – Frequenz (Schließbewegung der Stimmlippen) und – Amplitude (Schwingungsweite der Luftpulse). „Messa di voce“ galt als gesangstechnische Grundübung und begleitete die Ausbildung von Anfang bis Ende. Ihre Beherrschung war der ultimative Beweis der Meisterschaft.

„Messa di voce“ leitet sich von dem italienischen Wort „mettere“ – setzen, stellen, legen her. Die drei Phasen des Tonverlaufs wurden mit „formare“ (formen) für den Beginn, „fermare“ (halten) für den Verlauf und „finire“ (abschließen) für das Ende bezeichnet<sup>2</sup>. Ausdrücke für den dynamischen Gesamtverlauf sind „crescere“ – wachsen und „scemare“ – schwinden sowie „crescendo – decrescendo“. Ein anderer weit verbreiteter Ausdruck für den Tonverlauf ist „filare“ – spinnen<sup>3</sup>.

Das Wort „Ansatz“ ist die Übersetzung von „messa“, der Substantivierung von „mettere“. Es leitet sich vom Verb „setzen“ her, dem Kausativ<sup>4</sup> von „sitzen“, und bezeichnet den Vorgang des „sitzen Machens“. Mit der Präposition „an“ ist eine Richtungsvorstellung für diesen Vorgang gegeben. Etwas wird seitlich an einem anderen Gegenstand fixiert. Dieser Vorgang kann auch als Substantiv ausgedrückt werden. Dann entsteht über „das Ansetzen“ schließlich „der Ansatz“. Das kausative Verb „setzen“ bezieht sich auf ein Objekt, das „sitzen gemacht wird“. Das Substantiv „Ansatz“ kann sich mit den verschiedensten Objekten zu einem zusammengesetzten Substantiv, einem „Kompositum“ verbinden. In unserem Zusammenhang sind zwei solche „Komposita“ wichtig: „Tonansatz“ und „Ansatzrohr“, das erste kommt aus der Musik, das zweite aus der Technik.<sup>5</sup>

#### „Ansatz“ als ästhetischer Begriff

##### 16./17. Jahrhundert

Die „italienische Gesangsschule“ oder der „Belcanto“<sup>6</sup> entstand in Florenz in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Erstmals beschrieben und als Gestaltungsmittel eingesetzt wird die „messa di voce“ von Giulio Caccini<sup>7</sup>, einem Komponisten aus dem Kreis der „Florentiner Camerata“<sup>8</sup>.

Caccini benutzt zwar noch nicht den Begriff „messa di voce“, charakterisiert aber sehr genau den Tonbeginn und die verschiedenen Möglichkeiten der Zeitgestaltung durch Anschwellen und Abschwollen bzw. Abschwollen und Anschwellen. Er definiert dies als grundlegende gesangstechnische Voraussetzung für schönen Gesang und zugleich als ästhetische Ausdrucksform, als Verzierung der Komposition.

Der neue musikalische Stil, die Monodie, mit seiner vollkommen neuen Art zu singen, der sich im Kreise der Florentiner Camerata entwickelt hatte, wurde von Caccini so prägnant formuliert<sup>9</sup>, dass er sich schnell durch ganz Europa ausbreitete.

Die Gesangsvirtuosen der Barockzeit faszinierten ihre Hörer nicht nur durch Appogiaturen, Koloraturen, Sprünge und Triller, sondern auch durch den „tuono lungo“, den unendlich lang gehaltenen, schwebenden, schwellenden und schwindenden Einzelton. Deutsche Komponisten brachten sie aus Italien mit und übertrugen sie auf die deutsche Sprache, so z. B. Heinrich Schütz<sup>10</sup>. Der Begriff „messa di voce“ wird von dem Komponisten und Sänger Domenico Mazzocchi<sup>11</sup> geprägt.

Alle europäischen Gesangsschulen beziehen sich bis heute direkt oder indirekt auf Caccini. Man könnte ihn den Stammvater der modernen Gesangspädagogik nennen. Auch die Toneurythmie bezieht sich mit ihrem Ansatzbegriff auf ihn. Um das zu verstehen, muss man sich die Geschichte der Gesangspädagogik und des Ansatzbegriffes wenigstens in groben Zügen vergegenwärtigen.

#### 18. Jahrhundert

Spätestens im 18. Jahrhundert wird die italienische Gesangstechnik und mit ihr der Begriff „messa di voce“ durch Lehrbücher, wie dasjenige von Pier Francesco Tosi<sup>14</sup> kanonisiert. Es verbreitet sich etwa 30 Jahre später in Deutschland in der Übersetzung von Johann Friedrich Agricola<sup>15</sup>. Agricola sucht nach Worten für eine Übersetzung der „messa di voce“ und wählt den französischen Ausdruck, „son filé“<sup>17</sup> „[...]... weil der Ton gleichsam, aus dem Halse, wie ein Faden aus dem Spinnrocken, aneinanderhängend herausgezogen wird.“<sup>17</sup>

Das Bild des Spinnens für die Tonbildung hat sich lange erhalten.<sup>18</sup> Es verdeutlicht das Verständnis des Tones als Zeitereignis und die handwerkliche Kunstfertigkeit, die zu seiner Herstellung nötig ist.

Vom Gesang werden Stil und Technik auch auf das Instrumentalspiel übertragen. Zwei schöne Beispiele bieten Johann Joachim Quantz<sup>19</sup> und Giuseppe Tartini<sup>20</sup>. Quantz vergleicht die Flöte der menschlichen Luftröhre und widmet der Tonentstehung ein ganzes Kapitel, das er „Vom Ansatz“ nennt. Er versteht darunter die richtige Art, das Instrument an die Lippen zu setzen und den Ton durch Anblasen hervor zu rufen. Tartini beschreibt mit ähnlicher Ausgiebigkeit die Übung des richtigen Ansetzens und Absetzens des Bogens an der Seite und das daraus resultierende perfekte Entstehen- und Vergehenlassen des Tones.

#### 19. Jahrhundert

Das 19. Jh. bringt weitere Gesangsschulen hervor, die in Aufbau und Terminologie den Mustern des 18. Jahrhunderts folgen. Der Begriff „messa di voce“ bleibt erhalten und wird in Deutschland meist mit „Ansatz“ übersetzt.

## Der Tonansatz Eine Begriffsbestimmung (I)

Eine Gesangsschule ist von besonderer Bedeutung für die Begriffsentwicklung: Manuel Garcias „Ecole de Garcia: traité complet de l'art du chant“ (1840). Garcia steht in der italienischen Tradition. Seine Schule folgt in Aufbau und Terminologie den alten Mustern. Und doch revolutioniert sie alles Denken über Stimmbildung. Garcia erfindet 1839 den Kehlkopfspiegel und es gelingt ihm, damit seine Stimmbänder beim Singen zu beobachten. Die so gewonnenen physiologischen Erkenntnisse fügt er seiner Schule ein.

Er baut die „messa di voce“, die Arbeit an der Zeitgestalt des Tones auf konkrete physische Vorgänge auf. Das Wunder der „messa di voce“ ist plötzlich erklärbar und verständlich. Es ist seines ätherischen Schleiers beraubt und steht auf materiellen Boden. Garcias Schulwerk erscheint auf Französisch, Italienisch, Deutsch und Englisch. Seine Schüler<sup>21</sup> beherrschen das damalige internationale Konzertleben. Julius Stockhausen<sup>22</sup> wird neben Julius Hey<sup>23</sup>, dem Stimmbildner der Wagnersänger, zum führenden Gesangslehrer Deutschlands. Sein Schulwerk Julius Stockhausens Gesangsmethode (1884) lehnt sich eng an Garcias Werk an. Auch es verbreitet sich schnell in ganz Europa.

Gleichzeitig erscheint von Julius Hey das Lehrbuch Deutscher Gesangs-Unterricht – Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags (1884). Es ist ganz im neuen physikalisch-physiologischen Verständnis der Stimme verankert. Nicht nur der Zeitgeist sorgt für die Verbreitung der naturwissenschaftlich geprägten Schulen von Stockhausen und Hey. Beide machen die deutsche Phonetik zur Grundlage der Gesangsschulung und lösen damit das Italienische ab. Außerdem sind sie führende deutsche Sänger und Professoren, die mit ihren Ideen in der Fachwelt und beim Publikum als unbestrittene absolute Autoritäten gelten.

### Rudolf Steiner

Rudolf Steiner war als Redner mit den fachlichen Fragen der Stimmbildung vertraut. In seiner Bibliothek finden sich Bücher zur Stimmerziehung von Sprechern und Sängern, die in Geist und Terminologie auf Stockhausen und Hay aufbauen.<sup>24</sup>

Außerdem setzte er sich mit den verhärteten künstlerischen

Resultaten der naturwissenschaftlich orientierten Stimmbildung und des Wagner-Gesangs intensiv auseinander. Sprachgestaltung, dramatische Kunst und Eurythmie sind seine goetheanistisch - anthroposophischen Antworten darauf.

Dass Steiner die Sprecherziehung von Julius Hey kannte, zeigt sich auch darin, dass er 1912 Lory Maier-Smits<sup>25</sup> als erste eurythmische Lautübung „Barbara saß stracks am Abhang“ gab<sup>26</sup>. Das ist - mit einer kleinen Änderung - die bis heute bekannteste Sprachübung von Hey<sup>27</sup>. Außerdem greift Steiner in seinen Sprachübungen den Typus Hey'scher Artikulationsübungen auf. Er hebt ihn nur auf eine künstlerisch inspirierte Ebene.

Rudolf Steiners Vertrautheit mit gesangstechnischen Problemen ist zwar weniger offensichtlich. Eine kurze Bemerkung zur Aufgabe zeitgemäßer Stimmbildung aus dem Vortrag „Das Ich, von außen anschaulich als Sprache und Gesang, als schöpferische Phantasie, als Innenerlebnis“ von 1915 aber zeigt seine Fachkenntnis. Ihm waren die Folgen der physiologisch orientierten Stimmbildung seit Garcia vollkommen klar: „... „[...]“ wird sich ergeben für die Gesangspädagogik der Grundsatz, dass man ein Bewusstsein hervorrufen muss bei dem Singen-Lernenden von dem Anteil, den der Ätherleib dabei hat: gleichsam von dem fortwährend Überleiten der Töne auf den Ätherleib.“ „Der Singende muss ein Gefühl haben, nicht so sehr von der Bewegung der Organe, sondern von dem, was die Luft in ihm und um ihn in ihrer Bewegung tut.“<sup>28</sup>

Von 1912 bis 1924 begleitete Steiner die gesangspädagogische Forschungsarbeit von VWalborg Werbeck-Svärdström.<sup>29</sup> Er kannte den fachlichen Aufbau ihrer Schulung und beriet sie selbst in gesangstechnischen Detailfragen. Auch daran wird seine stimmbildnerische Fachkenntnis ersichtlich.<sup>30</sup> Aus diesen Fakten geht klar hervor, dass Rudolf Steiners Wahl des gesangspädagogischen Fachwortes „Ansatz“ für die eurythmische Tonbildung nicht zufällig war und dass die Formulierung „Eurythmie als sichtbarer Gesang“ keine Metapher ist, sondern reales Singen meint - Singen im Sinne der großen abendländischen Tradition des Opern-, Oratorien- und Liedgesanges.

*(Dieser Artikel wird in der nächsten Ausgabe weiter)*

HOLGER  
LAMPSON







## Da subordinazionista a finalistica *Concezioni dell'ordine ontologico*

© Rita Bellelli

Dalla originaria ribellione di alcuni angeli a Dio, da questo “strappo”, nacquero due nature diverse ed altrettante città: «Due amori diedero origine a due città, alla terrena diede origine l'amore di sé fino all'indifferenza per Dio, alla celeste l'amore di Dio fino all'indifferenza per sé [Fecerunt... civitates duas amores duo, terrenam scilicet amor sui usque ad contemptum Dei, caelestem vero amor Dei usque ad contemptum sui]»<sup>1</sup>: alcuni angeli hanno amato Dio fino a dimenticare e a disprezzare se stessi: essi formano la città di Dio, che simboleggia Gerusalemme<sup>2</sup>; altri angeli hanno amato se stessi fino a disprezzare Dio: essi formano la città di Satana – detta anche Babilonia – la città terrena<sup>3</sup>: anche noi se viviamo in grazia di Dio,

apparteniamo alla città di Dio; anche noi se viviamo in peccato mortale, apparteniamo alla città di Satana.

L'opera fondamentale di Sant'Agostino (Aurelio Agostino d'Ippona, 354 d.C. – 430 d.C.)<sup>4</sup>, il *De civitate Dei* («La città di Dio»)<sup>5</sup>, fu/è stata scritta dopo il saccheggio di Roma da parte delle orde di Alarico (410 d.C.). L'Impero di Roma in Occidente<sup>6</sup>, viveva la sua estrema agonia, e al Cristianesimo, alla distruzione che lo si accusava di aver operato della potenza, dei valori ideali e delle virtù civiche della romanità, veniva imputata da molti tanta rovina: «Ed è cosa nota che non una persecuzione ideologica fu quella degli imperatori – da Decio a Diocleziano – contro il

## Da subordionalista a finalistica Concezioni dell'ordine ontologico

Cristianesimo, ma una difesa politica nei riguardi di una religione che, contrariamente a quanto era sino ad allora accaduto, aveva distinto nettamente tra Stato e religione, aveva rivendicato in maniera nettissima la sfera della coscienza individuale nei riguardi dello Stato, aveva – agli occhi dell'ideologia imperiale corrente – minato il fondamento stesso su cui l'ideologia stessa si reggeva»<sup>7</sup>, vale a dire il carattere di santità inerente per diritto divino alla dignità imperiale.

Agostino rovescia l'accusa (i pagani accusavano i cristiani d'esser stati causa di tanto disastro per aver abbandonato il culto degli dèi e aver rinnegato la religione degli avi), indicando nei culti idolatrici la cagione della decadenza<sup>8</sup>, e traccia inoltre una grandiosa filosofia della storia. In relazione al nostro argomento, l'orizzonte in cui si inserisce il *De civitate Dei*, come del resto l'orizzonte in cui si dispone l'intera opera agostiniana induce a fare una considerazione preliminare: Agostino non è e non vuol essere un pensatore politico. Egli non dedica a questo ambito alcuno scritto specifico e neppure indica quale debba essere il sistema giuridico, l'organizzazione propria di una *civitas terrena*. Indubbiamente egli coglie con acutezza gli aspetti politici e giuridici che caratterizzano le società umane, li considera e li analizza; in questo senso ne discerne gli elementi essenziali e qualche volta li definisce. Tuttavia la sua attenzione si concentra principalmente altrove: bada di più alla sorte finale dell'uomo ed esamina gli stadi intermedi in quanto mezzi per raggiungere il fine; egli offre insomma un metodo e una prospettiva per guardare alla politica, che ritiene sia però "salvata" da qualcosa che è oltre di essa.

Questa concezione provvidenzialistica, questa visione dualistica, fisserà un punto di riferimento costante per tutto lo svolgersi della riflessione politica medievale, perché «nel rimandare alla superiorità della *civitas coelestis*, della *civitas Dei* rispetto alla *civitas terrena*, non si arrecava soltanto e soprattutto un conforto alle coscienze turbate dalla gravità dell'ora, ma si prospettava una subalternità dell'ordinamento statale rispetto alle finalità religiose ed all'ordinamento ecclesiastico – che quelle finalità doveva in maniera indiscutibile assicurare – subalternità che avrebbe condizionato in maniera drammatica tutti i rapporti tra Chiesa e Regno nel corso del Medio Evo e oltre»<sup>9</sup>.

\*\*\*

A ridosso del XII secolo – all'epoca della riscoperta/rinascita ed esegesi del *Corpus Juris Civilis*<sup>10</sup> – nella consapevolezza che la legge romana rappresenti, secondo una definizione dell'epoca, «la legge generale di tutti», l'elaborazione prende vita dall'intreccio tra scienza giuridica civilistica<sup>11</sup> e scienza giuridica canonistica<sup>12</sup>.

Secondo Francesco Calasso, con la creazione del diritto comune (*ius commune*), si componeva finalmente in un grande sistema l'ordinamento giuridico superiore formato dall'Impero e dalla Chiesa, armonizzandosi in esso il diritto romano e il diritto canonico quali si erano venuti modificando nei secoli secondo le esigenze della vita

storica<sup>13</sup>. Non possiamo soffermarci più di tanto su tale questione. Sarà sufficiente ricordare che il sistema del diritto comune si formava proprio nell'epoca del più vivo contrasto tra Papato e Impero per la supremazia universale tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo (Il problema della sovranità nel pensiero politico-giuridico medievale).

\*\*\*

Nel frattempo - per tornare al tema specifico della nostra trattazione - una nuova concezione non più subordinazionista, pervase il XIII secolo: la monumentale opera di San Tommaso d'Aquino (1225-1274)<sup>14</sup> parte da una concezione finalistica dell'ordine ontologico e indicò nel bene la mèta ultima dell'ordine naturale allo scopo di partecipare di quell'eterno. Sia per le perfezioni ontologiche che per le necessità individuali, l'uomo è un essere sociale, un animale politico di aristotelica memoria e risulta spontanea la sua inclinazione a costituire una società che regoli la vita dei suoi simili finalizzata non soltanto al vivere, cioè alla sopravvivenza ma al vivere bene e quindi felice dei suoi membri (modello teleologico/concezione finalistica)<sup>15</sup>: vita comune che di conseguenza risulta essere un bene maggiore e più grande del bene individuale: «Se identico è il fine per il singolo e per la città, sembra più importante e perfetto scegliere e difendere quello della città; certo esso è desiderabile quando riguarda una sola persona, ma è più bello e più divino se riguarda un popolo o una città»<sup>16</sup>.

La nozione di persona umana in quanto unità sociale è pertanto correlativa alla nozione di bene comune (*bonum commune*), essendo entrambi dei beni che si richiamano reciprocamente, per cui da una parte il fine del singolo è il bene comune, il bene della comunità, dall'altro il bene comune: «è comune perché venne ricevuto in persona ognuna delle quali è come uno specchio del tutto» (metafora organologica)<sup>17</sup>.

Infatti, mentre gli Antichi regolarono la loro morale sulle esigenze della vita sociale umana, considerata come ultimo fine, i cristiani regolarono la loro (morale) sopra una società più alta di quella che li lega agli altri uomini, quella che creature dotate di ragione possono formare con il loro Creatore<sup>18</sup>: «La *naturalis ratio*, "ragione naturale", che nel mondo antico ha avuto la sua massima valorizzazione in Aristotele, è strumento essenziale per la conoscenza dell'universo e di Dio, anche se la sua giustificazione finale deriva sempre dalla fede e dalla rivelazione cristiana, che essa non contraddice in nessuno modo... Il senso della conoscenza umana è tutto nella ricerca della perfezione, nel movimento verso quella perfetta intelligenza che è Dio»<sup>19</sup>.

La persona in quanto spirito incarnato in una materia individuale non è 'relazione' ma 'in relazione', diventando con l'intelletto tutte le cose e vivendo per esse come per se stessa attraverso l'amore. San Tommaso ha affermato questa relazione nel modo più rigoroso: da una parte, in virtù della sua condizione individuale «ogni persona umana stessa è verso la comunità come la parte verso il tutto e dunque a questo titolo è subordinata al tutto [quaelibet



## Da subordinalista a finalistica Concezioni dell'ordine ontologico

persona singularis comparatur ad totam communitatem sicut pars ad totum]»<sup>20</sup>. Viceversa, a motivazione della sua ordinazione diretta all'assoluto egli è infinitamente più grande della città, facendo di essa un mezzo per la sua libertà: «l'uomo» - prosegue San Tommaso - «ha in lui una vita e dei beni che oltrepassano l'ordinazione alla società politica: homo non hordinatur ad communitatem politicam secundum omnia sua]»<sup>21</sup>. Essendo il suo primo bene, il rapporto della creatura con Dio è parte essenziale del bene comune stesso della società politica: «Lo stesso bene comune della società temporale implica che le persone umane siano indirettamente assistite da essa nel loro movimento verso la propria maturazione sovratemporale senza di che non c'è felicità umana»<sup>22</sup>.

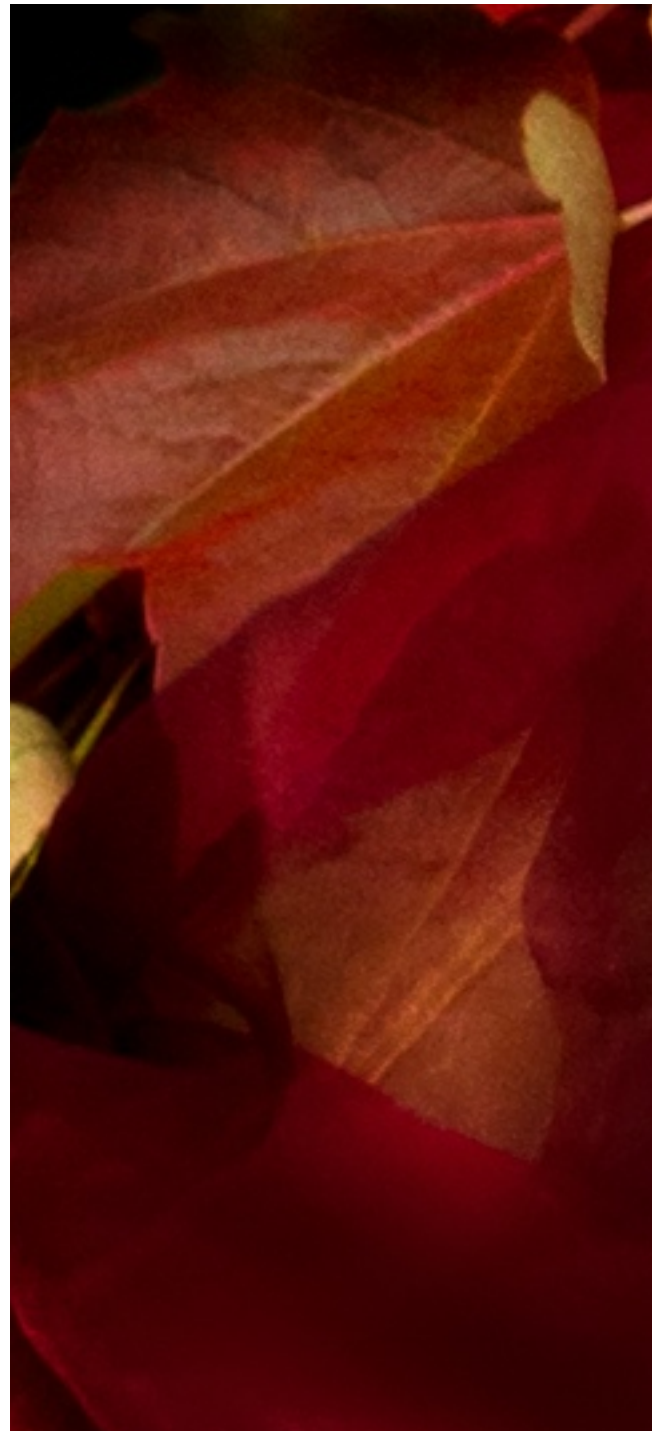
In conclusione/dunque: come la natura tende al bene, così la legge degli uomini deve approssimarsi il più possibile a quella divina allo scopo di partecipare di quello (bene) eterno<sup>23</sup>; come gli ambiti temporale e spirituale saranno ordinati allo stesso fine e non in contrapposizione, così il fine del cittadino sarà subordinato a Dio (Ordine e unità nel Medioevo)<sup>24</sup>.

La genesi della società vista in funzione della caduta e della colpa ereditaria<sup>25</sup>, tipica della riflessione agostiniana, è/era ora giustificata dalla natura.

\*\*\*

Come (una) realtà costituita dalla natura e dalla volontà umana e non come una disposizione della volontà e della provvidenza divina<sup>26</sup>, concepì Marsilio da Padova (1275-1342)<sup>27</sup>, il massimo pensatore politico del primo Trecento, lo Stato: «Fuit autem in hoc humana sollicitudo convenienter imitata naturam. Quia enim civitas et ipsius partes secundum rationem institute analogiam habent animalis et suis partibus, perfecte formatis secundum naturam... Quali igitur est nature accio in animalis perfecte formando, proporcionata fuit ea que humane mentis ad civitatem et ipsius partes istituendas convenienter... a principio quodam seu causa movente aliqua... formari primum tempore atque natura partem quandam organicam animalis ipsius... Et est pars ista primum formata cor aut cordi proporcionalis aliqua... Hec siquidem pars formata primum nobilior est et perfeccior in suis qualitibus et disponicionibus ceteris partibus animalis. Statuit enim in ea natura generans virtutem et instrumentum, per que partes animalis relique formantur ex convenienti materia, separatur, distinguuntur, invicem ordinantur, in suis disponicionibus conservantur et a nocumento, quantum natura patitur, preservantur per ipsam... Hiis autem proporcionallyter contemplandum in civitate convenienter instituta secundum rationem. Nam ab anima universitatis civium aut eius valencioris partis formatur aut formari debet in ea pars una primum proporcionata cordi... Hec autem pars est principatus. [L'ingegno umano ha imitato opportunamente la natura. Infatti, la comunità politica e le sue parti, istituite secondo ragione, sono analoghe all'animale e alle sue parti perfettamente formate secondo natura... l'azione della mente umana per istituire la comunità politica e le sue parti in modo opportuno è stata proporzionata a quella della natura nel formare un animale perfetto... Da un certo principio o causa efficiente... viene formata una certa parte organica dell'animale stesso... E

questa parte che si forma per prima è il cuore o qualcosa di paragonabile al cuore... più nobile e migliore nelle sue qualità e caratteristiche delle altre parti dell'animale. Infatti, la natura, generandola, ha posto in essa una virtù e uno strumento attraverso cui da una materia appropriata le altre parti dell'animale vengono formate, separate, distinte, disposte una rispetto all'altra, conservate nelle loro qualità e... preservate da ogni danno... Analogamente dobbiamo considerare queste cose in una comunità politica istituita convenientemente secondo ragione. Infatti, dall'anima dell'intero corpo dei cittadini o della sua parte prevalente, viene formata, o deve essere formata, per prima cosa in essa una parte analoga al cuore... questa parte è il governo]»<sup>28</sup>.



## Da subordionalista a finalistica Concezioni dell'ordine ontologico

Inserendosi nel dibattito su autorità civile e religiosa (di cui era recentissimo esempio la Monarchia di Dante Alighieri, terminato pochi anni prima del 1324 se accettiamo l'ipotesi verosimile di una datazione molto tarda)<sup>29</sup>; Marsilio afferma – facendosi prestare dall'aristotelismo idee e definizioni – con decisione che il fine/compito irrinunciabile di ogni governo - che è composto dall'intero corpo dei cittadini (*universitas civium*), o dalla sua *valentior/valencior pars*, espressione quest'ultima che è stata intesa dagli studiosi vuoi in senso quantitativo, qualitativo o, *rectus*, come combinazione di questi due significati – consiste nella salvaguardia della pace e del benessere, necessità innate alla natura umana, ponendo norme e dirimendo i conflitti che sorgevano dallo svolgimento umano delle varie arti liberali e punendo eventuali trasgressioni: «Ma la legge ha un potere coattivo poiché è un discorso nato da una certa saggezza e intelligenza; la legge è “discorso” o piuttosto enunciato “nato da un certa saggezza e intelligenza” politica, cioè una disposizione, derivata dalla saggezza politica, delle cose giuste e vantaggiose e del loro contrario e “che ha un potere coattivo”, cioè per la cui obbedienza viene emanato un comando che chiunque è costretto osservare, oppure che è emanata grazie a tale comando» (positivismo giuridico)<sup>30</sup>.

Allo Stato si riconosce così un'autonomia funzionalità, basata sulla legge, espressione della volontà dei cittadini (*universitas civium*)<sup>31</sup>: legislatore, o causa prima ed efficiente della legge, è il popolo o l'intero corpo dei cittadini o la sua parte prevalente, cioè una parte più importante, per la sua appartenenza alle corporazioni, i cui soli membri hanno tutti i diritti politici: siamo, qui, di fronte a uno dei concetti chiave della teoria marsiliana, su cui poggiano, l'idea di cittadinanza, di rappresentanza e l'organicismo del Padovano<sup>32</sup>: «In Politica VI, 2 dove Marsilio rinvia per spiegare il significato di *valentior pars*, il filosofo aveva considerato come base della costituzione democratica la libertà: ossia governare ed essere governati a turno... Conta la deliberazione dei più. A tutti e a turno sono conferite per via elettiva le magistrature, che non dipendono dal censo, hanno breve durata e non sono rinnovabili. Tutti devono essere uguali rispetto al numero e questo concetto di giusto dovrebbe garantire libertà e uguaglianza. Ma questo è il pensiero di un immaginario difensore del regime democratico e non di Aristotele che in Politica VI, 2 si limita a raccogliere opinioni diverse dalle sue. Oltre a considerare la democrazia come costituzione deviata, nella quale il popolo governa con la violenza, Aristotele prova a dimostrare preferibile un regime nel quale vige l'elezione popolare e anche il controllo delle magistrature, ma governano uomini scelti per elezione, censo e capacità. Marsilio con Jandun (Giovanni di Jandun giudicato nelle fonti papali come uno degli autori del *Defensor pacis*) sembra aver voluto avvertire che *valentior pars* significa uguaglianza numerica e controllo delle istituzioni politiche. Il loro invito a riflettere sulle consuetudini delle città e a leggere Aristotele indica il luogo della definizione formale. Non v'è dubbio che *universitas civium* e *valentior pars* tendono a coincidere»<sup>33</sup>. In questo senso il *Defensor pacis* è il vero primo contributo della città medievale alla teoria politica: la libertà-partecipazione alle forme della vita politica come la scelta di chi è destinato a ricoprire le cariche pubbliche più rilevanti o la promulgazione delle

norme che regolano la vita comunitaria. Quest'ultimo aspetto del Comune cittadino, in Italia centro-settentrionale, ebbe un rilievo particolare, anzi fu una vera e propria novità<sup>34</sup>, se pensiamo che nei secoli medievali gli uomini che vivevano nello stesso spazio politico erano caratterizzati da condizioni giuridiche e da opportunità assai diverse (società tripartita)<sup>35</sup>.

\*\*\*

Con argomentazioni rigorose e incisive e con un linguaggio dagli accesi toni polemici, il *Defensor pacis* prospetta una rivoluzionaria concezione laica della politica e una netta distinzione tra il potere politico-mondano e quello religioso: questa legittimità, infatti, intrinseca al governo civile esclude ogni coinvolgimento ed ingerenza della Chiesa. Di conseguenza – conclude Marsilio – uno Stato che accetti il principio sbagliato di una pienezza del potere papale è il massimo esempio di malfunzionamento di una comunità, un corpo disarticolato dove ogni singolo membro è legato direttamente al capo, talmente mostruoso che l'unica immagine adatta a rappresentarla è una statua dalle fattezze umane: «*Quid vero vidi et affui, videre videor quam Danielis secundo Nabuchodonosor terribilem statuam in sompno recitatur ridisse, caput siquidem habentes haurem, branchia vero et pectus argentea, ventrem autem et femora erea, tibias quidem ferreas pedumque partem unam ferream et reliquam fictilem. Qui enim aliud ingens hec statua est, quam status personarum curie Romani seu summi pontificis?* [Io ci sono stato e ho avuto modo di osservarla attentamente, e ho creduto di stare contemplando quell'orribile statua che Nabuchodonosor dice di aver visto in sogno nel capitolo 2 di Daniele, che aveva il capo d'oro, le braccia e il petto d'argento, il ventre e i femori di bronzo, le tibie di ferro e i piedi parte di ferro e parte di argilla. Cosa rappresenta infatti questa grande statua, se non la condizione delle persone della curia del pontefice sommo o romano, che un tempo suscitava l'orrore dei malvagi, ma ora risulta insopportabile per gli uomini virtuosi?]»<sup>36</sup>.

Nonostante le ripetute condanne da parte della Chiesa<sup>37</sup>, il trattato avrà numerose trascrizioni e versioni in volgare; la prima edizione a stampa avvenuta a Basilea nel 1522, avrà grande importanza per la polemica protestante contro l'autorità papale.

### NOTE E BIBLIOGRAFIA

1. AURELIUS AUGUSTINUS, *De civitate Dei*, XIV, cap. XXVIII, 436, *De qualitate duarum civitatum, terrena atque caelestis*, in *Patrologiae cursus completus. Series latina*, a cura di J.-P. MIGNÉ, 221 voll., Paris 1841-1864 (d'ora in avanti: PL); 41, coll. 013-804. I 22 libri vengono redatti tra il 413 e il 425-426.
2. É. GILSON, *Lo spirito della filosofia medievale*, Morcelliana, Brescia 1947, pp. 261-270, passim: «Di questa città celeste, ossia invisibile e mistica, gli uomini sono le pietre e Dio è l'Architetto. Essa si costruisce sotto la sua direzione, verso di lei tendono tutte le leggi della sua provvidenza; per assicurarne l'avvento Egli si è fatto legislatore, promulgando espressamente la legge divina, che



## Da subordionalista a finalistica Concezioni dell'ordine ontologico

aveva già inscritta nel cuore dell'uomo, e portandola al di là di ciò che bastava all'ordine delle società umane, ma non bastava a fondare una società tra l'uomo e Dio». Inizialmente, la Chiesa, scrivono gli Apologisti, Cipriano e Tertulliano [TASCIUS CAECILIUS CYPRIANUS, Liber de unitate Ecclesiae, V, 500a-502b, in PL. 4, coll. 493-520A, e TERTULLIANUS, Apologeticum adversus gentes pro Christianis, caput XXXIX, 0468a-0468b, in PL. 1, coll. 257-536A] e i Padri della Chiesa è soltanto un'unione mistica, come si evince dalle parole di Sant'Agostino: «Profecto efficitur, ut tota ipsa redempta civitas, hoc est congregatio societateque sanctorum, universale sacrificium offeratur Deo per sacerdotem magnum, qui etiam se ipsum obtulit, in hac oblatus est, quia secundum hanc mediator est, in hac sacerdos, ut exhibeamus corpora nostra hostiam vivam, sanctam, Deo placentem, rationabile obsequium nostrum, et non confirmemur huic saeculo, sed reformemur in novitate mentis nostrae; ad probandum quae sit voluntas Dei, quod bonum et beneplacitum et perfectum, quod totum sacrificium ipsi nos sumus: Dico enim, inquit, per gratiam Dei, quae data est mihi, omnibus qui sunt in vobis, non plus sapere quam oportet sapere, sed sapere ad temperantiam, sicut unicuique Deus partitus est fidei mensuram. Sicut enim in uno corpore multa membra habemus, omnia autem membra nos eodem actus habent: ita multi unum corpus sumus in Christo; singuli autem, alter alterius membra, habentes dona diversa secundum gratiam, quae data est nobis (Rom. XII, 3-6). Hoc est sacrificium christianorum: multi unum corpus in Christo. Quod etiam sacramento altaris fidelibus noto frequentat Ecclesia, ubi ei demonstratur quod in ea re quam offert, ipsa offeratur» [AURELIUS AUGUSTINUS, De civitate Dei, X, cap. VI, 284, De vero perfectoque sacrificio, in PL 41, coll. 013-804].



Trad. it.: «Tutta la città redenta, ossia l'insieme della società dei Santi, si offrirà a Dio come sacrificio universale per opera di quel sommo Sacerdote che, nella passione, sotto forma di servo, offrì se stesso per noi affinché diventassimo membra di lui, nostro capo. Nella forma di servo, infatti egli si offrì e continua a venir offerto a Dio perché è per essa che è mediatore, sacerdote, sacrificio. Ecco perché l'Apostolo quando ci esorta a offrire a Dio i nostri corpi come ostia viva, santa... scrive... Infatti, come in un corpo noi abbiamo molte membra e non tutte le membra hanno la medesima funzione così noi, sebbene molti, formiamo un unico corpo in Cristo... Ecco il sacrificio dei cristiani: che molti siano uno solo in Gesù Cristo. E questo sacrificio la Chiesa non cessa di rinnovarlo nel sacramento dell'Altare, nel quale è dimostrato che in ciò che essa offre è offerta essa stessa» [C. BORGOGNO – A. LANDI (a cura di), La città di Dio, ed. Paoline, Alba 1979, I, X, cap. VI, pp. 530-531].

3. L'Impero – in questa ottica, secondo questa prospettiva – è la massima espressione della potenza mondiale, ossia della città terrena, nata dalla ribellione di Satana e di Caino. Le città, le civitates o municipia, erano centri della «civiltà» per i romani, racchiudevano lo spazio della vita pubblica; e costituivano anche la base per la riscossione delle tasse e quindi erano centrali dal punto di vista economico per i bisogni dello Stato. L'alto Medioevo ereditò e mantenne le loro funzioni episcopali in ogni parte dell'Occidente. Nella maggior parte dei territori dell'ex Impero, le città erano diventate anche i centri dei comitati medievali. Questo mantenimento di una continuità istituzionale non assicurava comunque anche la continuità economica: le città come centri economici, ovvero centri urbani veri e propri, definiti in quanto tali per via di una certa concentrazione demografica e per una differenziazione funzionale dell'attività economica rispetto alla campagna, si affermarono pienamente dopo il Mille e l'Italia centro-settentrionale (regnum Italicum) fu l'ambito territoriale, lo spazio geografico dove la transizione fra città vescovile e città comunale si svolse con maggiore linearità (fine del secolo XI e inizio del XII secolo). Il passaggio viene normalmente ritenuto compiuto quando troviamo insediata al governo della collettività cittadina una magistratura permanente, pur se di solito rinnovata annualmente: si trattava di gruppi di consules, in numero anche fortemente variabile, occasionalmente coadiuvati dalle riunioni di un arengo (assemblea generale della cittadinanza) e di un consiglio cittadino. Uno storico contemporaneo, Roberto Sabatino Lopez (1910-1986) – per cui si rinvia a R. S. LOPEZ, I caratteri originali della città medievale, in AA. VV., Concetto, storia, miti e immagini del Medioevo, a cura di V. BRANCA, Sansoni, Firenze 1973 -, ha proposto come immagine simbolica/ideogramma della città medievale il disegno di una croce iscritta in un cerchio: la croce rappresenta l'intreccio di strade, e quindi quell'attività mercantile ed economica da cui l'espansione medievale prende origine/la croce rappresenta la convergenza delle strade che portano dentro la città e da questa ridistribuiscono uomini, merci e idee; il cerchio, nel geroglifico, indica un fossato o un muro. Non è necessario che questo fossato o muro venga eretto materialmente; basta che sia moralmente presente, e serva a tenere insieme i cittadini, proteggendoli dal mondo freddo e vasto d'intorno, dando loro la consapevolezza di

## Da subordionalista a finalistica Concezioni dell'ordine ontologico

appartenere a un gruppo unitario, e l'orgoglio di sentirsi diversi dalla campagna circostante.

4. A. PINCHERLE, *Vita di Sant'Agostino*, Bari 1980.
5. S. COTTA, *Introduzione a Sant'Agostino, La città di Dio*, I, Nuova Biblioteca Agostiniana V/1, Roma 1978.
6. Se spostiamo lo sguardo verso est, verso l'Oriente mediterraneo sia asiatico che europeo, la scena cambia. In questa parte di mondo – anch'essa Impero romano, e ben all'interno di quella che siamo soliti definire «civiltà antica» - assistiamo a uno spettacolo molto diverso. Non a una morte, ma a una mutazione. Qui l'originaria impronta romana, trapiantata e assimilata in un ambiente segnato da un'antica e vincente stratificazione greca ed ellenistica, si preparava a resistere ancora straordinariamente a lungo, formando la più lunga continuità politica della storia umana. Per un altro millennio, i sudditi dell'Impero bizantino avrebbero continuato a definirsi «romani» (per quanto lo dicessero in greco, e quasi più nessuno di loro parlasse latino), Costantinopoli sarebbe stata chiamata «seconda Roma», e l'Imperatore avrebbe continuato a considerarsi l'erede diretto degli Antonini e dei Severi, per non dire di Costantino e di Teodosio [G. OSTROGORSKY, *Storia dell'impero bizantino*, Einaudi, Torino 1968 e 1993].
7. O. CAPITANI, *Storia dell'Italia medievale (410-1216)*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 18.
8. Fonte di molteplici conseguenze sarà l'interpretazione del paganesimo elaborata da Sant'Agostino e condivisa dalla Chiesa tutta. Secondo tale teoria, gli dèi pagani erano creature infernali che il diavolo aveva preposto al culto e alla devozione degli uomini per potersi meglio impadronire delle loro anime distogliendoli dal culto dell'unico e vero Dio. In tal modo Agostino riprendeva e sviluppava soprattutto elementi del Vecchio Testamento dove gli idoli del popolo semitico circostante gli ebrei venivano presentati come creature demoniache [R. MANSELLI, *Le premesse medievali della caccia alle streghe*, a cura di M. ROMANELLO, *La stregoneria in Europa (1450-1650)*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 41].
9. O. CAPITANI, *Storia dell'Italia medievale*, cit., p. 19.
10. Il recupero e l'esegesi dei testi del Diritto romano, fatto raccogliere organicamente da Giustiniano (482-565) nel *Corpus Juris Civilis* (Codici Giustiniani), trovarono a Bologna la sede privilegiata di studio, grazie alla statura e alla fama di coloro che furono considerati i maestri in materia (*domini/doctores legum*), Pepone (... 1086-1096...), e quella più nota del grande Irnerio (Wernerio o Warnerio o Guarnerio o Gernerio), morto nel 1130 ca., entrambi dell'entourage di Matilde di Canossa (1046-1115) [G. FASOLI, *Ancora un'ipotesi sull'inizio dell'insegnamento di Pepone e di Irnerio*, in *Scritti di storia medievale*, a cura di F. BOCCHI – A. CARILE – A. I. PINI, Bologna 1974, pp. 567-581; G. DE VERGOTTINI, *Lo studio di Bologna, l'Impero, il Papato*, Bologna 1954, pp. 6-15. Cfr. anche C. RICCI, *I primordi dello studio di Bologna*, Bologna 1888, pp. 147-165]. Nella vastissima bibliografia sulle origini dell'Università di Bologna [per cui il riferimento d'obbligo è a G. ZANELLA, *Bibliografia per la storia dell'Università di Bologna dalle origini al 1945*, Bologna 1983], ci limitiamo a segnalare A. SORBELLI, *Storia dell'Università di Bologna. I. Il medioevo*, Bologna 1944; C. CALCATERRA, *Alma mater studiorum*, Bologna 1948; G. FASOLI, *Per la storia dell'Università di Bologna*,

Bologna 1970; G. CENCETTI, *Studium fuit Bononie*, in «*Le origini dell'Università*», a cura di G. ARNALDI, Bologna 1974; O. CAPITANI (a cura di), «*L'Università a Bologna. Personaggi, momenti e luoghi dalle origini al XVI secolo*», Milano 1987.

11. Irnerio – il primo fondatore della scienza legale - e i suoi seguaci svolsero soprattutto un lavoro di interpretazione e di adattamento della dottrina giuridica romana alla nuova realtà sociale e politica: G. SANTINI, *Irnerio e la scuola dei glossatori*, in *La Storia illustrata di Bologna*, a cura di W. TEGA, VI (I novecento anni dell'Università), Milano 1989, pp. 21-40. Cfr. anche M. SARTI – M. FATTORINI, *De claris Archigymnasii Bononiensis professoribus a saeculo XI usque ad saeculum XIV*, a cura di C. ALBINI - M. MALAGOLA, I, Bononiae 1888-1896.

12. Le leggi fondamentali del diritto ecclesiastico vengono raccolte, alla metà del secolo XII, in una summa dal monaco di San Felice di Bologna, Graziano, *Concordia discordantium canonum* («*Accordo dei canoni discordanti*»), detto comunemente *Decretum*, a cui segue la lunga e prolifica attività dei decretalisti. Cfr. G. DE VERGOTTINI, *Lo studio di Bologna, l'Impero, il Papato*, cit., pp. 25-26: «*Adunque Irnerio dovette spegnersi presto dopo il 1125... E proprio in questi anni, avvenimento decisivo nei secoli per l'importanza europea dello studio bolognese, il monaco camaldolese toscano Graziano nella scuola claustrale di s. Felice e Naborre, compilava il suo "Decretum", la prima grande sistemazione scientifica del diritto della Chiesa con cui il diritto canonico si disancorava dalla teologia, fondando l'insegnamento autonomo di questa disciplina*».

13. F. CALASSO, *Introduzione al diritto comune*, Milano 1951.

14. Le due gigantesche trattazioni sistematiche la *Summa Theologiae*, rimasta incompiuta, che è ancora uno dei fondamenti della teologia cattolica, la *Summa contra Gentiles* (1261-64) [SAN TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, Marietti, Torino 1952 e *Summa contra Gentiles*, ivi, 1961] e i commenti a opere aristoteliche, fra i quali importantissimi furono quelli all'*Etica nicomachea* e alla *Fisica*. Non è qui il luogo di parlare del suo sistema filosofico. Basti dire che Tommaso tentò di conciliare aristotelismo e cristianesimo dimostrando che i principi della filosofia di Aristotele non solo non si oppongono alla Rivelazione, ma rendono utili servizi per chiarire certi principi teologici: «*Per Tommaso è... possibile uno stretto accordo tra Cristianesimo e filosofia aristotelica; questa può essere inserita nella conoscenza cristiana; e su tale base egli elabora un sistema complesso e articolato che, per la sua perfezione architettonica e per la sterminata ricchezza dei suoi elementi, si suole paragonare a un'immensa cattedrale gotica* [G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, II voll., Milano 1991; I vol., *Dalle origini al Quattrocento*, p. 124. Cfr. anche O. VON SIMSON, *La cattedrale gotica. Il concetto medievale di ordine*, Bologna 1988].

15. La *Politica* di Aristotele (384 a. C.- 322 a. C.) non è un'opera unitaria, ma consta di più libri raccolti insieme. L'argomento centrale del Libro I è l'«*economia*», ossia l'organizzazione della famiglia e i modi nei quali essa provvede alla propria sussistenza. Questo testo è però preceduto da alcune pagine nelle quali Aristotele definisce



## Da subordionalista a finalistica Concezioni dell'ordine ontologico

cosa sia la *pòlis* e da quali parti essa sia formata: «La comunità che risulta di più villaggi è la città (la *pòlis* è la città nel senso di aggregato), perfetta, che raggiunge ormai, per così dire, il limite dell'autosufficienza completa: formata bensì per rendere possibile la vita, in realtà esiste per rendere possibile una vita felice. Quindi ogni città esiste per natura, se per natura esistono anche le prime comunità: infatti essa è il loro fine e la natura è il fine: per es. quel che ogni cosa è quando ha compiuto il suo sviluppo, noi lo diciamo la sua natura, sia d'un uomo, d'un cavallo, d'una casa (la natura di un oggetto è manifestata dalla sua realizzazione compiuta. Per l'uomo ciò è possibile soltanto entro la *pòlis*, essa è dunque una formazione naturale, intrinsecamente legata alla natura dell'uomo, che è appunto un «animale socievole», o meglio «politico», ossia portato per natura a vivere nella *pòlis*: solo nella *pòlis* l'uomo può realizzarsi compiutamente). Inoltre, ciò per cui una cosa esiste, il fine, è il meglio e l'autosufficienza è il fine e il meglio (ritorna, qui, l'identificazione, già platonica, del fine con il meglio. Sul piano politico, il meglio è ravvisato nell'autosufficienza, ossia nella non dipendenza da altro)» [ARISTOTELE, *Politica*, I, 1252b 27-1253a 33; parentesi nostre]. Da queste considerazioni è evidente che la città, la *pòlis*, è un prodotto naturale e che l'uomo per natura è un essere socievole, o meglio politico: quindi chi vive fuori della città per natura e non per qualche caso o è un abietto o è superiore all'uomo, proprio come quello biasimato da Omero: «privo di patria, di leggi, di focolare tale è per natura costui e, insieme, anche bramoso di guerra, giacché è isolato, come una pedina al gioco dei dadi» [Iliade IX, 63-64]. Cfr. anche J. MARITAIN, *La persona umana e il bene comune*, Morcelliana, Brescia 1948, p. 21: in ragione dello stato individuale in cui si trova «la persona umana richiede quella stessa vita in società. Presa sotto l'aspetto delle sue indigenze, essa deve integrarsi a un corpo di comunicazioni sociali senza il quale è impossibile che essa pervenga alla sua vita piena e al suo compimento. La società appare allora come procurante alla persona le condizioni di esistenza e di sviluppo di cui essa ha precisamente bisogno. Non è da sola che essa può pervenire alla sua pienezza, è in quanto riceve beni essenziali dalla società: non si tratta qui solo di beni materiali... ma anche e anzitutto dell'aiuto di cui egli ha bisogno per fare opera di ragione e di virtù».

16. ARISTOTELE, *Ethica Nicomachea*, I, 2, 1094b 6-10. Il bene della società è più grande del bene individuale per il fatto che è attraverso la comunità dei suoi simili che la persona umana si perfeziona, trovando in essa gli strumenti per essere se stessa. Tali corpi intermedi dalla famiglia, comunità naturale di base, si distribuiscono fino alle comunità più estese, passando per il popolo. Nella linea dei valori politici: «il popolo è il concetto più alto e più nobile. Il popolo è la libera sostanza vivente del corpo politico» [J. MARITAIN, *La persona umana e il bene comune*, cit., p. 29]. Il popolo rappresenta il vero motore del corpo politico, la parte principale di esso, una comunione esistenziale ed organica prima che etica all'interno del/la quale la persona soddisfa la sua creatività e la sua libertà.

17. J. MARITAIN, *La persona umana e il bene comune*, cit., p. 22.

18. La storia del mondo, secondo la concezione medievale, non è quella di una decadenza continua poiché invece afferma la realtà di un progresso collettivo e regolare

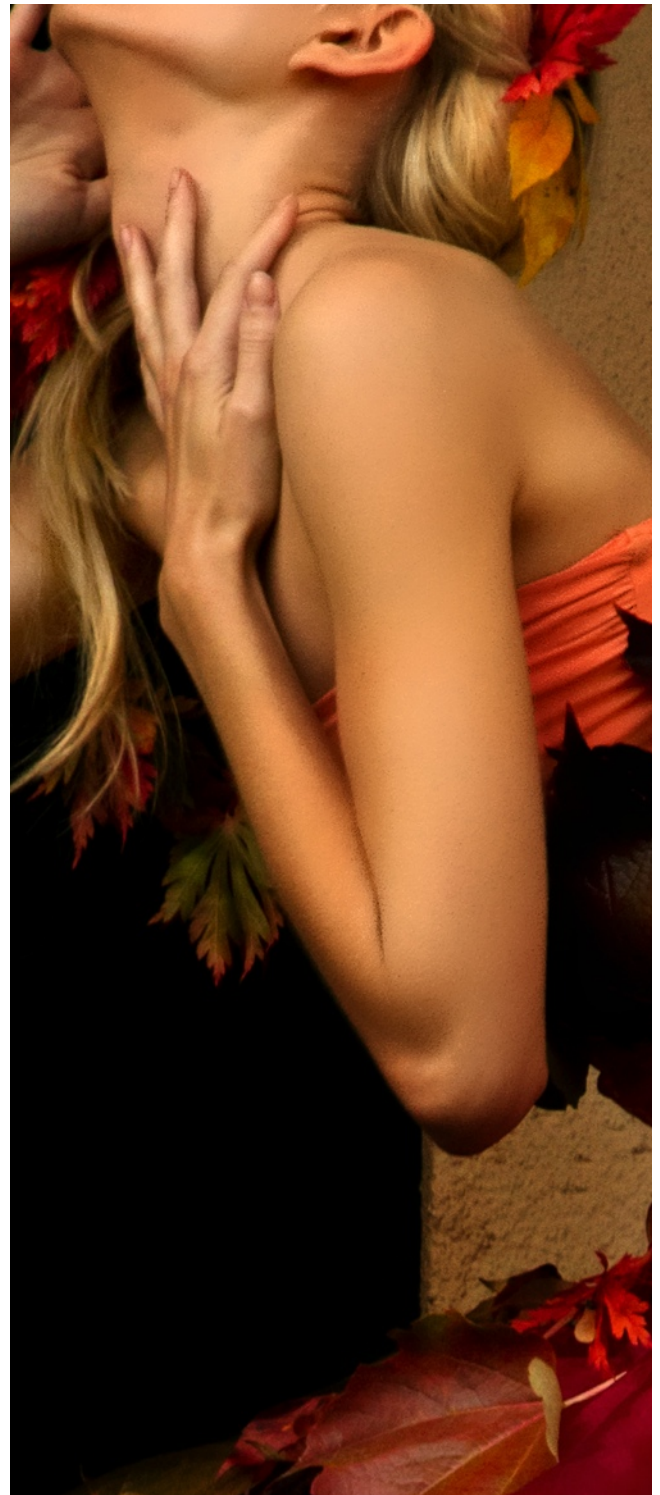
dell'umanità come tale; né quella di un progresso infinito, perché afferma invece che il progresso tende verso la sua perfezione come verso un fine; essa è piuttosto la storia di un progresso orientato verso un certo termine.

19. G. FERRONI, *Dalle origini al Quattrocento*, cit., p. 124.

20. THOMAS DE AQUINO, *Summa Theologica*, Roma 1949-1952, II-II, q. 64, a. 2.

21. *Ibidem*, I-II, q. 21, a. 4, ad 3.

22. J. MARITAIN, *La persona umana e il bene comune*, cit., p. 127.



## Da subordionalista a finalistica Concezioni dell'ordine ontologico

23. Il diritto naturale inteso nel suo vero senso, come criterio deontologico, come ordine oggettivo di valori giuridici corrispondenti alle esigenze della natura umana giustamente intesa, cioè dell'uomo come essere personale e storico ed espressione dell'eterna sapienza divina. Il diritto naturale cristiano-tomista si trovava tra le mani sicure della metafisica dell'essere, che, pur usando della astrazione e dell'universale (il *propter quid*, cioè il senso e il perché delle cose intrinseche dell'uomo), non perdeva mai di vista l'individuale e il concreto/il senso di concretezza e di storicità (il *quia*) [R. M. PIZZORNI, *Diritto naturale e diritto positivo in S. Tommaso d'Aquino*, Bologna 1999].

24. Nella comunità politica assistiamo ad un movimento ascendente che dal basso conduce verso l'alto, per cui osserva Maritain: «Ciò che la costituisce in proprio come democrazia, è che essa fa di questo vicariato la legge tipica della sua struttura autoritativa in modo tale che l'autorità, passando attraverso il popolo, sale, di grado in grado, dalla base al vertice della struttura gerarchica della comunità ed è ancora il fatto che l'esercizio del potere ad opera degli uomini, nei quali la designazione del popolo fa periodicamente risiedere l'autorità implica la costanza del passaggio di questa nella moltitudine» [J. MARITAIN, *L'uomo e lo Stato*, Marietti, Genova-Milano 2003, p. 45].

25. E. BONAIUTI, *Agostino e la colpa ereditaria*, in «*Ricerche Religiose*», II, n. 5, settembre 1926. Dalla dottrina agostiniana intorno al peccato originale sarebbe scaturito il pensiero di Federico II, Imperatore (1194-1250) circa il fondamento del potere temporale.

26. Marsilio da Padova, metteva a fondamento del suo *Defensor pacis* (1324) – il suo trattato a difesa dell'Imperatore e dell'Impero – il principio della sovranità popolare e affermava arditamente il concetto della laicità dello Stato. Marsilio conclude la sua opera principale durante il confronto tra Giovanni XXII e Ludovico il Bavaro, lotta che rappresenta il massimo esempio del problema che egli intende risolvere: l'assenza della pace e il perturbamento dello Stato determinato principalmente dalla pretesa papale della/alla plenitudo potestatis: la pretesa, cioè, del Pontefice romano di costituire una giurisdizione alternativa, dal suo punto di vista superiore perché basata su presupposti trascendenti. A questa «peste rovinosa» deve, pertanto, opporsi l'Imperatore nella sua funzione di «difensore della pace» [F. BATTAGLIA, *Marsilio da Padova e la filosofia politica del Medio Evo*, CLUEB, Bologna 1987. Cfr. anche G. GENTILE, *Storia della filosofia italiana*, Bari 1913]. Con Marsilio da Padova il concetto di pace si è/era secolarizzato e diventava possibile non solo nell'impero universale ma in qualsiasi ordinamento politico particolare.

27. Sulle sue vicende anche personali, legate al comune patavino, alla permanenza parigina nella quale conseguì il rettorato alla Sorbona e, poi, al soggiorno presso la corte di Ludovico il Bavaro, si sono soffermati studiosi come Battaglia e Vasoli, per cui si rinvia a F. BATTAGLIA, *Sul "Defensor pacis" di Marsilio da Padova*, Anonima Romana Editoriale, Roma 1929 e C. VASOLI, *Papato e Impero nel tardo Medioevo: Dante, Marsilio, Ockam*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1983.

28. MARSILIO DA PADOVA, *Il difensore della Pace*, a cura di M. CONETTI – C. FIOCCHI – S. RADICE – S. SIMONETTA, Bur, Milano 2001, I, d. I, cap. XV, §§ 5-6,

pp. 182-185. Il *Defensor pacis* è diviso in tre *dictiones* (o discorsi), oggi si direbbe tomi o parti di un libro. La prima *dictio*, dove si adoperano gli argomenti di ragione, ha 19 capitoli; la seconda *dictio*, con gli argomenti di fede è la più lunga e contiene 30 capitoli molto elaborati; la terza *dictio*, è un riepilogo delle precedenti.

29. DANTE ALIGHIERI, *Monarchia*, I, 12, a cura di P. G. RICCI, Milano 1965, pp. 158-159.

30. MARSILIO DA PADOVA, *Il difensore della Pace*, cit., I, d. I, cap. X, § 4, pp. 102-5. Marsilio da Padova fissa un punto importante della sua teoria, con la nascita della legge, regola indispensabile della convivenza umana, che trae la sua cogenza dalla saggezza pratica e dalla ragione degli uomini che compongono la comunità politica. Tra le diverse possibili definizioni di legge, Marsilio dimostra e sceglie quella che anticipa il positivismo giuridico: la legge umana è una norma valida quando è accompagnata da una sanzione [Sul positivismo giuridico di Marsilio, vedasi G. MIGLIO, *La crisi dell'universalismo politico medievale e la formazione ideologica del particolarismo statale moderno*, in Marsilio da Padova. Studi raccolti nel VI centenario della morte, a cura di A. CHECCHINI – N. BOBBIO, Padova 1942, pp. 229-328; p. 241 sgg.]. Per la prima volta la legge umana è sganciata dalla relazione gerarchica con la legge divina, che, secondo Marsilio avrà un giudice solo dopo la nostra vita.

31. Quando Marsilio dichiara che la legge non può essere approvata che dall'*universitas civium*, che si traduce facilmente con "volontà popolare", per *civis* intende, d'accordo con Aristotele, colui che partecipa secondo il proprio rango alla comunità civile, al governo o alla funzione deliberativa [MARSILIO DA PADOVA, *Il difensore della Pace*, cit., I, d. I, cap. V, § 1, pp. 40-1 e I, d. I, cap. XIII, § 4. Cfr. anche ARISTOTELE, *Politica*, III, cap. VI], esclusi gli stranieri, i servi, le donne e i bambini.

32. M. DAMIATA, *Plenitudo potestatis e universitas civium* in Marsilio da Padova, Studi Francescani, Firenze 1983; V. OMAGGIO, *Marsilio da Padova. Diritto e Politica nel Defensor Pacis*, ES, Napoli 1995.

33. C. DOLCINI, *Introduzione a Marsilio da Padova*, Laterza, Roma 1995, pp. 30-31 (parentesi nostra). Cfr. anche *Defensor Pacis*, a cura di C. VASOLI, Napoli 1960, I, cap. XIII, §2, p. 180: «Io accetto anche l'idea comune alla mente umana che "ogni tutto sia maggiore della sua parte", il che è vero tanto nei riguardi della grandezza e massa che nei riguardi della virtù pratica e dell'azione. Onde risulta necessariamente evidente che tutto il corpo dei cittadini o la loro parte prevalente – che dobbiamo considerare come la stessa cosa – possono discernere quanto dev'essere scelto o quanto dev'essere respinto meglio di come non possa farlo ogni sua parte presa separatamente».

34. Il Comune cittadino, in Italia centro-settentrionale, è dunque soprattutto questa esigenza di «partecipazione» che rimarrà ben al di là della durata stessa del «momento consolare» (sec. XII, prevalentemente), uno dei connotati ed una delle identità del fenomeno.

35. Sulla concezione della società tripartita, si rinvia a O. NICCOLI, *I sacerdoti, i guerrieri, i contadini*, Einaudi, Torino 1978; G. DUBY, *Lo specchio del feudalesimo. Sacerdoti, guerrieri, lavoratori*, Laterza, Bari 1980.

36. MARSILIO DA PADOVA, *Il difensore della Pace*, cit., II, d. II, cap. XXIV, § 17, pp. 944-945.



## Da subordionalista a finalistica

### Concezioni dell'ordine ontologico

37. Alla fine del *Defensor pacis* uno dei manoscritti tramanda notizia del libro che fu composto e terminato a Parigi, nel vico della Sorbona, presso la casa degli scolari in sacra teologia. Correva l'anno 1324, il giorno della festa di san Giovanni Battista (24 giugno). Tre anni dopo, il 23 ottobre 1327, Marsilio da Padova è colpito insieme con il magister artium Giovanni di Jandun dall'accusa di scomunica lanciata da Giovanni XXII. Marsilio e Jandun sono condannati per avere scritto un libro, il *Defensor pacis*, che conteneva cinque eresie: Cristo era obbligato a pagare il tributo a Cesare; non lasciò un capo nella Chiesa e Pietro non aveva più autorità degli altri apostoli; tutti i sacerdoti hanno uguale autorità e giurisdizione; spetta all'imperatore eleggere e destituire il papa; la Chiesa non può stabilire sanzioni per nessuno, tranne che per delega imperiale [C. DOLCINI, Introduzione a Marsilio da Padova, cit., p. 3].

#### Rita Bellelli

Licenciada en Lenguas y Literaturas extranjeras (ruso, francés y español) en la Universidad de Parma con una

disertación sobre "El destino literario del poema Requiem de A.Achmatova", se traslada a vivir a Grecia. Más tarde acaba la Licenciatura en Literatura en la Universidad de Bolonia con la disertación de filosofía moral "Malleus maleficarum ("El Martillo de las Brujas"). De la medicina sacramental a la ciencia sacra de la medicina".

Ha traducido al italiano un número cospicuo de poemas de Anna Achmatova. Ha colaborado en diferentes eventos artístico en Grecia e Italia recitando poemas de Y.Ritsos.

Es miembro del Comité griego de la Società Dante Alighieri organizando jornadas de estudio sobre autores italianos, y de la Associazione di Amici dell'Istituto Bizantino de Venecia.

Ha publicado artículos ("Un'icona di Paolo Veneziano (1310-1360) al museo Benaki di Atene", "Federico II, Imperatore (1194-1250) e il moto autonomistico dei Comuni lombardi" para el periódico de estudios sobre la Edad Media *Περι Ιστορίας*, n. 5, Κερκυρα (Corfú).

En 2012 acaba su Tesis doctoral en Historia Medieval sobre I"Federico II, Imperatore (1194-1250) e il moto autonomistico dei Comuni lombardi", para la Universidad de las Islas Jónicas de Corfú (Grecia).

RITA  
BELLELLI





## Apprends-le par coeur

### Étude de la mémorisation chez les pianistes (II)

© Carole Garniel

#### CHAPITRE DEUXIEME AU CŒUR DE L'APPRENTISSAGE

*Acquisition, conservation, transformation, expression, la mémoire est une symphonie en quatre mouvements.*

Jean-Yves et Marc TADIE<sup>17</sup>

#### ACQUISITION

*«La mémoire est le corps de la pensée, et c'est par la mémoire que le corps et l'esprit sont reliés».<sup>18</sup>*

La perception, l'attention, la répétition, l'association et l'émotion participent à la mémorisation. C'est le corps tout entier qui apprend afin de reproduire le geste juste. La mémoire s'inscrit dans le corps et l'implique dans sa globalité. Le fait que certaines personnes soient plus prétendument des «visuelles» et d'autres des «auditives» n'a finalement que peu d'importance car c'est l'ensemble des perceptions visuelles, sonores et tactiles qui va s'ancrer progressivement en nous et permettre le geste instrumental.

Mais avant de nous interroger sur la façon d'apprendre, sur le «comment faire», il est nécessaire de nous demander ce que nous avons à apprendre. Comme l'affirment le chercheur Pierre Vermersch et la pianiste Delphine Arbeau «la mémorisation est dépendante de l'activité d'analyse et de structuration de l'œuvre (...), plus un objet à mémoriser est organisé, moins il y a de choses à apprendre (...), mémoriser une partition de piano paraît moins une activité de mémorisation qu'une activité d'apprentissage extraordinairement multiple, à la fois différenciée et complémentaire».<sup>19</sup>

Grâce à l'organisation et à la structuration de l'œuvre à mémoriser dans ses multiples détails, le pianiste peut commencer à construire une représentation mentale de sa partition qui s'affinera au fur et à mesure de son travail. C'est ainsi que s'élabore son interprétation.

Cette représentation mentale est bien plus qu'une analyse musicale puisqu'elle concerne aussi la texture sensorielle et engendre des images à la fois visuelles, auditives, motrices et émotionnelles. Elle constitue à la fois le but à atteindre, «l'interprétation idéale», et la prise de conscience de la connaissance provisoire que le pianiste a de l'œuvre étudiée. Comme le souligne Jean Berbaum, «Elaborer une représentation mentale est le résultat d'une activité mentale aussi bien rationnelle qu'intuitive (...) car les qualités de créativité et d'originalité se



manifestent en même temps que les possibilités de raisonnement». <sup>20</sup> Ce travail d'évocation oblige à passer un certain temps en dehors du piano; le «message» est parfois difficile à faire passer aux élèves qui ont besoin de se rassurer en jouant ou qui se sentent frustrés car privés du plaisir des sons ou qui y voient tout simplement une perte de temps. Pourtant, comme la mémorisation se produit dès la première répétition à notre insu, bien des difficultés pourraient être évitées en prenant soin de penser la musique avant de jouer. De plus, les pianistes, étant depuis toujours confrontés au problème d'adaptation à l'instrument et au fait qu'ils ne peuvent que rarement «se chauffer» avant les concerts, ont tout intérêt à développer l'écoute intérieure et la représentation mentale de leurs partitions, voire de leur récital entier.

Pédagogiquement, on peut se demander à quel âge un élève est capable d'apprendre de cette façon? Personnellement, dans mes cours, je préfère ne pas intervenir lorsque les enfants mémorisent très facilement. Par contre, j'ai constaté que, dès le second cycle des études en conservatoire <sup>21</sup> «la mémoire conceptuelle» ainsi nommée par Francis Dube dans sa thèse <sup>22</sup> leur permettait d'étudier plus rapidement, leur donnait une meilleure compréhension des œuvres et leur offrait une plus grande confiance en eux lors de leurs prestations en public.

Comme l'explique le docteur John Sloboda: «l'absence d'effort conscient et l'absence d'éducation explicite sont typiques de l'enculturation musicale (...) qui constitue le processus dominant jusqu'aux environs de dix ans. Les jeunes enfants n'aspirent pas à améliorer leur aptitude à apprendre des chansons, et pourtant ils s'améliorent. Les adultes n'enseignent pas aux jeunes enfants l'art de la mémorisation d'une chanson et pourtant les enfants acquièrent la capacité de mémoriser des chansons (...). Par la suite, la formation musicale joue un rôle de plus en plus important (...) et implique un effort conscient de la part de la personne qui s'assigne pour but spécifique un plus grand accomplissement». <sup>23</sup>

## PENSER LA MUSIQUE

Walter Giesecking qui reste pour moi le maître absolu en la matière s'exprime ainsi: «Pour favoriser l'exercice de la concentration et maintenir l'élève dans cet état, je fais appel au par coeur raisonné. (...) La vision précise de l'image des notes est la condition sine qua non de l'éducation de l'ouïe. Il est indispensable de posséder visuellement l'ensemble des notes d'un morceau avant d'en commencer l'étude, c'est-à-dire de le connaître par coeur. Un entraînement spécial de la mémoire est indispensable. Je procède à cet entraînement par la réflexion intense, la méditation logique et systématique. (...) Je conseille d'exiger des débutants (même des enfants) une ou deux mesures par coeur à chaque leçon. (...) On arrive à faire des progrès en se dispensant du par coeur mais ces résultats ne sauraient se comparer à ceux qui sont acquis par le travail de tête que je préconise. (...) La lecture réfléchie permet à l'élève de mieux se rendre compte de la composition du morceau». <sup>24</sup>

Comment cela se traduit-il dans la pratique? Giesecking nous en donne un exemple avec l'étude de la Première Invention de J.S. Bach: «Orientons-nous d'abord sur la mesure et la tonalité: 4/4 et Do Majeur. Le motif qui commence au deuxième

quart du premier temps comporte quatre sons conjoints montant en gamme, suivis de deux intervalles de tierces descendantes, et se termine par un saut de quinte montante. Le motif revient note pour note à la basse après le troisième temps. Viennent ensuite, comme contrepoint à la voix supérieure, les croches do, si, do et ré double croche. (...)». <sup>25</sup>

Il s'agit de la verbalisation de l'analyse microstructurelle de l'œuvre. Si l'analyse macrostructurelle fait partie de la formation instrumentale, l'analyse microstructurelle ne semble pas bénéficier du même privilège. Elle favorise pourtant l'acquisition de la mémoire conceptuelle si le pianiste prend le soin de verbaliser ses propres observations du texte dans son langage. Cette verbalisation n'a aucun sens si elle n'est qu'une simple description du graphisme de la partition.

Elle prend toute son importance si elle permet au pianiste de comprendre et de ressentir le langage musical. «On se sert des sons pour faire de la musique comme on se sert des paroles pour faire un langage. Un son abstrait ne fait pas de musique, comme une parole ne fait pas de langue. (...)» nous dit Chopin <sup>26</sup>. La verbalisation des microstructures doit donc permettre au pianiste d'avoir également une parfaite conscience des phrases musicales, de la place de chaque note dans l'harmonie, de ressentir les «tensions-détentes» qui en découlent. Reprenons l'exemple de la Première Invention de Bach. Le si croche de la main droite de la première mesure s'écoute non seulement comme une broderie mais aussi comme la note sensible en Do Majeur. Celle-ci forme également une quarte augmentée grâce au contrepoint de la main gauche, d'où une tension qui se relâche dès la fin de la mesure. Nous mémorisons plus facilement en prenant en compte la résonance affective que provoque la musique en nous-mêmes. Il nous faut aussi examiner le rythme choisi par Bach, la tessiture... et la liste pourrait continuer à s'allonger; en résumé: être très curieux de la manière dont est composée l'œuvre, et s'ouvrir aux émotions qu'elle provoque en nous va nous aider à nous en souvenir.

Le chercheur Pierre Vermersch insiste sur l'importance de verbaliser, au sens de pouvoir énoncer à haute voix pour mémoriser car du point de vue neurologique, il s'agit de la mémoire d'un récit verbal, une activité particulière du cerveau gauche. A la verbalisation des repères microstructureaux, il ajoute la verbalisation des notes (qui doit être couplée à une autre démarche mémorielle pour que l'interprète obtienne une vision plus globale de l'œuvre), du contenant (structure spatiale de la partition: il s'agit des points de repère que l'on peut nommer, par exemple, la page où commence la réexposition dans un mouvement de sonate), et de la macrostructure (analyse musicale de l'œuvre, sa forme, son style, son harmonie, la connaissance de l'époque et des caractéristiques d'écriture d'un compositeur) <sup>27</sup>.

Le pianiste Alexandre Sorel conseille quant à lui de chanter horizontalement toutes les mélodies puis verticalement toutes les harmonies pour saisir la musique dans une sorte de grille et fixer notre attention. <sup>28</sup>

Mais, jouer par coeur une œuvre musicale exige l'utilisation de plusieurs approches mnémoniques. En jumelant les

stratégies conceptuelles aux apprentissages sensoriels, le pianiste accroît son sentiment de sécurité.

### LES APPRENTISSAGES SENSORIELS

La documentation spécialisée actuelle ne permet pas d'affirmer que l'une des stratégies sensorielles d'apprentissage s'avère plus efficace qu'une autre. Il nous appartient de chercher la technique qui sera la plus concluante pour nous permettre de mémoriser. Cependant, l'étude de Pierre Vermersch et de Delphine Arbeu<sup>29</sup> divise les apprentissages sensoriels en objets cognitifs différents: le «programme moteur» qui concerne la mémoire kinesthésique, «l'objet sonore» qui fait référence à la mémoire auditive, «l'image visuelle» qui permet de mémoriser les points de repère sur la partition, «l'objet ressenti» qui permet d'ancrer d'autres points de repère basés sur des émotions retrouvées, anticipées. Nous utilisons ces objets cognitifs de manière fortement imbriquée car l'ensemble des perceptions musicales est indissociable du geste qui peut les produire. En focalisant notre attention sur ces différents paramètres nous encodons la musique. Un travail sur la conscience devient alors indispensable.

Comme l'explique la pédagogue Brigitte Bouthinon-Dumas: «Ce travail sur la conscience permet une acuité plus grande de la sensation tactile comme de l'écoute du son.(...) Le son est une matière vivante qui se façonne par l'empreinte. Les différents dosages de l'empreinte créent les rapports entre les sons».<sup>30</sup> Cette idée s'oppose aux automatismes et répétitions sans conscience qui laisseraient alors aléatoire la qualité de la mémorisation. Mais dans le jeu pianistique, le nombre d'éléments à maîtriser est tel que l'essentiel doit s'automatiser pour libérer la musicalité, pour libérer la pensée. C'est en quelque sorte une automatisation consciente.

La conscience tactile, que l'on peut étendre à une conscience corporelle plus globale permet la recherche de la coïncidence entre le son pensé et le son produit car l'anticipation du son que l'on entend intérieurement n'est pas une condition suffisante à sa réalisation, elle doit être associée à une image motrice. Jeannerod et son équipe de recherches de l'Institut des Sciences Cognitives de Lyon ont montré que «toute action était précédée chez l'homme quelques millisecondes auparavant de l'établissement d'un programme d'action et que la seule idée de l'action à exécuter (appelée image motrice) fait apparaître la même activation corticale que si l'action était réellement accomplie. Nous gardons présents dans notre inconscient les schémas de ces programmes d'action, qui sont capables de se manifester si une seule de leurs parties est sollicitée; ceci est la base de l'apprentissage, de la mémoire implicite et pensons-nous de l'inconscient profond».<sup>31</sup>

Comme il n'existe aucune frontière entre la mémoire consciente et la mémoire inconsciente, il est important dans l'apprentissage d'avoir un corps toujours bien présent, indissociable des processus cognitifs mis en jeu et allié à une attention en éveil sous peine de voir ses doigts jouer «tout seuls». Michel Ricquier nous conseille de nous méfier du pilotage automatique si les notes ne sont pas

pensées, c'est-à-dire associées à un doigté, à un geste, à une sonorité.<sup>32</sup>

Les paramètres qui influencent le geste musical sont à considérer dès la première répétition, leur efficacité dépendant de l'attention que nous leur portons. D'un côté, la conscience kinesthésique est reliée à la mémoire procédurale, elle comprend les aspects moteurs et visuo-spatiaux de celle-ci. D'un autre côté, la conscience des groupements sémantiques possibles, intrinsèques ou extrinsèques au discours musical fait référence aux mémoires sémantiques et épisodiques. Ce fonctionnement en réseaux inclut un incessant va-et-vient entre les différentes catégories mnésiques. De même le geste musical, défini comme une action guidée perceptivement implique un aller et retour constant entre perception et action aux différents niveaux de la cognition.

Dans une situation de concert, il me faut sans cesse être à l'écoute des sons que je produis, afin de pouvoir adapter ma manière de jouer en fonction de l'instrument dont je dispose, de l'acoustique de la salle, ou encore de mes partenaires s'il s'agit d'un concert de musique de chambre. Ma mémoire de travail est donc sans cesse sollicitée. Et pour que le discours musical soit fluide, je dois en même temps anticiper les événements musicaux, donc utiliser ma mémoire à moyen et plus long terme.





### METHODOLOGIES

Dans sa thèse, Francis Dube mentionne qu'un musicien, lorsqu'il travaille, s'exerce de quatre façons différentes: additive, sérielle, par section et globale. Il regrette que seules les approches dites globales et par section aient retenu l'attention des chercheurs qui ont abouti à des conclusions contradictoires. Nous n'avons pas non plus de recherches sur les capacités de rétention en mémoire que ces approches distinctes apportent.

A propos du travail d'une œuvre les mains séparées, il ajoute: «En 1933, R.W. Brown réalise une étude comparative afin d'évaluer si mémoriser une œuvre les mains séparées serait plus efficace que la mémoriser les mains ensemble. Pour cette étude, tous les sujets doivent apprendre par coeur deux pièces de même niveau: l'une, les mains séparées, l'autre, les mains ensemble. Après analyse des résultats, Brown conclut que mémoriser une partition les mains ensemble réduit de façon significative le temps d'apprentissage ainsi que le nombre de répétitions à effectuer pour l'apprendre par coeur. En 1939, G.Rubin-Rabson réalise une étude comparative sur le même domaine d'intérêt et obtient des résultats similaires». <sup>33</sup> Par ailleurs, nous ne savons pas si mémoriser les mains séparées oblige le pianiste à se construire une représentation mentale à la fois de la main gauche et de la main droite en plus des mains ensemble et si ces différentes représentations consolident sa mémorisation, ni si l'une de ces méthodes

offre un plus grand pouvoir de rétention de l'information à long terme.

Pourtant la plupart des pédagogues demandent à leurs élèves de mémoriser aussi les mains séparées. J'ai noté deux points de vue particulièrement pertinents et opposés dans mes lectures, il s'agit d'abord de celui de Brigitte Bouthinon-Dumas: «Lorsque surgit un trou de mémoire, la faute en incombe le plus souvent à la main gauche, et ceci, que le pianiste soit droitier ou gaucher. Pourquoi justement la main gauche? Parce que mentalement, on dissocie les deux mains et que la laissée pour compte est la main gauche. C'est pour cette raison que la sensation doit être globale, (...) il faut recréer une sensation présente aux deux mains pour les rééquilibrer sensitivement comme mentalement. (...) Pendant la durée des études, avoir pour règle constante écoute et sensation globales aux deux mains est une des grandes difficultés pianistiques. (...) ne plus dissocier un jeu, c'est parvenir à unifier, à rassembler, à sentir une masse sonore répartie entre les deux mains». <sup>34</sup>

Puis celui du pianiste Laurent Martin: «L'hémisphère cérébral gauche commande la main droite. C'est l'hémisphère du langage; il est plutôt verbal, analytique, logique et séquentiel. Il est temporel. (...) L'hémisphère cérébral droit qui contrôle la main gauche est non-verbal – quoique certains disent qu'il peut avoir un langage. Il est synthétique, intuitif, global et visuo-spatial. Il est intemporel. (...) Chaque hémisphère a donc des capacités privilégiées, autant les utiliser. Pour la main droite, je fais dire les notes en jouant, ou de préférence



*chanter car en chantant la mémoire mélodique et affective est bien supérieure. Signalons au passage que certains auteurs placent la mélodie dans l'hémisphère droit – qui correspond à la main gauche – mais que des recherches plus récentes et plus poussées montrent que le sens mélodique passe dans l'hémisphère gauche – celui de la main droite – chez les bons amateurs et les professionnels; et encore plus a fortiori si l'on chante le nom des notes, puisque le langage en général est dans l'hémisphère gauche. En même temps, puisque la pulsation est à gauche (le cœur), je fais battre les temps avec la main gauche. (...) Pour la main gauche, j'interdis (en principe) de la jouer seule sans avoir en même temps une activité de l'hémisphère gauche: soit compter, soit dire les notes de la main droite, soit encore – et éventuellement en plus – battre la mesure avec la main droite. (...) La main gauche, automatisée par la répétition suffisante, acquiert une mémoire spécifique des gestes. (...) Pour moi, le jeu du piano est une illustration de l'existence de l'Inconscient: mémoire consciente à droite, inconsciente à gauche, et chaque partie a besoin de l'autre pour être parfaite».<sup>35</sup>*

### LES REPERES DE PERFORMANCE

A quoi pense un pianiste au moment où ses doigts virevoltent sur les touches du clavier? Comment fait-il pour se souvenir de tout et créer de la belle musique? Comment une performance automatisée peut-elle être satisfaisante du point de vue émotionnel?

C'est dans le but de répondre à ces questions que le psychologue de la cognition Roger Chaffin, la psychosociologue Mary Crawford et la pianiste Gabriela Imreh ont réalisé une étude peu commune. La pianiste s'est filmée en train d'apprendre et de mémoriser le troisième mouvement, *Presto*, du *Concerto italien* de J.S. Bach, destiné à l'enregistrement d'une intégrale du même compositeur. Le film contient également les commentaires de Gabriela énonçant à voix haute certaines réflexions sur les opérations mentales effectuées pendant l'apprentissage. «*Il s'agissait d'apprendre exactement à quoi je devais penser lorsque je jouais et à quel moment exactement je devais le penser*» explique la pianiste.<sup>36</sup> Les résultats de cette étude nous apprennent qu'en se focalisant sur des repères de performance minutieusement sélectionnés pendant l'apprentissage, et maintes fois répétés, Gabriela peut contrôler de manière consciente les gestes rapides et automatiques de ses mains. C'est une façon d'avoir l'esprit attentif au déroulement du morceau et à sa technique devenue automatique.

Ces repères sont à la fois *structurels* et lui permettent d'organiser le morceau en sections, en marquant des limites et des points de transition entre les différents thèmes, *basiques et interprétatifs*; ils portent alors sur les doigtés, les difficultés techniques, les phrasés, les nuances, la pédale, le tempo, et *expressifs*, ils concernent les sentiments musicaux qu'elle souhaite transmettre à son auditoire, tels que la surprise, l'excitation ou la peur. Ce sont les points émotionnels forts de la partition. Gabriela a consacré vingt heures à l'apprentissage du *Presto*, treize heures supplémentaires ont été nécessaires pour qu'il soit prêt à être enregistré en studio. Les enregistrements vidéos permettent de suivre le développement des repères de

performance tout au long de l'apprentissage. Ils évoluent au fur et à mesure que sa maîtrise du morceau augmente. L'attention de la pianiste s'est portée assez longuement sur les détails critiques de la pièce, correspondant aux repères basiques et interprétatifs. Les repères expressifs n'ont monopolisé son attention qu'au début lorsqu'elle définissait le profil musical du morceau et à la fin lors des dernières mises au point. Le reste du temps, les repères structurels, basiques et interprétatifs ont été mis en place et répétés jusqu'à ce que chacun fonctionne automatiquement et avec fluidité.

Nous avons tout intérêt à nous servir de points de repère comme ceux évoqués ci-dessus car ils peuvent relancer le jeu en cas de problème. En effet, lorsque tout se passe bien et que l'attention est portée sur les points de repère expressifs, le pianiste entre dans un état second, de quasi-transe où il ne fait plus qu'un avec la musique qui semble alors jaillir des mains comme si elle était dotée d'une conscience propre. Cependant, cet état de grâce n'est pas toujours au rendez-vous, et pour ne pas perdre le fil conducteur, le pianiste peut s'appuyer sur ses repères structurels ou basiques et interprétatifs.

Ce qu'il est également intéressant de noter dans l'enregistrement de Gabriela Imreh concerne les infimes variations de tempo affectant les mesures de repères expressifs et structurels. Le tempo est globalement très régulier, la différence est à peine perceptible mais systématique; cela indique que Gabriela se concentre sur les repères expressifs et structurels en les jouant très légèrement plus lentement, attirant ainsi l'attention de l'auditeur sur ces points forts expressifs et thématiques de l'œuvre. Pour terminer l'étude, Gabriela a rejoué de mémoire le *Presto* deux ans plus tard sans l'avoir révisé. Le résultat est remarquable puisque correct à 70%. Les mesures comprenant les repères expressifs et structurels sont les mieux conservées tandis que les mesures consécutives sont de moins en moins bien retenues à mesure qu'elles s'éloignent du repère. Cela montre l'importance de leur mise en place au moment de l'apprentissage.

### THE CHUNKING THEORIE

En 1973, W.G. Chase et H.A. Simon inventent le concept de *Chunking Theory* qui démontre que les personnes expertes pour mémoriser possèdent en amont une connaissance très vaste de leur domaine privilégié.<sup>37</sup> Les informations relatives à cette connaissance sont appelées des *Chunks*, et on peut les associer à des actions, à des commandes physiques. D'après ces auteurs, les *Chunks* sont essentiels pour effectuer les associations liées aux repères de performance et pour se rappeler les apprentissages nécessaires à la récupération des informations déjà stockées dans la mémoire à long terme.

A. Baddeley les exploite aussi en expliquant qu'*«un chunk est une partie intégrée d'informations; se rappeler d'un chunk permet de se rappeler de l'ensemble»*.<sup>38</sup> Dix ans plus tard, en compagnie de K.A. Ericsson, Chase complète ce concept par la *Skilled*



## Apprends-le par coeur

### Étude de la mémorisation chez les pianistes (II)

*Memory Theory* qui fait valoir que les personnes ayant des habiletés particulières pour mémoriser créent et utilisent plus efficacement certains mécanismes appelés *structures de récupération* et précise que certaines conditions favorisent l'acquisition de ces mécanismes. Premièrement, les individus doivent être en mesure de stocker rapidement l'information dans leur mémoire à long terme, ce qui implique qu'ils possèdent déjà un large bagage de connaissances spécifiques. Deuxièmement, l'activité doit leur être familière pour leur permettre d'anticiper les commandes responsables de la récupération des informations. Troisièmement, les individus doivent être capables d'associer l'information faisant l'objet d'un rappel aux repères spécifiques de récupération tels que les repères de performance.



### LA RECONNAISSANCE ET LE RAPPEL DES INFORMATIONS

«*La mémoire se définit comme un système permettant le stockage et la récupération de l'information. (...) Un processus de récupération approprié, efficace et flexible est tout aussi important qu'un processus de l'information efficient*» nous dit Alan Baddeley<sup>39</sup>. Pour retrouver les informations que nous avons encodées, nous utilisons deux processus distincts: la reconnaissance et le rappel. La reconnaissance permet d'associer de nouvelles informations à celles que nous possédons déjà dans notre mémoire à long terme. Le rappel, quant à lui, permet la reproduction des informations déjà stockées. Ces deux aspects de la mémoire agissent spontanément mais le rappel est plus exigeant pour cette dernière.

### Le modèle de mémoire musicale de J. MISHRA

Dans un article publié en 2004, J. Mishra met au jour un processus de mémorisation de l'instrumentiste en trois étapes<sup>40</sup>:

*L'étape préliminaire*

*La pratique instrumentale*

*La poursuite de l'apprentissage*

*L'étape préliminaire* correspond à la découverte d'une œuvre nouvelle, c'est le moment où nous essayons d'en avoir une idée générale. Elle concerne la stratégie holistique choisie par le musicien pour lui permettre d'obtenir une vue d'ensemble de la pièce, tant sur le plan auditif que sur le plan de la notation musicale ou de l'interprétation.

*La pratique instrumentale* est divisée par MISHRA en deux parties : *Pratique de la notation musicale* et *Pratique consciente de la mémorisation*.

*La poursuite de l'apprentissage* indique que le musicien continue ses répétitions de l'œuvre alors qu'il la connaît déjà par cœur. Même si peu de recherches ont été consacrées à cette étape de l'apprentissage, l'étude de R. Chaffin, G. Imreh et M. Crawford citée page 18 en précise certains aspects. En effet, si vingt heures ont été consacrées à l'apprentissage du *Presto*, treize heures supplémentaires ont permis à Gabriela d'être prête pour son enregistrement en studio. C'est l'étape de la consolidation.

Mishra la divise en trois phases:

*Réapprentissage*

*Automatisation*

*Poursuite des répétitions*

*Le réapprentissage* a pour but de consolider la mémoire et de fournir des repères de récupération supplémentaires ou alternatifs; en quelque sorte, le réapprentissage vise à réorganiser cognitivement l'information déjà stockée en mémoire. R. Chaffin, M. Crawford et G. Imreh expliquent qu'en utilisant ces repères de récupération, l'information

présente dans la mémoire à long terme revient dans la mémoire de travail. Durant cette étape, les repères sont affinés et leur efficacité est testée. Ainsi, ceux considérés comme superflus ou instables seront-ils éliminés et remplacés par les repères véritablement essentiels à la récupération des informations. C'est un travail conscient de mémorisation.

*L'automatisation* concerne la mémoire procédurale du pianiste. Elle consiste à répéter avec insistance la même séquence jusqu'à ce qu'elle devienne totalement automatique. Cette automatisation permet à la pensée consciente d'être redirigée vers l'interprétation. Et voici l'analyse de J. Sloboda: «*Le développement de l'automatisation d'une connaissance approfondie des structures ou des patterns entraîne l'expérience et l'émergence de l'intuition : un exécutant sait ce qu'il y a lieu de faire sans avoir conscience de l'effort cognitif qui produit la solution. (...) Ce phénomène se produit dès l'instant où le musicien possède un vaste répertoire de réponses expressives: sans qu'il y ait délibération consciente, l'exécution mobilise ce répertoire en réponse à la spécificité des structures musicales*». <sup>41</sup>

La *poursuite des répétitions*: cette étape consiste à rejouer la pièce mémorisée très régulièrement afin de la garder en mémoire. Elle ne nécessite aucun nouvel apprentissage mais permet de s'exercer à la récupération des informations. D'après F. Dube, nous ne disposons que d'un seul travail de recherche sur cette étape, il s'agit de l'étude expérimentale qu'a réalisée Rubin-Rabson en 1941 et qui conclut en ces termes: «*Rejouer une pièce après l'avoir mémorisée n'a pas d'impact sur la capacité de la retenir en mémoire*». <sup>42</sup> Une conclusion largement démentie par l'expérience de tous les musiciens et par B. Lechevalier: «*La mémoire du répertoire résiste bien aux ans, même s'il faut compter avec une certaine érosion. Elle se réactive constamment, au prix parfois de quelques variantes personnelles involontaires si l'on ne reprend pas de temps en temps le texte original pour se ressourcer*». <sup>43</sup>

## LA MEMOIRE EMOTIONNELLE

A côté de toutes ces possibilités intentionnelles et volontaires de mémorisation, l'émotion joue un rôle prépondérant. Nous nous souvenons avant tout de ce qui nous touche. Tout est affect. Toute relation entraîne un lien affectif: une œuvre peut nous sembler belle, laide, intéressante. Même lorsque nous disons: *elle m'est indifférente*, c'est déjà une forme de lien affectif et c'est ce qui échappe le plus à notre volonté car l'affect est sous la dépendance de notre patrimoine génétique, de notre éducation, de notre environnement, de notre état du moment.

Israel Rosenfield nous dit: «*Il n'y a pas de mémoire sans affect. Les émotions sont indispensables à la constitution du souvenir, parce qu'elles le rattachent à un ensemble organisé, et qu'elles le situent dans une séquence d'évènements*». <sup>44</sup> Le fait de mémoriser des éléments émotionnels permet de stabiliser le souvenir ou, au contraire, peut entraîner une mauvaise consolidation et provoquer un oubli accéléré. «*On peut supposer que tout ce que nous éprouvons par nos sens, en particulier dans les modalités visuelles*

*et auditives, même après élaboration dans le néocortex temporal, doit finalement être transmis aux structures limbiques pour conférer à l'expérience son caractère immédiat*» <sup>45</sup> explique le chercheur canadien Pierre Gloor. Il faut préciser que la mémoire émotionnelle se situe dans le cerveau limbique et que la mémoire comportementale au contraire, s'organise aussi dans la partie frontale du néocortex. <sup>46</sup>

Antonio Damasio, l'un des plus célèbres neuropsychiatres des années 1960/1970 fit le premier l'hypothèse d'une «intelligence émotionnelle» sans laquelle le cerveau ne peut fonctionner, l'intelligence cognitive seule s'avérant incapable de nous guider dans la vie. Ensuite, Giacomo Rizzolatti découvrit les neurones miroirs dans les années 1990 et ajouta aux cerveaux cognitifs et émotionnels un troisième cerveau appelé mimétique.

«*Anatomiquement, le système qui gouverne les émotions peut agir indépendamment du néocortex. Certaines réactions et certains souvenirs émotionnels peuvent se former sans la moindre intervention de la conscience, de la cognition*» écrit à son tour le chercheur en neurologie Joseph Le Doux <sup>47</sup>.

Lorsque des émotions à forte charge négative interdisent toute concentration, ce qui est perturbé est la capacité mentale que les spécialistes nomment «la mémoire active» (mémoire de travail): l'aptitude à garder présente à l'esprit toute information en rapport avec la tâche en cours. Ainsi, par exemple, Cécile Delannoy explique que dans le cas de l'apprentissage d'une langue étrangère, la mise en situation dans le pays motive mais qu'elle est source de stress; d'où la nécessité d'un sur-apprentissage des structures de base pour que leur automatisation résiste à l'émotivité. <sup>48</sup> Et il en est de même dans le domaine de la musique.

D'autre part, on s'accommode plus facilement de conditions matérielles peu satisfaisantes que de conditions psychologiques défavorables. Ce n'est pas la situation en elle-même qui intervient mais bien l'impression ressentie face à celle-ci. Par exemple, cela peut concerner tout simplement l'élève qui ressent de la part de son entourage familial et social un manque d'encouragement, ou au contraire, trop d'attente par rapport à ce qu'il étudie, il en sera vraisemblablement gêné dans son apprentissage. De plus, s'il éprouve une répulsion face à son professeur, il ne saura guère utiliser les conseils qu'il pourrait en recevoir. Par contre, si les conditions sont favorables et que l'élève a une image positive de lui-même dans l'état présent comme dans le futur, s'il «se sent capable de...», il a toutes les chances d'atteindre son but. La motivation positive, l'enthousiasme, le zèle et la confiance en soi sont nécessaires pour bien apprendre.

Des études effectuées sur de grands musiciens, des athlètes olympiques et des joueurs d'échec de haut niveau mondial montrent que leur point commun est leur aptitude à se motiver eux-mêmes pour s'astreindre à un entraînement rigoureux, leur capacité à persévérer pendant des années et depuis leur plus jeune âge dans une pratique systématique et difficile. Et cette ténacité repose avant tout sur certains traits psychologiques: l'enthousiasme et la persévérance face aux déconvenues.



## Apprends-le par coeur

### Étude de la mémorisation chez les pianistes (II)

Dans la mesure où nos émotions bloquent ou amplifient notre capacité de penser, d'apprendre et de mémoriser, elles définissent les limites de notre aptitude à utiliser nos capacités mentales innées et acquises. Or, *«la capacité de l'organisme humain est apparemment illimitée au niveau de l'apprentissage de compétences»* nous dit John Sloboda<sup>49</sup>. Donc, si nous sommes motivés par l'enthousiasme et par le plaisir que nous procure ce que nous faisons, les émotions peuvent nous mener à la réussite. C'est en ce sens que l'intelligence émotionnelle est une aptitude maîtresse qui influe profondément sur toutes les autres en les stimulant ou en les inhibant.

Même si les dispositions positives ou négatives font partie du tempérament inné des individus, il est possible d'apprendre à devenir optimiste et confiant. Les psychologues nomment «l'efficacité personnelle» la conviction que l'on maîtrise le cours de sa vie et que l'on est capable de relever des défis. Albert Bandura, psychologue ayant effectué une grande partie de ses recherches sur l'efficacité personnelle s'exprime en ces termes: *«la manière dont les gens perçoivent leurs aptitudes influe sur ces aptitudes elles-mêmes. Une aptitude n'est pas immuable; la performance des individus varie considérablement. Les personnes qui ont le sens de l'efficacité personnelle se remettent vite de leurs échecs.»*<sup>50</sup>

L'affectivité a évidemment partie liée avec la mémoire épisodique, celle des souvenirs vécus. Il est dans nos vies des moments inoubliables, et ils sont liés à des émotions fortes, heureuses ou malheureuses. Sur le plan neurophysiologique, comme nous l'avons vu précédemment, c'est le système limbique qui remplit cette fonction de filtrage des émotions en faisant accéder, ou non, une information extérieure aux zones corticales du cerveau. Lorsqu'un domaine du savoir, un champ d'activité humaine ne peut plus être abordé sans angoisse par le sujet, au point que l'apprentissage ne soit plus possible, on parle d'inhibition, de blocage.

Mais entre l'activité intellectuelle qui est source de plaisir et celle qui provoque une inhibition totale, tous les intermédiaires existent. Avec des degrés de gravité divers, les sources affectives de blocage sont nombreuses et variées. Je citerai un exemple extrait de *l'art du trac* de Pascal Le Corre. Il s'agit d'une chanteuse qui, durant ses études musicales, a éprouvé quelques difficultés à faire des vocalises: *«Son professeur, au lieu de la rassurer, insiste sur le fait qu'elle n'arrive pas bien à vocaliser et met en doute sa voix. Tout est ainsi réuni pour qu'elle adopte rapidement la croyance: **je ne peux pas faire des vocalises !** Les années passent et notre chanteuse devient une vraie professionnelle qui aborde parfois dans sa carrière,*



non sans inquiétude, des œuvres comportant des vocalises. Malgré son appréhension, tout le monde la complimente et elle se forge ainsi une autre croyance: **j'ai une maîtrise technique assez grande pour aborder actuellement les rôles que je désire.** Cette nouvelle croyance devrait lui permettre de chanter sans appréhension, mais malheureusement, il en va des croyances comme de tous nos apprentissages: les plus anciennes, fortement enracinées après des années d'existence ont davantage de pouvoir que les plus récentes et notre chanteuse ne peut s'empêcher de penser, au fond d'elle-même, qu'elle ne peut toujours pas vocaliser. (...) Il est possible d'utiliser des ancrages pour faire évoluer l'ancienne croyance dominante vers l'état de croyance obsolète et de faire cheminer la croyance neuve de l'état d'éventualité à l'état de certitude<sup>51</sup>. Pascal Le Corre fait référence ici à la Programmation Neuro-Linguistique qui permet de modifier intentionnellement l'influence et le pouvoir de nos croyances.

Il existe bien d'autres Thérapies Cognitives et Comportementales; elles ont pour but de modifier un comportement qui empêche une personne de se réaliser pleinement mais ceci dépasse le cadre de notre recherche.

La mémorisation dépendant non seulement de notre état psychologique mais aussi de notre état physiologique, je terminerai ce chapitre par quelques conseils glanés au fil de mes lectures; certaines recommandations sont connues et tombent sous le sens, d'autres le sont moins.

### QUELQUES CONSEILS

Le bon fonctionnement de la mémoire dépend de nos ressources d'attention, celles-ci sont fragiles; à nous de les ménager!

On ne soulignera jamais assez l'importance de **la relaxation**: la mémorisation est impossible en état de stress ou d'anxiété, difficile en état de nervosité; elle est par contre à son maximum d'efficacité en état de relaxation, à nous de trouver la pratique qui va le plus la favoriser.

**Le sommeil** permet à la fois l'assimilation de nouvelles connaissances, et l'intégration de celles-ci aux plus anciennes. En fait, il serait bénéfique à différents niveaux. De nombreuses études ont montré que le sommeil facilitait la consolidation (d'où la sagesse populaire qui conseille de relire une leçon difficile avant d'aller se coucher, cela fonctionne aussi pour la relecture des partitions). Il semblerait que le sommeil de début de nuit (où le sommeil lent prédomine) facilite la mémorisation des souvenirs explicites, alors que celui de fin de nuit (où le sommeil paradoxal prédomine) facilite la mémorisation des apprentissages implicites. Il interviendrait dans la conservation des souvenirs et leur réorganisation.

Récemment, des neurobiologistes américains ont réussi à faire apprendre de petits morceaux de piano à des débutants en leur passant des enregistrements du morceau pendant leur sommeil. Les sujets devaient d'abord apprendre à exécuter l'oeuvre au piano puis faire une sieste. Pendant une phase de sommeil nommé sommeil à ondes

lentes, les expérimentateurs leur diffusaient la musique jouée précédemment. A leur réveil, il est apparu que les personnes ayant entendu la musique pendant leur sommeil avaient fait davantage de progrès que les autres. En fait, pendant que la personne a travaillé son texte, ces neurones moteurs ont été couplés à des neurones auditifs, percevant les sons. Dès lors, la réactivation des neurones auditifs par la musique pendant la sieste relance l'activité des neurones moteurs commandant les mouvements des doigts, ce qui ancre davantage le souvenir de l'exécution du morceau. Dans le domaine musical, apprendre en dormant n'est peut-être pas un fantasme...

**La motivation, le plaisir et l'enthousiasme** (nous en avons déjà parlé) facilitent l'apprentissage. Il est important de «développer l'intérêt pour l'objet d'apprentissage et pour le changement, développer la confiance en soi et le désir de parvenir à une réalisation, développer une capacité d'organisation de situations et de traitement d'information»<sup>52</sup> nous dit Jean Berbaum.

**L'apprentissage distribué** dans le temps est plus efficace qu'un apprentissage massé, c'est-à-dire réalisé à un même moment. Jean Berbaum l'explique par «le fait qu'un apprentissage correspond à la mise en place de nouvelles connexions neuroniques et que les liaisons entre neurones s'installent par des réactions chimiques progressives. Il est donc nécessaire de laisser ces réactions se faire, c'est-à-dire de ne pas accumuler l'information trop rapidement. Pratiquement, cela veut dire qu'il faut répartir le travail de mémorisation dans le temps, d'où l'importance de l'organisation»<sup>53</sup>. L'apprentissage massé est toutefois intéressant si la pièce à mémoriser est extrêmement simple.

Des travaux en chronopsychologie ont permis de mettre en évidence l'existence de fluctuations journalières, hebdomadaires et annuelles des activités cognitives de chacun. Cependant, de nombreux facteurs sont susceptibles de modifier ces variations de performance: il s'agit, entre autres, de l'âge, de la nature et de la difficulté de la tâche. A chacun de définir les moments où il se sent le plus opérationnel même si d'une façon générale, nos capacités intellectuelles s'accroissent au cours de la matinée et atteignent un maximum en fin de matinée puis retombent et reprennent en fin de journée; elles sont au plus bas pendant la période de digestion. Plusieurs études ont montré que la mémoire est à son apogée entre 19H00 et 22H00.

**La proximité de l'objectif** semble jouer également un rôle important. Des expériences ont montré que l'on travaille mieux et plus vite à mesure que l'on se rapproche de l'objectif défini. Dans le cadre de mes cours, je me suis rendu compte qu'en fixant des objectifs précis et parfois à très court terme à mes élèves, les résultats obtenus étaient bien plus probants. J'ai ainsi eu le plaisir de voir l'un d'entre eux apprendre par coeur une oeuvre facilement et très rapidement. La difficulté, ensuite, s'est davantage révélée dans la phase de consolidation. Changer ses habitudes en **décontextualisant** son apprentissage fait partie de cette étape. Il s'agit, par exemple, de «rôder» son programme dans des lieux et sur des pianos différents. Souvenons-nous



## Apprends-le par coeur

### Étude de la mémorisation chez les pianistes (II)

du conseil de Frédéric Chopin à l'une de ses élèves de se déshabituer de jouer les yeux toujours fixés sur un tableau accroché à son mur, sous peine de devenir dépendante de ce tableau pour enchaîner son morceau.

Prendre du plaisir, même dans le travail fastidieux d'un passage difficile semble important pour notre subconscient. En effet, si l'étude d'un «trait» périlleux est associée à un sentiment pénible, voire à une certaine appréhension, le jour J, pour nous éviter de «souffrir» à nouveau, notre subconscient, soucieux de notre bien-être, va s'arranger pour nous le faire oublier, provoquant ainsi un joli trou de mémoire. En effaçant cette association négative et en la remplaçant par une association positive, nous éviterons bien des désagréments.

Enfin, il convient le jour du concert de surveiller son alimentation, l'abus d'alcool ou d'autres substances, certains médicaments, ne faisant pas bon ménage avec la mémoire. Dans le doute, demander un avis médical sera des plus judicieux.

#### CONCLUSION

Les stratégies de mémorisation et d'appréhension d'un texte sont multiples et variées. Elles peuvent être d'abord intuitives, puis réfléchies ou l'inverse. On apprend «par tête», en sollicitant notre mémoire sémantique et notre représentation mentale, «par coeur», en y associant nos émotions, et «par corps», en répétant sans cesse les mêmes

gestes, les mêmes procédures, en faisant appel à notre mémoire procédurale. Mais la représentation mentale concerne aussi les aspects sensoriels de notre apprentissage. On cherchera à utiliser, autant que possible, ces trois voies, car au moment de la restitution, chacune d'entre elles facilitera le fonctionnement de l'autre.

Régularité et constance sont indispensables, «cela nous rend humbles, observe le psychothérapeute Thierry Janssen, car nos ancêtres le savaient déjà: il faut sans cesse se remettre à l'ouvrage pour apprendre, mémoriser, connaître, agir». <sup>54</sup> La consolidation ou le sur-apprentissage est une phase à ne pas sous-estimer, c'est sur elle que nous allons nous appuyer lors du concert.

La mémorisation aura sollicité une extrême concentration, un état actif, pendant l'apprentissage; c'est maintenant l'attention totale, un état passif, que nous allons appréhender au chapitre suivant consacré au concert. Le violoncelliste Jérôme Pernoo les différencie en ces termes: «l'attention était exactement le contraire de la concentration. (...) cet état d'attention totale qu'il (il s'agit d'Arsène, le professeur de musique, le double fictif de l'auteur) mettait involontairement en pratique en jouant lui permettait d'être présent à tout: au corps comme au monde intérieur, son esprit était libre, vif, ouvert et éveillé. Il pouvait alors écouter vraiment et réagir à ce que la musique proposait sur le moment. (...) Aussi cette attention le conduisait à sentir la salle, l'écoute du public, l'atmosphère créée par la musique. (...) malgré lui, il était arrivé à cultiver l'attention et, comme par miracle, ses problèmes de concentration avaient disparu». <sup>55</sup>

(la suite au numéro suivant)

CAROLE  
CARNIEL





Su mensaje no se reserva exclusivamente para los miembros iniciados, sino que es compartido con toda la humanidad

## La Flauta mágica

### Interpretación simbólica de la Obertura (II)

© Juan Paulo Gómez

#### CAPÍTULO II

#### Sobre la simbología masónica en los elementos armónicos, interválicos y estructurales

Comenzaremos este capítulo tratando de explicar la elección de la tonalidad elegida por Mozart para esta obertura, la cual es Mi<sup>b</sup> Mayor. El hecho de ser una tonalidad que en su armadura lleva tres bemoles la relaciona con un número, el número 3, que va a estar presente a lo largo de la obra en su totalidad y que tiene una gran importancia dentro de la simbología masónica. Es curioso observar cómo en diversas obras relacionadas con la Masonería o con el mundo esotérico Mozart utilizó esta tonalidad así como su relativa, do menor, ambas con tres bemoles en su escala. Como ejemplos de ellas podemos citar:



Ej. 9: Die Maurefreude KV 471 <sup>12</sup>



## La Flauta mágica

### Interpretación simbólica de la Obertura (II)

**Andante.**

Dir, See-le des Welt-alls, o Son-ne,  
Dir, See-le des Welt-alls, o Son-ne,

**Andante.**

Ej. 10: *Dir, Seele des Weltalls KV 429* <sup>13</sup>

**Adagio.**

*Maurerische Trauermusik*

Ej. 11: *Maurerische Trauermusik KV 477* <sup>14</sup>

El simbolismo del número 3 dentro de la Masonería está estrechamente relacionado con el primer grado simbólico o Grado de Aprendiz. En este grado, el nuevo candidato realiza tres viajes simbólicos en su Ceremonia de Iniciación, pasando por tres pruebas: Aire, Agua y Fuego; tres son las Grandes Luces: La Biblia, La Escuadra y El Compás; tres son los pasos de la marcha del Aprendiz; tres golpes los de la Batería; o tres es su edad simbólica, porque está iniciado en los Misterios de los tres primeros años. Estos Misterios son las analogías que se deducen de las propiedades metafísicas de los Números. La Razón se fundamenta sobre estas nociones que se aplican para resolver problemas de la existencia.

Para Pitágoras, el número 3 representaba “la constitución del Universo”, “la perfecta armonía”. Para él, la ciencia de los números tenía como base de operaciones al número 3, considerándolo como “la cifra de virtud secreta digna de

admiraación y estudio”. La constitución de este número se encuentra en la unión del número 1 y el 2. El número 1 representa “el todo” y nada puede existir fuera de él. A menudo, la razón humana asigna artificialmente límites a lo que, en realidad es uno e ilimitado. Sólo lo percibimos diferenciando el objeto observado de su entorno. Bajo este punto de vista, 2 es el Número de la Ciencia. Pero al mismo tiempo representa un antagonismo que conviene conciliar. Con el número 3, se pasa de la Dualidad a la Unidad, es la síntesis de lo que parece opuesto y, dentro de la simbología masónica, es la representación inteligible de la Unidad. Representa la Concordia, la Conciliación y la Paz.

En la filosofía de Platón era la imagen del Ser Supremo, en la de Aristóteles, “contiene el principio, el medio y el fin”. Geométricamente, el número 3 está representado por el triángulo, asociándole el valor de la Armonía. El triángulo encierra las fuerzas dinámicas del Universo, mantiene armoniosamente el dinamismo entre fuerzas duales y unitarias.

Retomaremos a continuación los acordes iniciales de la obertura. Desde el punto de vista armónico, estos acordes están contruidos sobre tres grados dentro de la tonalidad de Mi<sup>b</sup> Mayor. Estos grados son el I, VI y I<sub>6/4</sub>. Este enlace armónico entre el primer y el sexto grado parece atender a una intención de mostrar el contraste entre un acorde perfecto mayor: “de sonoridad luminosa”, y un acorde perfecto menor: “de sonoridad oscura”. Desde el plano simbólico, esto atendería a la representación mediante estas dos sonoridades de la Dualidad, o sea, de la oposición entre la Luz y la Oscuridad.

En el lenguaje masónico, la dualidad se identifica con el número 2 y está representado en la logia por el damero o ajedrezado que decora su pavimento, pudiendo estar representado también por otros elementos. En la totalidad de *La flauta mágica*, la dualidad es un símbolo que está continuamente presente, ya que se encuentra reflejado en todo lo que rodea al mundo de Sarastro y el de La Reina de la Noche: Cielo y Tierra, Masculino y Femenino, Día y Noche, Sol y Luna, Bondad y Maldad, Blanco y Negro, etc.

El número 2 puede ser un símbolo de división, pero a la vez un número de complementariedades. Éste, nos enseña que las polaridades no necesariamente han de enfrentarse, sino enriquecerse. De este planteamiento surge el concepto de la Alteridad, el cual implica la existencia de dos objetos, dos ideas, dos espíritus que existen por separado, al margen de sus cualidades. La alteridad es una fuente de existencia en sí misma, ya que el Otro existe con independencia del reconocimiento explícito del hecho por parte del Alter. Se puede existir siendo el Otro, pero éste adquiere su grandeza mayúscula cuando se reconoce la alteridad como el concepto necesario para la existencia misma. El hecho de comprender que se es nada sin el Otro nos hace llegar a una virtud básica en la moral masónica: la Tolerancia.

El resultado último de esta integración de lo negativo es la imagen de un hombre sabio, iluminado, de un hombre integrado, señor de sus energías porque maneja las riendas

## La Flauta mágica

### Interpretación simbólica de la Obertura (II)

de todas ellas. Para llegar a esta integración, es preciso conocer y tener experiencia de los ángeles y demonios que habitan la vida. La integración resulta de muchas idas y venidas, ascensos y caídas, hasta la consecución de un centro de equilibrio y solidez que bien se representa en el damero de una logia masónica y cuyo mensaje constante nos indica que nuestras sombras requieren ser constantemente integradas para que su fuerza no nos desestructure, sino que nos ayude a crecer y a avanzar. Es propio de la madurez asumir con serenidad aquellas realidades que, objetivamente, no podemos cambiar. Para ello, es necesario el amor a lo inevitable, aceptado sin amargura, pero sin resignación servil. Quien es capaz de integrar de este modo lo negativo ha llegado a un grado de libertad que le acerca al camino de la iluminación. Nada podrá amenazarlo porque ya no hay nada que le sea hostil.

Desde el punto de vista interválico, observamos cómo se produce una ampliación de la tesitura en las voces agudas mediante los intervalos de 3ª mayor y menor. En este caso, podríamos considerar una identificación simbólica con el número 3, así como con la dualidad entre la sonoridad propia del intervalo mayor y menor. Sin embargo, considero que este es un hecho tan frecuente en la música tonal, simplemente se trata del despliegue melódico del acorde, que el considerarlo como un elemento relacionado con la simbología masónica podría situarnos en un punto bastante forzado de la cuestión. No obstante, sí es cierto que podríamos considerar esta circunstancia como una más de entre todas las alusiones que en la obra se hacen al ternario y cuya simbología ya describí con anterioridad.

Algunos autores que han escrito sobre la simbología de estos acordes iniciales ven un gran parecido con los acordes que introducen el primer entreacto del drama heroico *Thamos, Koenig in Aegypten KV 345* (*Thamos, Rey de Egipto*):



Ej. 12: *Thamos, Koenig in Aegypten KV 345*

Podemos observar en este ejemplo mencionado, cómo su similitud en cuanto a los tres acordes iniciales es muy parecida, así como el hecho de estar en una tonalidad con tres bemoles en su armadura, aunque en este caso es do menor y los grados armónicos utilizados son el I y V. También podemos observar cómo el planteamiento de

ascenso interválico por terceras en cada acorde es idéntico al utilizado en los de la obertura. Sin embargo, es importante aclarar que se trata de una obra anterior al ingreso de Mozart en la Masonería, ya que su primera redacción de los coros y entreactos está fechada el 10 de diciembre de 1773, su segunda redacción entre la primavera y el verano de 1779<sup>15</sup> y el ingreso en la Orden tiene lugar el 14 de diciembre de 1784. Si bien es cierto, la obra está basada en un texto masónico del escritor, político y masón Tobias Philipp von Gebler (1720 – 1786), el cual encarga la obra a Mozart.

Son muy interesantes las similitudes que Jean y Brigitte Massin plantean en su libro entre estas dos obras:

*Lo más importante para nosotros (ya que es dudoso que en este momento de su vida Mozart haya sido muy consciente de lo que era en realidad la francmasonería), es subrayar las similitudes capitales entre el drama de Gebler y, dieciocho años más tarde, el drama de La flauta mágica. El mismo país: Egipto. El mismo papel de una mujer apasionada, mandando en las conspiraciones del mal: Mirzala, Reina de la Noche. La misma oposición luz-noche, en el personaje simpático que es su antagonista: Sethos, gran sacerdote de sol, Sarastro (cuyo nombre iraní trasplantado a Egipto, recuerda la religión del sol, instaurada por Zaratustra). La misma historia de una hija arrebatada a sus padres, educada en el culto a la luz por su supuesto raptor: Saïns-Pamina. La misma boda final, de esta princesa con un joven príncipe, iniciado y educado por los sacerdotes del sol, y que promete convertirse en un notable déspota iluminado: Thamos-Tamino. Alusión, en uno de los coros de Thamos, al “sonido encantado de la flauta” (sanfter Flöten Zauberklang). Y podríamos continuar sin dificultad ahondando en los detalles.<sup>16</sup>*



Fotosieg



## La Flauta mágica

### Interpretación simbólica de la Obertura (II)

Otro aspecto importante a tratar, el cual está igualmente en relación con el concepto simbólico de la Dualidad, será la presencia notable de disonancias a lo largo de la obertura. Estas disonancias, que resuelven en consonancias en base a las normas del estilo clásico, nos sugerirán la relación dual que se establece entre el Caos y la Armonía.

Las disonancias aparecerán representadas de tres maneras distintas a lo largo del discurso musical de la obertura. La primera, mediante la utilización de la séptima del acorde dispuesta en intervalo de segunda en las voces de viento madera y metal, principalmente, creando un choque sonoro particular, resaltados además por efectos dinámicos, que necesitarán de su resolución posterior a modo de distensión.



Ej. 13: Obertura de La flauta mágica, cc. 4 – 7 en flautas y oboes



Ej. 14: Obertura de La flauta mágica, cc. 9 – 12 en trombones



Ej. 15: Obertura de La flauta mágica, cc. 69 – 72 en viento madera y cuerdas



## La Flauta mágica

### Interpretación simbólica de la Obertura (II)

La segunda, mediante la utilización de retardos que igualmente generan tensión y distensión.



Ej. 16: Obertura de *La flauta mágica*, cc. 47 – 51 en viento madera

La tercera, mediante la utilización de movimientos cromáticos en la línea melódica.



Ej. 17: Obertura de *La flauta mágica*, cc. 86 – 90 en viento madera y cuerdas

En palabras del historiador e investigador Francisco A. Muñoz (1953):

*Caos no es solamente la materia informe, sino también la falta de organización social, de cultura, de normas morales, leyes o tiempos, o quizá mejor expresado: un orden no compartido o no comprendido, por la sociedad donde se ubica el mito. Sin embargo, si pensamos el significado de Caos de acuerdo a los episodios de cosmogonías podemos ver su perfil creador, [...] Desde este punto de vista, no es el desorden, sino un orden incomprendido. La trilogía Caos, Tierra y Amor es, en cierto sentido, explicativa de la ubicación de los seres humanos en un cosmos en el que sólo es posible supervivir por la búsqueda permanente de equilibrios (armonías), como condición "sine qua non" para el mantenimiento de la vida. Caos, en algún sentido, representa aquello que los humanos no alcanzan a comprender, a gestionar, un espacio conflictivo donde potencialmente residen nuevas oportunidades de creatividad.*<sup>17</sup>

Este planteamiento contemporáneo podría complementarse con la visión que de ello tenía en el siglo XVIII Jean-Philippe Rameau (1683 – 1784) cuando en su tratado de armonía expone que:

*De la sola resonancia del cuerpo sonoro, acaban de ver nacer la armonía, la base fundamental, el modo, sus relaciones en sus adjuntos, el orden o el género diatónico en que se forman los menores grados naturales de la voz, el género mayor, y el menor, casi toda la melodía, la enarmonía, fuente fecunda de una de las más bellas variedades, los «repos», o cadencias, la ligazón que, sola, puede meter las voces en una infinidad de relaciones y de sucesiones, incluso la necesidad de un temperamento, (...) sin hablar del modo menor, ni de la disonancia, siempre emanadas del mismo principio, sólo el producido por la proporción quintuple (...)*

*De otro lado, con la armonía nacen las proporciones, y con la melodía, las progresiones, de suerte que estos primeros principios matemáticos encuentran ellos mismos aquí su principio físico en la naturaleza.*<sup>18</sup>

Desde el punto de vista de la simbología, la armonía no tendría existencia sin el caos previo, ni viceversa. El Uno se complementa y encuentra su sentido en el Otro, o según palabras de Arsitóteles: “el alma es armonía porque la armonía es mezcla y síntesis de contrarios, y de contrarios se compone el cuerpo”. En la simbología masónica, el hecho de poder encontrar un estado de armonía a partir de elementos disonantes, propios del mundo profano, se identifica con la voluntad que deben tener sus miembros para poder encontrar en todo momento un estado de equilibrio, de armonía, que les permita situarse en un punto céntrico desde donde tener una perspectiva objetiva de las cosas. Desde esta perspectiva, desde el centro del círculo, el masón nunca podrá equivocarse.

Esta representación del Caos y de la Armonía mediante la utilización de disonancias y consonancias será un recurso que otros compositores utilizarán en sus obras. Podemos citar ejemplos tales como los sugeridos por Jean-Ferry Rebel (1666 – 1747) en su ballet de *Los Elementos*, representación llena de un enorme vanguardismo para la época, o la realizada por Franz Joseph Haydn (1732 – 1809) en su oratorio *La Creación*, representación realizada con mayor genialidad aún.

En relación a su estructura, si bien es cierto que desde el punto de vista formal no presenta diferencia alguna con cualquier otra obertura relacionada con la *Forma sonata*, es interesante observar cómo está relacionada cada una de sus secciones principales con momentos concretos del argumento del *singspiel*.

En el caso de la Introducción de la obertura, y como ya comenté en el Capítulo I, se representa mediante la batería simbólica relacionada con el número 5 el estado del hombre, el cual a través de la iniciación, accede a otro estadio de conocimiento y espiritualidad. En la Exposición, es interesante observar que el recurso contrapuntístico elegido por Mozart sea el *fugato*. Éste, es un procedimiento del contrapunto que se caracteriza por la continua evolución del elemento temático, imitado y presentado por las distintas voces de diferentes maneras dentro del discurso musical. Podemos pues, establecer un paralelismo simbólico entre la evolución temática representada en el



## La Flauta mágica

### Interpretación simbólica de la Obertura (II)

discurso musical con la evolución del hombre que desea, ayudado por las herramientas simbólicas propias de la instrucción masónica, evolucionar interiormente mediante el pulimento de su “piedra bruta” y construir así poco a poco su Templo interior.

Una vez concluida la Exposición de la obertura, aparecen los acordes característicos del Grado de Maestro Masón que anuncian la aceptación de Tamino para que acceda a las diferentes pruebas que deberá pasar antes de ingresar definitivamente en la Orden. Posteriormente a estos acordes, comienza el Desarrollo. En esta sección, podemos observar cómo las tonalidades que aparecen durante el continuo desarrollo del elemento temático están en modalidad menor.

Ello, supone un contraste de color con respecto a las tonalidades mayores de la Exposición, haciendo referencia nuevamente al concepto de la Dualidad: tonalidad mayor = Luz, tonalidad menor = Tinieblas. El carácter evolutivo e intenso de esta sección se identifica con el momento en que Tamino y Pamina están realizando las diferentes pruebas propias de la iniciación masónica. Es muy interesante observar el momento de silencio que se produce en el compás 127, tras el *stretto* del fugato y justo en el punto culminante de la sección, el cual crea un momento de máxima tensión dentro del discurso musical.

Podemos identificar este momento con la cualidad más importante que debe adquirir todo Aprendiz dentro de la Orden: el Silencio. Esta cualidad debe hacer reflexionar al masón que se encuentra en este grado acerca de que él es dueño de sus palabras pero esclavo de las mismas cuando las dice, por lo que se le invita a la reflexión previa antes de manifestarse de manera impulsiva, dando prioridad a la razón sobre las pasiones. Todo el proceso arduo de las pruebas iniciáticas se verá recompensado de manera apoteósica con la explosión sonora del *tutti* orquestal del compás 154 sobre modalidad mayor, representando el triunfo del hombre sobre las vicisitudes del mundo profano, accediendo así a un nuevo estadio de conocimiento y virtud, al triunfo de la Luz sobre las Tinieblas. En este momento, tendrá lugar la Reexposición de la obertura que concluirá según las normas propias de la forma musical en cuestión.

### CAPÍTULO III

#### Sobre la simbología masónica en la instrumentación y orquestación

La música siempre ha tenido una especial importancia en el desarrollo de los rituales masónicos debido fundamentalmente a que ejerce un papel mediador entre lo intelectual y lo espiritual. La música en las celebraciones de la Orden tiene la capacidad de crear atmósferas extraordinarias que invitan al recogimiento y emotividad, así como a dar una gran solemnidad a ciertos momentos rituales.

Conocida es la influencia que los filósofos griegos han tenido y tienen en los conceptos fundamentales y

pensamiento de la Masonería, por lo que la importancia que en este período se le dio a la Música, la cual era reconocida como una de las siete artes liberales, también aparece reflejada en la simbología masónica, ya que representa la armonía del mundo y, por consecuencia, simboliza la fraternidad que debe existir entre todos los miembros de la Orden quienes, con las herramientas de la belleza y la armonía que conforman los sonidos, deben llegar a la “sabiduría del silencio”, concepto fundamental en los ideales educativos masónicos.



## La Flauta mágica

### Interpretación simbólica de la Obertura (II)

La Música en la logia está representada por la Columna de Armonía, función desempeñada habitualmente por un organista miembro de la logia, aunque en otras ocasiones y dependiendo de las logias, ha estado desempeñada por dúos, tríos, cuartetos e incluso por verdaderas orquestas de cámara. La aparición de la definición “Columna de Armonía” tiene lugar a finales del reinado de Luis XV en Francia, representando el conjunto de instrumentistas que participaban en las ceremonias masónicas durante el siglo XVIII.

El investigador francés Philippe Autexier (1954 – 1998) publicó en 1995 un estudio detallado sobre la función que desempeñó y desempeña la columna de armonía en las logias masónicas titulado *La colonne d’harmonie: histoire, théorie et pratique*.<sup>19</sup> En este estudio, argumenta cómo en las primeras logias sólo se empleaban las voces de los diferentes miembros de la logia que cantaban himnos o cánticos cuya procedencia no necesariamente era masónica:

*[...] se ponía textos nuevos a melodías conocidas, como por ejemplo himnos religiosos o nacionales y canciones populares. Este recurso “ad notam” permitía a todos los miembros de la logia participar en su interpretación sin preparación ni conocimientos de la escritura musical.*<sup>20</sup>

Posteriormente, se fueron introduciendo instrumentos de cuerda, viento y percusión así como, en los templos más espaciosos, un clave, órgano o armonio. Al respecto, es importante mencionar la orquesta formada tanto por músicos profesionales como por buenos músicos aficionados existente en París en el siglo XVIII conocida como *L’Orchestre de la Sociéteá Olympique* de París, dependiente de la logia parisina *l’Olympique de la Parfaite Estime* (*La Olímpica de la Perfecta Estima*) cuya plantilla llegó a tener cuarenta violines y diez contrabajos, una orquesta de extraordinarias dimensiones para la época, pudiendo destacar a su concertino Joseph Boulogne (1745 – 1799), más conocido como Chevalier de Saint-George, o a Giovanni Battista Viotti (1755 – 1824), considerado como el mejor violinista de Europa durante los últimos 20 años del siglo XVIII, el cual ejerció como director musical de la orquesta. Con esta agrupación, estrenaría Franz Joseph Haydn (1732 – 1809) sus sinfonías parisinas comprendidas entre los números 82 y 87.

En relación a la evolución que la columna de armonía tuvo en las logias europeas a partir de la regulación de la Masonería, es muy interesante el estudio que sobre ello realizó el investigador francés Roger Cotte en su libro dedicado al estudio de la música masónica y de los compositores pertenecientes a la Orden:

*Pero será en 1723, con la publicación de las Constituciones de Anderson, cuando la música reciba oficial carta de naturaleza en la Francmasonería. Con harta frecuencia se ignora que la edición de esta obra fundamental iba acompañada de piezas musicales: El canto del Maestro, del vigilante, del compañero y el canto para la recepción de aprendices. Sobre 1773, el Hermano Jean-Christophe Naudot, músico profesional, pone un poco de orden en este heteróclito repertorio musical masónico, y lo recoge en un cantoral titulado “Canciones anotadas de la muy venerable cofradía de masones libres”. Con el*

*correr de los años, esta música evolucionó hacia la cantata en los países católicos; hacia el cántico, en los protestantes. La confesión religiosa marcaba también la diferencia a la hora de elegir los instrumentos: los católicos, viento, especialmente trompeta, clarinete y más tarde flauta; en las logias protestantes se optó por el harmonium y el órgano. Los masones católicos rechazaron el órgano, en claro intento de distanciarse de las ceremonias de iglesia, sobre todo desde las primeras condenaciones a la Masonería por parte de los Papas.*

*La columna de armonía la componían Hermanos músicos y cantantes, bajo la dirección de un Oficial que llevaba el título de Arquitecto de Armonía. Los miembros de esta columna no tenían que pagar capitaciones, y estaban en general exonerados de toda contribución económica a la logia.*

*La evolución de la columna de armonía desde mediados del siglo XVIII fue tan en auge, que en algunas logias importantes de Francia e Inglaterra se convirtieron en auténticas orquestas que no sólo animaban los Trabajos en los Templos, sino que también se dedicaban a dar conciertos en Pasos Perdidos<sup>11</sup> (con admisión de público profano), destinados a recaudar fondos para las actividades filantrópicas de las logias. Pero sobre todo se desarrolló enormemente la música específicamente masónica, destinada a animar los Trabajos en Logia, destacando desde los comienzos los Hermanos François Giroust y Jean-Philippe Rameau, representativos ambos de la influencia del Arte Real sobre la composición musical. Es decir, no sólo la música pauta de algún modo el Trabajo masónico: también la Masonería influye clara y decididamente en las concepciones musicales. [...] Toda la eclosión musical masónica del XVIII se vio sensiblemente frenada desde comienzos del siglo XIX, sobre todo en Francia desde la firma del Concordato de 1801 entre Napoleón y el Papa Pío VII, rúbrica que hizo efectivas por primera vez en suelo francés las condenas papales a la Francmasonería, hasta entonces dejadas pasar, sin pena ni gloria, por el poder. Las logias tuvieron que comenzar a trabajar con gran discreción y silencio... sin música. En cuanto a las logias anglosajonas, se decantaron casi exclusivamente por el harmonium y el órgano, pasando a indicar así, plástica y servilmente, su carácter de sucursal de la iglesia anglicana. En Alemania pervive la herencia de Mozart y florecen los cantos de mesa para los ágapes, con la simpatía y honesta intención de cantar loas al presidente del Taller y a su (o sus) señora.<sup>22</sup>*

Es importante tener en cuenta que los grupos instrumentales que participaban en las ceremonias masónicas variaban en función de las características de cada logia. Sin embargo, es habitual encontrar el grupo formado por instrumentistas de viento, en especial de viento madera, que podemos ver reflejado en muchas composiciones de compositores de esta época que pertenecieron a la Fraternidad. Como ejemplos de ello, podemos citar:

Adagio.

The image shows a musical score for three instruments: Corno di bassetto I, Corno di bassetto II, and Fagotto. The tempo is marked 'Adagio'. The Corno di bassetto I part has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Corno di bassetto II part has a similar melodic line. The Fagotto part has a bass line starting with a quarter note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2. The Fagotto part is marked with a piano (p) dynamic.

Ej. 18: Adagio para dos corni di bassetto y fagot, en Fa Mayor KV 410



## La Flauta mágica Interpretación simbólica de la Obertura (II)

**Adagio.**

Ej. 19: Adagio para dos clarinetes y tres corni di bassetto, en *Sib* Mayor KV 411 <sup>23</sup>

Ej. 20: Marcha en *Sib* Mayor para dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes (L. van Beethoven) <sup>24</sup>

Ej. 21: Bundeslied Op. 122 (L. van Beethoven) <sup>25</sup>

En relación a la obra en su conjunto, estas formaciones instrumentales propias del ritual masónico las podemos encontrar en la batería del Grado de Maestro Masón que aparece a principios del segundo acto, ejemplo 2, así como en diferentes momentos del Finale de este mismo acto, y más concretamente en:

**Andante.**

Ej. 22: N.º 21. Finale. Inizio del Andante: dos clarinetes, dos fagotes y dos trompas <sup>26</sup>

**Fl. Adagio.**

Ej. 23: N.º 21. Finale. Adagio: dos flautas, dos oboes, dos fagotes y tres trombones <sup>27</sup>

Igualmente, encontramos las formaciones corales propias de la columna de armonía que participaban muy activamente en el ritual masónico mediante cánticos, que no necesariamente eran de origen masónico, a los que se le adaptaban textos relacionados con el ideal y filosofía de la Orden. Estos cánticos podían tener sus orígenes en los himnos religiosos y nacionales, e incluso en melodías y canciones populares.

En “Die Zauberflöte” aparecen huellas de esta práctica, cuando Papageno (núm. 20) y los dos hombres de la coraza (núm. 21) cantan las melodías de las corales luteranas “Erret’ dein armes Leben” y “Ach Gott, vom Himmel sieh’ darein!” La primera aria de Papageno (núm. 2) pudo haberse basado en una melodía veneciana.

Los cantos y cantatas escritos especialmente para las logias acababan por lo general con un coro, que repite únicamente la última frase de una sección previamente interpretada por un solista. Mozart había utilizado ya este recurso en el canto “O heiliges Band”, pero sus ejemplos más característicos se encuentran en “Die Maurefreude” y en el aria de Sarastro “O Isis und Osiris” (núm. 10 de “Die Zauberflöte”). Para facilitar el canto de los responsorios, el compositor recurre a un rasgo característicos de las músicas populares, que se basan fundamentalmente en segundas y terceras (véase los doce últimos compases de “Die Maurefreude” o las respuestas a las preguntas de Tamino en el primer final de “Die Zauberflöte”). Al ser la segunda el intervalo más pequeño, simboliza la estrecha fraternidad; la tercera es uno de los muchos ejemplos de tríadas que se refieren, evidentemente, a la francmasonería, pero no tienen ninguna significación especial.<sup>28</sup>

En la obertura, también encontramos representada la columna de armonía. Esto ocurre en los compases previos al comienzo de la sección de desarrollo de la obra musical (cc. 97 – 102) en los que, tal y como se refleja nuevamente en el ejemplo 2, se recuerda el momento de la votación de la aceptación de Tamino en la Orden mediante la batería representativa del Grado de Maestro Masón. En este momento, Mozart utiliza la sección completa de viento, tanto madera como metal, diferenciándola de los acordes iniciales, los cuales fueron presentados por toda la plantilla orquestal. Podríamos hacer referencia también a los compases 74 – 77, donde aparece la sección de viento madera sobre una nota pedal de las trompas realizando un proceso imitativo del tema, como una breve alusión a la columna de armonía, aunque este sea un recurso habitual en el proceso de orquestación de una obra musical.

## La Flauta mágica

### Interpretación simbólica de la Obertura (II)



Ej. 24: Obertura de *La flauta mágica*, cc. 74 – 77

Aunque de manera general, esta obertura responde a unos patrones de orquestación habituales en este período del Clasicismo musical, es interesante destacar, desde el punto de vista de la instrumentación, la utilización muy poco frecuente de trombones, o mejor dicho: sacabuches, en la misma. Este instrumento se utilizó por primera vez en la

orquesta el año 1767 en la ópera *Alcira*, del compositor alemán Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714 – 1787).<sup>29</sup>

Mozart, al igual que haría en su ópera *Don Giovanni*, utilizará este instrumento para crear un ambiente dramático y místico en momentos concretos durante el singspiel, como por ejemplo: durante el momento donde se encuentran Tamino y los vigilantes armados antes de las pruebas del Aire y el Fuego, así como en los himnos interpretados por los sacerdotes, como reminiscencia del acompañamiento de las voces en la música sacra.

En la obertura, además de ser utilizados como recurso tímbrico, armónico y efectista -similar al de las trompas y trompetas- están presentes en todas las baterías masónicas, tal y como podrían estarlo en las columnas de armonía de las logias en aquella época.

(sigue en *Ergo. :SumMAGAZINE 11*)

JUAN  
PAULO  
GÓMEZ





ATTRAVERSO LA MEMORIA  
ANGELO ZENNARO  
MUSEO EBRAICO  
DI VENEZIA

THROUGH MEMORY

JEWISH MUSEUM  
OF VENICE

## Through Memory *From Profanation to Redemption*

© Brenno Ambrosini

C. G. Jung reminds us that Man, before being a rational and social, Aristotelian animal, is essentially a “symbolic” animal building symbols in order to feed on them incessantly; precisely the Jung who was chief editor of *Zentralblatt für Psychotherapie*, a magazine the German editor of which was the cousin of Hermann Göring.

The twentieth century gives us evidence, in its idolatry of the monstrosity sown and cultivated during the preceding century through Romantic extremist nationalisms, of the way in which the symbols contributed to mark history of mankind in the most negative sense. The incessant work of the Third Reich to substitute all religions, creeds, philosophies with its neo-pagan pseudo mysticism has resulted in the misinterpretation not only of certain symbols but of the concept of Σύμβολον itself, offering an univocal and unquestionable vision of it. The swastika, with its “uniqueness”, substituted every creed and every hope at the same time.

Masses were roused and moved by a “religiousness” both non-existent and well propagated.

The profanation of Σύμβολον is troublesomely perceived also in the case of the triangle and the hexagram and the obscure influence of their manipulated interpretation hits us day by day and guides us unconsciously to paths - twisted, to say the least, where knowledge and tradition get concealed and distorted, but will never be actually cancelled.

Today the triangle, and its visual duplication in the hexagram hit us, children and grandchildren of destruction, due to their strength, but not their purity. The triangle, together with number “3”, symbol of perfection, harmony and proportion, and common point of many religions and sciences, shows up spectrally again as a distinctive mark of political prisoners, criminals, immigrants, dissidents, freemasons, dangerous intellectuals, ethnic minorities or sexual differences.

Universe Harmony, antinomic symbol, union in diversity of man and woman, good and evil, but also of elements, heavy and light, of 'esch and mayin that make the

## Through Memory From Profanation to Redemption

shamayin, of Human and Divine Nature, of transmutation of the Imperfect to Perfect, of All to One, the Hexagram now recalls primarily the mass slaughters of Europe and Nazism, hecatombs at all levels, and is associated to a concrete religion, its meaning having been falsified. The hexagram is symbol of superior wisdom and knowledge, but not strictly a Jewish symbol as described by Theodor Herzl in the first number of *Die Welt* (4th June 1897) and emphasized by Gershom Schelem half a century later to justify its use in the Israeli flag.

Now it is up to us to find the way, day by day, to recover to be able to interpret the polysemic aspect of Σύμβολον, triangle or hexagram. These two symbols are Light, are hope, they are “white” not “black”. They are powerful and inspire energy, hope in redemption, direction towards our own Sion. They must no longer mean only pain that afflicts and discourages. They are active, not passive.

The light that pervades, invades and reflects from these symbols is the Light that Angelo Zennaro imposes in his

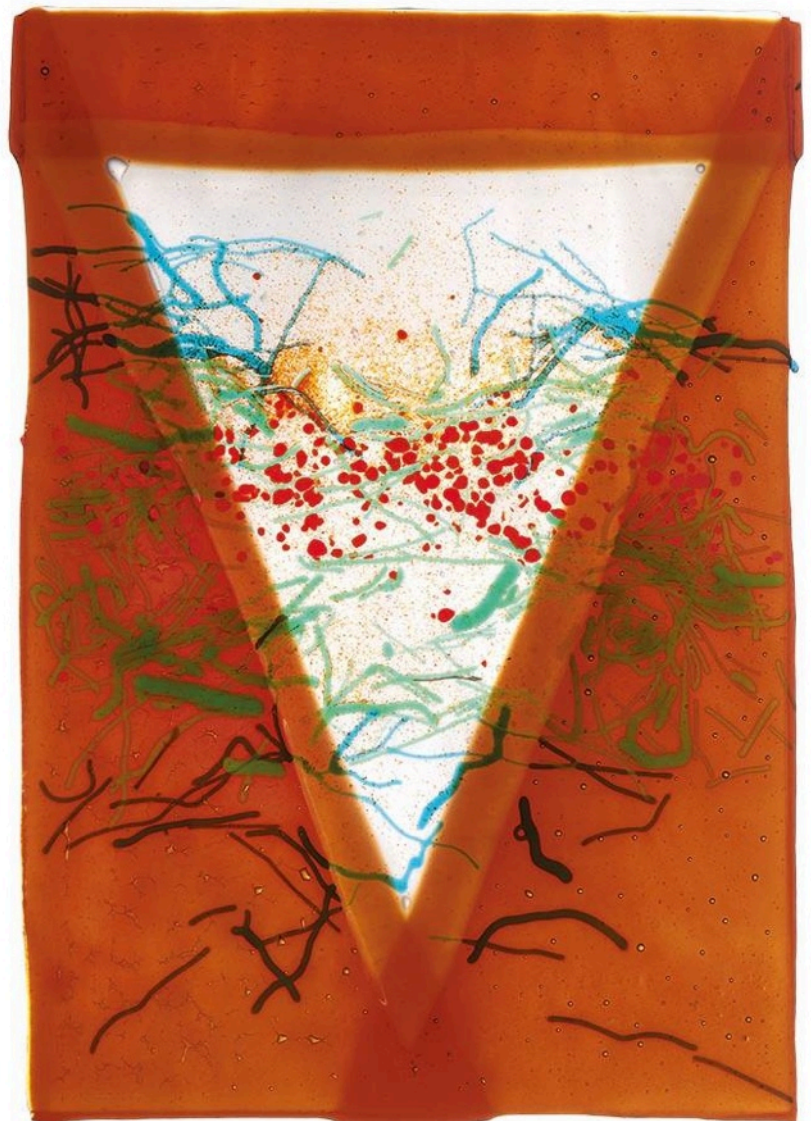
work. Light coming through, changing, reflecting and light in which we are reflected. His triangles-hexagrams carry not only the history of Humanity, but also our own personal histories.

The white and black in each of us, our doubts together with our will to get closer to certitude with every new step, every breadth we take. The material chosen by Angelo Zennaro is the strongest and the most fragile at the same time, glass. Just like us. It does not protect us from Light, but offers it to us. It is mutant, as we are. It transforms, hides and reveals itself, just as we do.

But above all, it guides and illuminates us. For this reason his Magen David are real examples of the function because of which the Hexagram was chosen in 1948: to enlighten the way to Life and redemption. And the way is knowledge towards Wisdom.

*You can visit the Angelo Zennaro's Exhibition till January 31st, 2014 at the Jewish Museum (Ghetto) in Venice.*

BRENNO  
AMBROSINI







ERGO..SUMMAGAZINE ES UNA NEWSLETTER DIGITAL TOTALMENTE INDEPENDIENTE DE CUALQUIER IDEOLOGÍA Y DE CARÁCTER HUMANO Y HUMANISTA.

ERGO..SUMMAGAZINE DECLINA TODA RESPONSABILIDAD SOBRE LOS ARTÍCULOS PUBLICADOS QUE REFLEJAN SÓLO Y EXCLUSIVAMENTE LAS OPINIONES DE SUS AUTORES, QUIENES SON LOS ÚNICOS RESPONSABLES DE LA ORIGINALIDAD, AUTORÍA Y CONTENIDO DE LAS PUBLICACIONES.

TODOS LOS ARTÍCULOS Y MATERIALES GRÁFICOS PUBLICADOS SON PROPIEDAD INTELECTUAL DE SUS AUTORES.

QUEDA PROHIBIDA LA COPIA, REPRODUCCIÓN Y UTILIZACIÓN PARCIAL O TOTAL DE MATERIALES, TEXTOS E IMÁGENES PUBLICADOS SIN PREVIA AUTORIZACIÓN EXPRESA Y POR ESCRITO DE SU AUTOR.

## ERGO..SUMMAGAZINE

### HAN COLABORADO A ESTE NÚMERO:

- SIEGFRIED FLASCHINSKI (D)
- VÍCTOR GUERRA (E)
- ALESSANDRO GHIORI (I)
- HOLGER LAMPSON (D)
- RITA BELLELLI (I)
- CAROLE CARNIEL (F)
- JUAN PAULO GÓMEZ (E)
- SERGIO SARRI (I)

### COORDINA Y EDITA:

BRENNO AMBROSINI

### COMITÉ ASESOR:

- Ana Anriot (Francia)
- Alba Estrada (Méjico)
- Nuria Fuente (España)
- Alessandro Ghiori (Italia)
- Víctor Guerra (España)
- Annie Matsunami (Japón)
- Ángel Medina (Venezuela)
- Joan Francesc Pont (España)
- Sergio Sarri (Italia)

www.ergosummagazine.com · ergosummagazine@gmail.com  
<http://www.facebook.com/ErgoSumMagazine>  
 TEL.: +34 . 686 . 511 092

ISSN: 2254-9676