

LQo *The Lab's Quarterly*

2018 / a. XX / n. 2 (aprile-giugno)



DIRETTORE

Andrea Borghini

COMITATO SCIENTIFICO

Albertini Françoise (Corte), Massimo Ampola (Pisa), Gabriele Balbi (Lugano), Andrea Borghini (Pisa), Matteo Bortolini (Padova), Roberta Bracciale (Pisa), Massimo Cerulo (Perugia), Marco Chiuppesi (Pisa), Luca Corchia (Pisa), Franco Crespi (Perugia), Sabina Curti (Perugia), Gabriele De Angelis (Lisboa), Paolo De Nardis (Roma), Teresa Grande (Cosenza), Elena Gremigni (Pisa), Roberta Iannone (Roma), Anna Giulia Ingellis (València), Mariano Longo (Lecce), Domenico Maddaloni (Salerno), Stefan Müller-Doohm (Oldenburg), Gabriella Paolucci (Firenze), Gerardo Pastore (Pisa), Massimo Pendenza (Salerno), Walter Privitera (Milano), Cirus Rinaldi (Palermo), Antonio Viedma Rojas (Madrid), Vincenzo Romania (Padova), Angelo Romeo (Perugia), Giovanni Travaglino (Kent).

COMITATO DI REDAZIONE

Luca Corchia (segretario), Roberta Bracciale, Antonella Castronovo, Massimo Cerulo, Marco Chiuppesi, Elena Gremigni, Gerardo Pastore

CONTATTI

lq.redazione@gmail.com

I saggi della rivista sono sottoposti a un processo di double blind peer-review.
I componenti del Comitato scientifico sono revisori permanenti della rivista.
Le informazioni per i collaboratori sono disponibili sul sito della rivista:
<https://thelabsquarterly.wordpress.com/>

ISSN 1724-451X



Quest'opera è distribuita con Licenza
Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

“The Lab’s Quarterly” è una rivista scientifica, fondata nel 1999 e riconosciuta dall’ANVUR per l’Area 14 - Scienze politiche e Sociali, il cui fine è contribuire all’indagine teorica ed empirica e costruire reti di conoscenza nella comunità degli studiosi e con il più vasto pubblico degli interessati. I campi di studio riguardano le riflessioni epistemologiche sullo statuto conoscitivo delle scienze sociali, le procedure logiche comuni a ogni forma di sapere e quelle specifiche del sapere scientifico, le tecniche di rilevazione e di analisi dei dati, l’indagine sulle condizioni di genesi e di utilizzo della conoscenza e le teorie sociologiche sulle formazioni sociali contemporanee, approfondendo la riproduzione materiale e simbolica del mondo della vita: lo studio degli individui, dei gruppi sociali, delle tradizioni culturali, dei processi economici e fenomeni politici. Un contributo significativo è offerto dagli studenti e dai dottori di ricerca, le cui tesi costituiscono un materiale prezioso che restituiamo alla conoscenza delle comunità scientifiche, affinché non vadano perdute.

LQ *The Lab's Quarterly*

2018 / a. XX / n. 2 (aprile-giugno)

Ilaria Iannuzzi	<i>L'ebraismo nella formazione dello spirito capitalistico. Un excursus tra le opere di Werner Sombart</i>	7
Nicolò Pennucci	<i>Gramsci e Bourdieu sul problema dello Stato. Dalla teoria della dominazione alla sociologia storica</i>	25
Rossella Rega, Roberta Bracciale	<i>La self-personalization dei leader politici su Twitter. Tra professionalizzazione e intimizzazione</i>	61
Stefano Sacchetti	<i>Il mondo allo specchio. La seconda modernità nel cinema di Gabriele Salvatores</i>	87
Giulia Pratelli	<i>La musica come strumento per osservare il mutamento sociale. Dylan, Mozart, Mahler e Toscanini</i>	111
Luca Corchia	<i>Sugli inizi dell'interpretazione sociologica del rock. Alla ricerca di un nuovo canone estetico</i>	129
Letizia Materassi	<i>Social media e comunicazione della salute, di Alessandro Lovari</i>	167

LA MUSICA

Uno strumento per osservare il mutamento sociale

di *Giulia Pratelli**

Abstract

Music is closely linked to sociology and philosophy, more than one might think. The purpose of this short essay is to show how music could be useful in historical, sociological and philosophical analysis through recollections of experiences of Mahler, Toscanini and Mozart. In retrieving Bob Dylan's music production we will also observe how his songs could be used as true historical sources, because of their large number of informations about society and its evolution.

Keywords

Music, society, sociology, interpretation, conduction

* GIULIA PRATELLI è dottressa in Giurisprudenza, laureata presso l'Università di Pisa, dove continua a collaborare con il Dipartimento di Filosofia del Diritto.

E-mail: pratelligiulia@gmail.com

1. MUSICA E SOCIETÀ

La musica, come l'arte in genere, si è dimostrata nel tempo strettamente legata alle vicende che hanno riguardato la società, le sue evoluzioni e i cambiamenti in essa intercorsi. Questa arte rappresenta infatti un «elemento rilevante nei processi di coesione sociale e di conservazione della memoria», essendo uno dei «principali prodotti dell'uomo capaci di creare una memoria di tipo tanto comunicativo quanto culturale» e assumendo così un ruolo di primaria importanza «nei processi di costruzione sociale della realtà» (Savonardo, 2014). Essa si rivela dunque fortemente connessa alle trasformazioni politiche, sociali, economiche e culturali, diventando col tempo oggetto di studio anche in contesti formalmente distanti da quello artistico, come ad esempio la filosofia, il diritto e la sociologia.

Proprio in ambito sociologico si è sviluppato nel tempo un filone disciplinare espressamente dedicato alla musica, la cui nascita ideale si individua nel 1921, con la pubblicazione del saggio di Weber *I fondamenti razionali e sociologici della musica*. Nonostante questa disciplina non possa vantare una tradizione propriamente consolidata e molto risalente nel tempo, ad essa si sono interessati numerosi e autorevoli studiosi, che hanno offerto preziosi contributi.

L'idea di utilizzare metodi tipici dell'arte per analizzare e comprendere le discipline scientifiche e umanistiche viene considerata proficua in molte occasioni. È, ad esempio, ciò che avviene nell'ambito di Law and Humanities, settore disciplinare nel quale si considera utile analizzare il diritto mediante gli strumenti critici propri degli ambiti della cultura, come letteratura e musica (*law as literature*, *law as music*) e studiare il modo in cui le tematiche giuridiche vengono trattate all'interno delle opere musicali (*law in literature*, *law in music*). Questa impostazione non sembra essere poi molto distante dal *modus operandi* proposto e impiegato dal sociologo tedesco Simmel, che ha utilizzato i metodi della scienza per comprendere l'arte e quelli dell'arte per comprendere la scienza. Egli, infatti, considerava proficua l'estensione all'ambito scientifico (e sociologico) delle categorie concettuali proprie dell'arte e della profonda sensibilità che da essa si trae, al fine di poter comprendere e interpretare la realtà in modo più completo. Il lavoro di Simmel, spesso trascurato dai suoi contemporanei, si è contrapposto al razionalismo tipico ottocentesco, interessandosi anche all'analisi dei lati più profondi dello spirito umano (D'Andrea, Federici, 2004), conferendo all'arte una posizione particolare all'interno dei suoi studi. Allo stesso modo, i giuristi e i

filosofi coinvolti nella ricerca interdisciplinare tra il diritto e i vari settori della cultura umanistica, ritengono che il confronto e il dialogo tra queste diverse discipline rappresentino uno strumento fondamentale per ampliare e completare il lavoro di coloro che operano in ambito giuridico. Tale *modus operandi* consentirebbe difatti di porre in evidenza molti elementi, solitamente celati o inespressi, che influiscono in modo importante sui processi di comprensione, di interpretazione e (soprattutto) di decisione (Resta, 2011).

Nelle pagine a seguire saranno riportati alcuni esempi concreti che, riprendendo le vicende professionali di alcuni grandi protagonisti della musica, ci aiuteranno a capire lo stretto legame tra il mestiere musicale e il contesto sociale all'interno del quale questo viene ad essere svolto. I casi particolari di Bob Dylan, Mozart, Arturo Toscanini e Gustav Mahler, seppur tra loro ovviamente distanti, sembrano comunque molto adatti a illustrare diversi aspetti del tema che stiamo affrontando. Grazie ad essi, infatti, sarà più semplice illustrare come la musica e la trasformazione del mestiere del musicista possano rappresentare fonti di indagine utili per esaminare le evoluzioni e i cambiamenti che nel tempo hanno attraversato la società (occidentale, nel nostro caso). Presenteremo inizialmente l'esempio di Dylan, sicuramente più vicino all'esperienza odierna, concentrando la nostra attenzione sui testi delle canzoni, talvolta veri e propri racconti di cronaca nera e giudiziaria, come nel particolare caso di *Hurricane*. Successivamente, riprendendo un ordine cronologico e spostando il nostro centro di interesse dalle canzoni alla professione del musicista, l'analisi sarà dedicata alle vicende che hanno caratterizzato (e spesso ostacolato) l'attività musicale di Mozart, trovatosi a svolgere il proprio mestiere e ad esplicitare la propria genialità in un momento storico-sociale nel quale le sue pretese e le sue aspirazioni non potevano trovare spazio per essere accolte e sviluppate. Infine, verranno affrontate e confrontate tra loro le esperienze di due dei più grandi direttori d'orchestra di sempre, Toscanini e Mahler, allo scopo di evidenziare quanto il trovarsi in linea con l'impostazione culturale dominante possa risultare determinante ai fini dell'affermazione di un ruolo importante e della consolidazione di una carriera prestigiosa, anche nell'ambito della musica e dell'interpretazione musicale.

2. LA CRONACA NARRATA ATTRAVERSO LE CANZONI: L'ESEMPIO DI BOB DYLAN

Attraverso la lettura e l'approfondimento dei testi delle canzoni è possibile effettuare una reale indagine sui fatti storici, sui cambiamenti e sulle problematiche intercorse all'interno della società in momenti particolari. Le produzioni musicali diventano così una vera e propria fonte, un particolare documento storico per mezzo del quale ricostruire avvenimenti, usanze, momenti di crisi e di conflitto.

Emblematica a tale proposito è sicuramente la discografia del cantautore americano Bob Dylan, soprattutto per quanto riguarda i brani scritti e pubblicati intorno agli anni Sessanta e Settanta. Dylan ha infatti composto numerosi brani ispirati a fatti di cronaca, vicende giudiziarie e episodi di grande rilevanza politica, esprimendo il proprio disappunto per le ingiustizie e le discriminazioni. Queste canzoni criticano aspramente la società americana ma sarebbe superficiale non considerare che il racconto offerto in esse va aldilà della semplice disapprovazione, assumendo un'importanza particolare anche ai fini del nostro discorso. Il cantautore ha descritto accuratamente l'impostazione culturale della società americana dell'epoca e il funzionamento delle istituzioni, caratterizzato da corruzione politica e giudiziaria, affrontando temi delicati quali le ingiustizie sociali, le lotte per l'emancipazione, la povertà, l'inquinamento e le disegualianze, soprattutto tra bianchi e neri (Perlin, 2011; Gimeno Bevia, 2014). In questo modo egli ha offerto un quadro molto dettagliato della situazione e ha dato voce al malcontento diffuso, ai bisogni dei più deboli, quotidianamente costretti a subire prepotenze e sopraffazioni. È ciò che avviene, ad esempio, in brani come *Oxford Town* (1974), che racconta le vicissitudini di James Meredith, il primo studente universitario afroamericano, oppure in *Death of Emmett Till* (1962), la canzone in cui Dylan narra la storia del giovane di colore ucciso per aver corteggiato una ragazza bianca, sottolineando il fatto che gli assassini non furono mai denunciati né condannati, nonostante fosse ben nota la loro identità¹.

Tra i brani più famosi che Dylan ha scritto a proposito di fatti di cronaca e ingiustizie sociali *Hurricane* (1975) detiene senza dubbio

¹ «This boy's dreadful tragedy I can still remember well / The color of his skin was black and his name was Emmett Till / Some men they dragged him to a barn and there they beat him up / They said they had a reason, but I can't remember what / They tortured him and did some things too evil to repeat / There were screaming sounds inside the barn, there was laughing sounds out on the street».

una posizione di particolare rilievo. Il brano racconta la vicenda di Rubin “Hurricane” Carter, pugile nordamericano di colore che negli anni Sessanta si batté per ottenere il primato mondiale di pesi medi. La sua storia divenne tristemente nota non per i suoi meriti sportivi ma per il fatto di aver subito un’ingiusta condanna per omicidio, passata alla storia come una delle vicende giudiziarie più famose e controverse degli Stati Uniti d’America. La notte del 17 giugno 1966 avvenne una sparatoria in un bar di Paterson (New Jersey) nella quale persero la vita tre uomini bianchi, dettaglio che può sembrare irrilevante ma, come capiremo presto, non lo fu affatto. Secondo i testimoni l’omicidio sarebbe stato commesso da due persone di colore, poi ripartite a bordo di un’auto bianca, uguale a quella di Carter. Il pugile fu fermato dalla polizia quella stessa notte, mentre si trovava in macchina con l’amico John Artis. Nonostante l’unico testimone oculare non riconoscesse i volti degli assassini in quelli di Carter e Artis e nonostante le prove e le testimonianze utilizzate nel processo fossero altamente discutibili, la giuria, composta da dodici persone bianche, decretò la colpevolezza dei due ed entrambi furono condannati all’ergastolo. Durante il periodo di reclusione, il pugile scrisse un libro autobiografico dal titolo *Il sedicesimo round. Da sfidante numero 1 a numero 45472*, pubblicato nel 1974, nel quale raccontò la propria vicenda e sostenne la propria innocenza. Fu lo stesso Carter a chiedere che il libro fosse portato a Dylan, consapevole dell’interesse che egli aveva già ampiamente manifestato per il tema delle discriminazioni razziali. Ispirandosi alla vicenda del pugile, il cantautore scrisse appunto *Hurricane* e il brano fu registrato per la prima volta nel 1975. Gli avvocati della Columbia Records convinsero però Dylan ad incidere anche una versione diversa della canzone, da inserire nell’album «Desire» del 1976, eliminando dal testo i nomi delle persone coinvolte, rendendo tutto meno esplicito ed evitando il rischio di denunce da parte dei diretti interessati. Dopo aver composto e pubblicato la canzone, Dylan si interessò attivamente al caso, intraprendendo una vera e propria battaglia che generò un’enorme attenzione nei confronti della vicenda, fino a determinare la riapertura della causa nel 1980 ad opera di alcuni giovani sensibilmente colpiti dalla storia di Carter. Il loro appello alla Corte Federale andò a buon fine e nel 1985 il giudice Sarokin dichiarò entrambi gli imputati innocenti, sentenziando che il processo a suo tempo non era stato condotto in modo equo e che le accuse si erano basate su motivazioni di natura razziale (Hirsch, 2010).

Oltre ad aver narrato la storia di Carter, costringendo l’opinione

pubblica al riconoscimento dell'ingiustizia da questi subita, con questo brano Dylan realizzò un'operazione particolarmente interessante: in esso descrisse in modo particolareggiato lo sviluppo dell'intera vicenda, facendo ricorso ad un linguaggio semplice, colloquiale e molto diretto, che pose immediatamente in risalto il problema della questione razziale e il modo in cui questa incise sull'andamento del processo. Nella terza strofa infatti, con questi versi, che assomigliano ad una raccomandazione nei confronti delle persone di colore, si rimarca il fatto che le iniquità legate alla discriminazione fossero all'ordine del giorno: «In Paterson that's just the way things go / If you're black you might as well not shown up on the street / Unless you wanna draw the heat»².

Allo stesso modo, il cantautore evidenziò il fatto che le indagini fossero state condotte in modo superficiale e il processo fosse stato caratterizzato da numerose irregolarità, come ad esempio la mancanza di qualsiasi garanzia per gli imputati. Leggendo il testo si riesce a ricostruire la vicenda a partire dal momento dell'omicidio fino ad arrivare alla conclusione del primo processo, rintracciando tutti gli elementi che determinarono l'accusa e l'incarcerazione dei protagonisti. Tra le varie cose, è interessante sottolineare il modo in cui Dylan riporta le deposizioni dei testimoni, come quella di Alfred Bello che affermò di aver visto due uomini allontanarsi dal luogo del delitto a bordo di un'auto bianca, ovvero «He said "I saw two men running out they looked like middleweights / They jumped into a white car with out-of-state plates"»³.

L'autore, inoltre, riportando le testimonianze, mette in luce gli aspetti critici della ricostruzione che portò alla condanna, come l'incongruenza tra la testimonianza di Bello (già noto alle forze dell'ordine per aver condotto attività criminali), e quella di Willie Marinis, unico testimone oculare, anch'egli rimasto ferito nel corso della sparatoria. Marinis, una volta ascoltato dalla polizia, non confermò mai l'identificazione dei colpevoli con Carter e Artis, come si legge nel testo del brano «The wounded man looks up through his one dying eye / Says "Wha'd you bring him in here for? He ain't the guy!"»⁴. Le testimonianze furono dunque raccolte in modo sbrigativo

² «A Paterson questo è il modo in cui vanno le cose / se sei nero è meglio che tu non ti faccia nemmeno vedere per strada / se non vuoi essere incastrato».

³ «Disse "Ho visto uscire due uomini di corsa, sembravano pesi medi / sono saltati su una macchina con la targa di un altro stato"».

⁴ «L'uomo ferito gli dà un'occhiata, attraverso il suo occhio moribondo / e dice "perché lo avete portato qui? Non è lui l'uomo!"».

e disappunto dalla polizia, che sembrava molto più interessata a chiudere il caso, trovando rapidamente *un* colpevole (meglio ancora se di colore), piuttosto che a cercare i reali assassini. Dylan non si è però limitato a sottolineare la questione delle testimonianze ma ha riportato nel testo anche i dubbi legati all'arma del delitto e all'idoneità di una giuria composta da sole persone bianche a giudicare due ragazzi di colore: «And though they could not produce the gun / the D. A. said he was the one who did the deed / and the all-white jury agreed»⁵.

Insomma, attraverso la canzone Dylan ha analizzato tutti gli elementi negativi del processo a Carter e Artis, che lo hanno trasformato in una vera e propria farsa («a pig-circus»), nella quale il destino degli imputati era già segnato dall'inizio («All of Rubin's cards were marked in advance / [...] he never had a chance»⁶). Come ha indicato il già citato Perlin, «Hurricane is a text book example of how racism can affect every aspect of the criminal justice system» (Perlin, 2011) e, dunque, di come il razzismo abbia inficiato un aspetto fondamentale della vita della società, condizionando la sicurezza e la libertà dei cittadini di colore. Grazie alla sua attenta descrizione dei fatti, le canzoni di Dylan offrono un quadro dettagliato della società americana degli anni Sessanta e di come questa fosse attanagliata da fattori quali la questione razziale, il pregiudizio, la diversità tra le classi sociali. Egli afferma di vergognarsi di vivere in un paese in cui la giustizia è solo un gioco⁷, in un contesto in cui chi non disponeva di mezzi economici adeguati era spesso costretto a trovare compromessi per sopravvivere, rischiando continuamente di essere coinvolto in situazioni negative alle quali era in realtà estraneo o dovendo addirittura temere per la propria incolumità (Gimeno Bevia, 2014).

L'impatto sociale della diffusione dei brani di questo cantautore, e di *Hurricane* in particolare, fu enorme, tanto da smuovere l'opinione pubblica fino a cambiare le sorti di un destino che sembrava ormai irrimediabilmente segnato: con grandissima probabilità l'innocenza di Carter e Artis non sarebbe mai stata riconosciuta se non fosse stato per il celeberrimo brano di Dylan e per l'interesse sociale e mediatico che in seguito si scatenò intorno a questa vicenda.

⁵ «E sebbene non fosse stato possibile produrre l'arma del delitto / il Pubblico Ministero disse che era stato lui a compiere l'omicidio / e la giuria composta solo da bianchi fu d'accordo».

⁶ «Tutte le carte di Rubin erano segnate fin dall'inizio / [...] egli non ebbe mai una sola possibilità».

⁷ «Couldn't help but make me feel ashamed to live in a land where justice is a game» in Dylan, B. (1975).

3. IL TORMENTO DI UN GENIO INCOMPRESO: MOZART

A proposito del rapporto tra la musica e il contesto sociale in cui questa viene a formarsi, vale la pena, a mio avviso, soffermarsi seppur brevemente sull'esperienza particolare di Mozart.

Indubbiamente si tratta di un artista che non ha certo bisogno di presentazioni, tuttavia, ci sono alcuni aspetti particolari della sua esperienza che è qui utile richiamare alla mente, per poter capire meglio il senso di queste poche righe.

Nell'Europa continentale del XVIII secolo, in cui egli visse e svolse la propria attività di musicista e compositore, operare in ambito musicale voleva dire dipendere «dal favore, dalla protezione, e quindi anche dal gusto, delle cerchie aristocratiche cortesi» (Elias, 2005). Per questo, al fine di poter svolgere tale attività ed essere in grado di provvedere a sé e ai bisogni della propria famiglia era necessario trovare un impiego fisso all'interno di una corte, dove i musicisti non erano altro che «cortigiani», al pari di camerieri, cuochi, sarti.

Cosciente del suo straordinario talento, Mozart visse la frustrazione di non sentirsi compreso e abbastanza valorizzato, dovendo sottomettere la propria creatività alle richieste dei committenti. Egli nacque infatti in una società che «non conosceva ancora il concetto romantico di genio» (di cui abbiamo parlato poco sopra) e non offriva una posizione particolare «all'artista geniale» (Elias, 2005). Lo sviluppo del mondo musicale era inoltre arretrato rispetto a quello dell'ambito letterario, in cui già si poteva pensare di mantenersi con i proventi derivanti dalle vendite dei propri scritti.

Il compositore austriaco trascorse la sua breve vita nella contrapposizione data dal sentimento di appartenenza alla nobiltà di corte e dalla conseguente umiliazione che tale ceto sociale gli riservava, non dimostrandosi disponibile ad accettarlo al suo interno. Nella società a lui coeva, il mestiere di musicista occupava infatti una posizione nettamente secondaria rispetto a quella dei committenti, rimanendo confinato nell'inferiorità sociale e nella dipendenza economica. Tutto ciò diventava ancor più demoralizzante per un musicista la cui fama di compositore ed esecutore cresceva progressivamente a livello nazionale e internazionale, senza però permettergli mai di scavalcare davvero i confini delle rigide gerarchie sociali che governavano il suo mondo. Mentre suo padre Leopold fu capace di uniformarsi alle richieste della società⁸, Mozart non si arrese

⁸ Leopold Mozart (1719-1787), compositore e violinista, lavorò come valletto di camera e musicista al servizio del conte di Turn-Valsassina und Taxis, canonico della

facilmente, combattendo «fino in fondo, con incredibile coraggio, una battaglia di affrancamento dai suoi padroni e committenti aristocratici» (Elias, 2005). Nonostante tutto fu comunque costretto a scendere a scomodi compromessi per poter continuare a svolgere il suo mestiere.

Sarebbero bastati solo pochi anni per poter crescere e lavorare in un ambiente già profondamente cambiato, come dimostra l'esperienza di Beethoven. Il pianista e compositore tedesco, nato circa quindici anni dopo (nel 1770), vivrà in un contesto diverso, che gli permetterà di ottenere ciò per cui Mozart si era impegnato strenuamente ma in vano: la maggiore indipendenza dall'autorità dell'aristocrazia cortese. Beethoven godette della possibilità di seguire il proprio sentire più che le richieste altrui, non dovette comporre musica in quanto dipendente ma poté farlo (almeno in gran parte) come artista. Egli, infatti, svolse la sua attività in un momento di grande trasformazione, che coinvolse anche la posizione sociale e la funzione dei musicisti, che videro accrescere il proprio potere nei confronti del pubblico. Tale mutamento avvenne in un arco di tempo complessivamente molto esteso ma, come spesso accade, fu caratterizzato da numerosi stadi intermedi: potremmo indicare quella vissuta da Mozart come la fase in cui il passaggio dallo status di musicista sottomesso alle altrui dipendenze a quello di artista privo di legami di subordinazione sembrava teoricamente possibile ma di fatto si rivelava socialmente irrealizzabile. Egli tentò di ottenere l'affermazione della posizione di "libero artista" troppo presto, in un momento in cui la società «non era pronta ad accettarlo istituzionalmente» (*Ibidem*).

4. MAHLER, IL PUNTO ESTREMO DEL ROMANTICISMO

Come appena visto, Mozart si è trovato a vivere un profondo contrasto con una situazione sociale "inadeguata", soprattutto rispetto alla visione del mestiere di compositore e alla modalità con cui egli pretendeva di svolgerlo. Allo stesso modo, seppur relativamente ad

Cattedrale di Salisburgo. Nel 1743 entrò a far parte dell'orchestra di corte del Principe Arcivescovo, assicurandosi un reddito regolare, e qualche anno dopo fu nominato vice maestro di cappella. Fu autore di numerose composizioni, purtroppo in gran parte andate perdute o erroneamente attribuite ad altri (talvolta anche al figlio). Scrisse poi un trattato per l'insegnamento del violino *Versuch einer gründlichen Violinschule* (*Metodo per una approfondita scuola per violino*), pubblicato per la prima volta nel 1756. L'opera ebbe una grandissima portata storica e didattica, segnando una svolta nello studio dello strumento e dimostrandosi in seguito di fondamentale importanza per comprendere e approfondire la musica dell'epoca.

apirazioni diverse, anche Mahler, diversi anni dopo, si trovò a fronteggiare un contest sociale e professionale ostile rispetto al suo *modus operandi* e alle sue pretese rispetto all'interpretazione e alla messa in scena di grandi opere musicali. Ma procediamo con ordine.

Gustav Mahler è stato senza dubbio uno dei più grandi direttori d'orchestra di tutti i tempi. Nacque nel 1860 in Boemia, all'epoca parte dell'Impero Austriaco, ed iniziò la sua carriera come direttore d'orchestra a soli vent'anni. L'esperienza nella provincia austriaca fu comunque solo il punto di partenza per una carriera grandiosa, che lo portò a dirigere alcune delle più prestigiose orchestre d'Europa, per approdare infine in America, dove venne nominato direttore musicale dell'Orchestra Filarmonica di New York.

Mahler è passato alla storia come un direttore d'orchestra geniale e la sua straordinaria fama fu dovuta al suo particolare stile interpretativo e alle sue idee di portata fortemente innovatrice. Il suo repertorio era molto vasto e tra gli autori più frequentemente portati in scena possiamo ricordare Wagner, Beethoven, Schubert, Strauss e Mozart. Inoltre, considerando di fondamentale importanza tutti gli aspetti artistici coinvolti nell'interpretazione, Mahler non si occupò soltanto della direzione dell'orchestra, interessandosi attivamente anche del coordinamento tra gli aspetti musicale, scenico e registico. A tal proposito, egli dedicò una particolare attenzione agli allestimenti di scena, soprattutto dopo essere venuto a contatto con gli artisti della Secessione⁹ viennese, tra cui spiccano i nomi illustri di Klimt, Moser e Roller. Grazie a questa collaborazione, Mahler colse l'occasione per liberarsi degli allestimenti classici ed introdurre soluzioni innovative nelle rappresentazioni teatrali. Nello sviluppare la sua opera, egli portò il linguaggio romantico al suo punto più estremo, aprendo la strada alla musica del Novecento. Le cronache dell'epoca e le testimonianze di chi ebbe modo di lavorare con lui lo descrivono come un perfezionista, nervoso e tormentato, celebre per il suo atteggiamento aggressivo ed estremamente esigente durante le prove, tanto da essere spesso coinvolto in aspri conflitti umani e professionali

⁹ La Secessione viennese fu un vasto movimento artistico e culturale, sviluppatosi intorno alla fine del XIX secolo in una delle città più colte, affascinanti e raffinate dell'epoca. A Vienna, infatti, nello stesso periodo sbocciarono numerose personalità artistiche che avrebbero presto acquisito grande prestigio nel panorama nazionale e internazionale, quali, ad esempio, i musicisti Mahler e Schönberg, o gli intellettuali Wittgenstein e Freud. In particolare, il movimento coinvolse vari artisti, provenienti da ambiti differenti ma uniti dal comune obiettivo di introdurre uno stile artistico nuovo, profondamente diverso da quello accademico. Tra gli esponenti più illustri ricordiamo gli architetti Wagner e Hoffmann ed i pittori Klimt, Moser e Roller.

con gli orchestrali degli ensemble che dirigeva.

In ogni caso, Mahler fu un vero e proprio uomo del romanticismo: incarnò alla perfezione il mito del *genio*¹⁰, rompendo gli schemi consolidati dalla tradizione e utilizzando modalità espressive precedentemente inaudite, talvolta persino troppo audaci per essere comprese ed accettate dai suoi contemporanei.

L'inquietudine romantica propria di questo personaggio determinò il suo particolare *modus operandi* ermeneutico, governato da quella che si può definire «etica del perfezionamento dell'opera» (Ficarella, 2011): Mahler si dedicava infatti ad un incessante processo di interpretazione e affinamento delle partiture, che non trovava mai piena soddisfazione e non consentiva mai alla scrittura musicale di assumere una forma definitiva. In questo modo egli sembrava fondere insieme i due momenti di produzione e riproduzione, come fossero una categoria unica. Sia in riferimento alle opere altrui che alle proprie, sembrava infatti non trovare spazio l'imperativo dell'"intangibilità" dell'opera (Eggebrecht, 1994), ostacolato da un rapporto conflittuale con la scrittura del testo musicale. Il "sistema" artistico mahleriano era quindi profondamente complesso e in continua evoluzione, caratterizzato dall'insoddisfazione e dall'incessante penetrazione tra il momento della creazione e quello dell'interpretazione. Mahler era solito sottoporre le partiture delle opere (proprie o altrui) ad ampie operazioni cosiddette di *Retuschen*, ovvero ritocchi, aggiunte, revisioni. Tali interventi prendevano spesso spunto dal problema della strumentazione: egli, difatti, si interessava alla questione della diversa disponibilità strumentale attuale rispetto a quella dell'epoca in cui le opere altrui erano state composte, e, allo stesso tempo, era solito rivedere continuamente persino la strumentazione delle proprie opere.

La pratica di continua revisione e costante sperimentazione sonora, a partire dalle lacune riscontrate nella scrittura orchestrale, fu però adombrata nei decenni successivi a causa dell'affermazione dell'ideale ermeneutico opposto, che richiedeva agli interpreti l'assoluta fedeltà al testo scritto. Mahler, difatti, si trovò ad operare in un particolare momento storico, più o meno coincidente con la

¹⁰ La figura del *genio*, individuo "superiore" in grado di disobbedire alle regole costituite per crearne di nuove, era stata introdotta nel periodo romantico. Portatrice di innovazione, espressione di capacità fuori dall'ordinario, questa figura attirò l'attenzione di numerosi studiosi, compositori, filosofi, tra cui Kant che nella *Critica del Giudizio* la definì come «il talento di produrre ciò di cui non si può dare nessuna precisa regola», dotato di un'autorità tale da far divenire la sua creazione «misura o regola di giudizio» per gli altri.

dissoluzione del romanticismo (espressione di passioni forti, tormenti profondi, insoddisfazioni e sentimenti contrastanti) e l'affermazione del positivismo (portatore al contrario di nuove esigenze di certezza e di una nuova e incondizionata fede nella scienza, declinata nei vari ambiti della cultura e del sapere). Con questo nuovo movimento venne richiesto agli interpreti di assumere un atteggiamento ermeneutico meramente applicativo, riducendo fortemente il loro margine di libertà e la loro possibilità di affrontare il testo scritto in modo autonomo e analitico, fino a scomporre e ricomporre l'oggetto dell'esecuzione. Questa impostazione, ovviamente, portò l'artista austriaco a nutrire un profondo scetticismo nei confronti delle coeve teorie positiviste e dell'idea secondo la quale lo spartito avrebbe un valore in sé, indipendentemente dalla realizzazione sonora concreta. Allo stesso tempo, i fautori di tali teorie criticarono aspramente il suo operato, considerandolo eccessivo e talvolta addirittura offensivo nei confronti dell'autorità del testo scritto e dei suoi compositori.

Le critiche al *modus operandi* di Mahler, almeno quelle animate da una impostazione ermeneutica "scientifica" e non dalla crescente affermazione dell'ideologia razziale¹¹, furono quindi espressione di una tendenza ermeneutica ormai trasversale e maggioritaria, che non poteva più comprendere né supportare la sua inquietudine interpretativa e la sua incessante ricerca sonora. «La violenta novità del suo linguaggio ha richiesto un lento processo di acquisizione, anche da parte dei professionisti» (Chailly, 2016) e per questo fu considerata per un lungo periodo eccessiva e inattuale. Il suo apporto al rinnovamento del linguaggio musicale fu infatti effettivamente riconosciuto solo dopo la Seconda Guerra Mondiale, quando egli era ormai scomparso da più di trent'anni. La "colpa" di questo passionario compositore e direttore d'orchestra fu quella di essersi trovato ad operare nel momento storico-sociale "sbagliato", ad esprimere la propria visione dell'attività ermeneutica e della composizione all'in-

¹¹ Sebbene mai stato particolarmente devoto o praticante, Gustav Mahler era di religione ebraica. Nel contesto socio-culturale germanico a lui coevo questo elemento non apparve irrilevante e fu chiaramente preso di mira dai giornali di indirizzo esplicitamente antisemita, come ad esempio la «Deutsche Zeitung». In tali pubblicazioni, infatti, le critiche nei confronti della sua attività musicale furono particolarmente aggressive e spesso si concentrarono più sull'elemento razziale che non sulla peculiarità ermeneutica delle sue esecuzioni. Mahler fu quindi frequentemente giudicato non in quanto revisore o direttore, ma, innanzi tutto, in quanto ebreo. Tali attacchi erano al loro interno densi di tutti i topoi tipici di quell'antisemitismo culturale ormai già ampiamente diffuso e compiutamente espresso nel saggio redatto dallo stesso Wagner e pubblicato con il titolo *Das Judenthum in der Musik*, la prima volta, nel 1850, sotto pseudonimo, mentre la seconda, nel 1869, a proprio nome.

terno di un contesto sociale, oltre che musicale, che non era ancora pronto (o forse non lo era più) ad accoglierla, a comprenderla e ad accettarla.

5. TOSCANINI: IL TALENTO AL PASSO COI TEMPI

Vale la pena, a questo punto, fare un breve accenno ad un esempio opposto a quello appena fatto, concentrandosi sull'esperienza di Arturo Toscanini.

Il musicista parmense è passato alla storia come uno dei più grandi direttori d'orchestra di tutti i tempi, riuscendo ad acquisire un'autorità professionale tale da permettergli di opporsi alle pressioni politiche del regime fascista e da consentirgli di trasformare completamente le abitudini teatrali, ripensando il modo in cui gli artisti dovevano comportarsi sul palco e impostando il "codice" di comportamento degli spettatori. Non fu un caso che molti giornalisti e musicisti dell'epoca raccontassero l'opera di Toscanini definendola una *riforma*.

Ma procediamo con ordine. Egli nacque a Parma nel 1867 e, nonostante avesse iniziato la sua carriera come violoncellista, a soli diciannove anni iniziò a cimentarsi nella direzione per non abbandonare più il podio e la bacchetta. Acquisì grandissima fama a livello internazionale e fu chiamato a dirigere in molte città straniere e in molte occasioni prestigiose, come le prime mondiali di opere quali *Turandot* e *La Bohème*.

Uno degli aspetti che hanno reso celebre il direttore parmense è stato sicuramente il suo approccio ermeneutico, accompagnato dalla sua straordinaria memoria e dal suo atteggiamento particolare nei confronti degli orchestrali. Come Mahler, anche Toscanini era conosciuto per il suo temperamento sanguigno e per il suo modo estremamente rigoroso, esigente e severo di condurre le prove. Ma, a differenza del collega austriaco, egli si considerava ed era considerato un interprete fedelissimo nei confronti del testo, profondamente rispettoso delle intenzioni iniziali degli autori. In un periodo storico in cui era assai diffusa la pratica di intervenire sulla partitura con tagli, modifiche, aggiunte e reinterpretazioni, Toscanini conosceva invece a memoria centinaia di spartiti originali ed era solito dirigere senza nemmeno il bisogno di avere di fronte a sé la pagina musicale. Nel periodo storico in cui si afferma la sua figura, i grandi compositori mostravano una scarsa considerazione nei confronti dei direttori d'orchestra, attribuendo loro esclusivamente il compito di scandire il

tempo dell'esecuzione. Gli autori, infatti, si schieravano frequentemente a favore dell'ideale ermeneutico della fedeltà assoluta al testo. Per questo ritenevano che i risultati migliori si potessero ottenere soltanto eliminando il momento intermedio dell'intromissione delle intenzioni di un altro soggetto, durante la trasmissione dell'opera dal compositore al pubblico. Questa tendenza non stupisce affatto: è proprio nello stesso periodo storico che si stava affermando una generale tendenza interpretativa di stampo fortemente positivista. Tale orientamento portava a considerare l'interpretazione con atteggiamento diffidente, identificandola come elemento negativo, che metteva in pericolo la concreta realizzazione delle idee originarie dell'autore¹². Toscanini, però, accogliendo con vigore l'ideale di un'interpretazione assolutamente fedele alla partitura e all'intenzione del compositore, riuscì ad imprimere una svolta fondamentale anche alla figura del direttore d'orchestra, alla quale venne così attribuita un'importanza centrale e riconosciuto un inedito prestigio¹³. Lo stesso Verdi ammise di doversi ricredere circa il prezioso contributo dell'interprete alla realizzazione concreta dell'opera musicale. Da questo cambiamento discese inoltre un notevole ampliamento dei compiti solitamente attribuiti a questa figura: con la riforma toscaniniana, infatti, i professionisti della direzione ottennero non solo nuove facoltà rispetto all'interpretazione delle opere, ma guadagnarono addirittura «il diritto a governare la preparazione della rappresentazione operistica» (Waldorff-Preyss, 1997).

L'esperienza di Toscanini mostra quindi come l'essersi trovato ampiamente in linea con la tendenza culturale maggioritaria (soprattutto dal punto di vista interpretativo) abbia permesso al direttore parmense di esprimere con successo le proprie convinzioni. Aldilà delle critiche talvolta ricevute, la sua figura ha goduto di una celebrità più "serena" rispetto a quella di Mahler, effettivamente compreso solo molti anni dopo la sua scomparsa. Le opinioni negative, nel caso di Toscanini, hanno riguardato gli aspetti più rudi del suo carattere e la severità con cui conduceva il proprio mestiere,

¹² La stessa cosa avveniva, ad esempio, in ambito giuridico, laddove si riteneva che gli interventi ermeneutici rappresentassero un rischio per la certezza del diritto.

¹³ Non tutti i critici sono e furono però concordi nella considerazione di questo particolare: non mancarono infatti né recensioni negative né dissertazioni ermeneutiche volte a dimostrare che l'atteggiamento di Toscanini fosse in realtà invasivo rispetto alle partiture che il direttore si accingeva a portare in scena. Alcuni sostennero fermamente che il suo atteggiamento di fedeltà assoluta al compositore fosse in realtà solo apparente, una sorta di facciata dietro alla quale si sarebbe nascosta la tendenza a intervenire in modo consistente, talvolta anche alterando l'opera nei suoi caratteri fondamentali.

l'autorità che riuscì a rivestire, i cambiamenti che impose alle abitudini degli artisti e degli spettatori a teatro e talvolta persino le sue idee politiche¹⁴. Tuttavia, il suo lavoro godette sempre di grandissimo rispetto, anche da parte degli stessi compositori¹⁵ di cui si accingeva ad interpretare le opere. Nello svolgere il suo mestiere, il suo atteggiamento non fu mai concepito come anacronistico o inadeguato, come invece avvenne in più occasioni per il suo predecessore austriaco. Il “genio razionale” di Toscanini si trovò ad esprimere la propria grandezza in un momento in cui l'ambiente storico, sociale e culturale era pronto ad accoglierlo ed esaltarlo, al contrario di quel che era accaduto poco tempo prima al genio tormentato di Mahler, “troppo romantico” per potersi esprimere appieno in un contesto ormai rivolto alla mentalità razionale e scientifica tipica del positivismo.

6. CONCLUSIONI

I brevi esempi qui riportati si dimostrano interessanti in relazione alla tesi sostenuta all'inizio di questo piccolo contributo. Difatti, essi sottolineano in modi diversi come tramite l'osservazione di ciò che è avvenuto in ambito musicale si possa svolgere un'indagine di stampo

¹⁴ Toscanini era un uomo del Rinascimento, animato da un forte spirito patriottico e una grande fede nei principi che caratterizzavano lo Stato liberale. Seguì sempre con grande attenzione le vicende politiche del Paese, mostrando, in un primo momento, fiducia nel progetto socialista di Mussolini, che sembrava l'unica forza politica interessata alla difesa dei diritti e degli interessi dei soldati e dei reduci della Prima Guerra Mondiale. Dopo l'entusiasmo iniziale, però, si allontanò in fretta dal movimento fascista, non appena ne intuì le derive dittatoriali e i pericoli che da queste derivavano per i valori nei quali egli credeva. Nonostante la volontà di mantenersi distante dalla politica, dovette fare più volte i conti con la pervasività della dittatura che proiettava il proprio controllo in ogni ambito, non risparmiando neppure l'esercizio della professione musicale. Toscanini manifestò più volte il proprio dissenso nei confronti del regime, rendendosi protagonista di episodi divenuti celebri come quando in occasione della prima mondiale della *Turandot* di Puccini, il 25 aprile 1926, annunciò che se Mussolini si fosse presentato egli non avrebbe diretto l'orchestra. Sebbene la difesa delle proprie idee minasse la possibilità di svolgere liberamente la propria professione, il direttore non indietreggiò mai di fronte alle lusinghe, alle imposizioni e alle violenze. Addirittura, nel 1936 si recò a Tel Aviv per dimostrare la propria vicinanza al popolo ebraico, in occasione del concerto augurale dell'Orchestra di Palestina, interamente composta da musicisti fuggiti alle persecuzioni razziali. Nel 1939 decise di trasferirsi in America, accettando un'importante offerta lavorativa e allontanandosi dal clima ormai insopportabile dell'Italia fascista. Continuò a interessarsi di quanto avveniva in Europa e nel dicembre 1943 prese parte ad un cortometraggio volto a rendere omaggio ai paesi che combattevano in difesa delle libertà calpestate dai totalitarismi.

¹⁵ Oltre al già citato Verdi, possiamo ricordare Puccini, col quale collaborò attivamente per la rappresentazione de *La Fanciulla del West*.

anche sociologico.

Il caso di Dylan aiuta a illustrare come spesso le canzoni possano rivelarsi vere e proprie fonti, in quanto documenti che riportano e raccontano interi fatti di cronaca, con l'intento di dare voce agli ultimi, agli oppressi. Inoltre, lo stesso dimostra come talvolta la musica si sia rivelata uno strumento concreto per intervenire attivamente su vicende sociali particolari, grazie alla sua capacità di coinvolgere emotivamente i destinatari.

Oltre all'importanza delle canzoni, si è poi osservato, attraverso l'esempio concreto di Mozart e il rapidissimo confronto della sua esperienza con quella di Beethoven, come lo sviluppo della professione del musicista (e soprattutto del compositore) sia progredito di pari passo con quello della società circostante, che si è spesso dimostrata impreparata ad accogliere, comprendere e supportare le esigenze creative e le aspirazioni innovative degli artisti.

Infine, spostando il centro della nostra riflessione sul piano dell'interpretazione, argomento fondamentale della critica e della discussione musicale, abbiamo osservato come l'essere parte di una comunità, sociale e interpretativa, possa rivelarsi determinante ai fini dell'affermazione del proprio *modus operandi* e del riconoscimento della propria autorità da parte della comunità stessa. Il confronto tra Mahler e Toscanini ci ha infatti aiutato a mostrare come il riconoscimento esterno della genialità dei due grandissimi direttori d'orchestra sia dipeso dal loro essere in linea con le tendenze ermeneutiche maggioritarie più che dalle loro effettive capacità o doti musicali.

Ciò che avviene in ambito musicale è dunque da sempre strettamente collegato a ciò che accade nel tessuto sociale di riferimento e questo rende la musica, e tutto ciò che la riguarda, uno importante strumento di indagine storico-sociale per ricostruire, anche a distanza di molti anni, le evoluzioni, i cambiamenti intercorsi all'interno della società in determinati periodi storici.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CARTER, R. (1974). *The Sixteenth Round. From number 1 contender to number 45472*, New York: Viking Press.
- D'ANDREA, F., FEDERICI, M. C. (2004). *Lo sguardo obliquo, dettagli e totalità nel pensiero di George Simmel*, Perugia: Morlacchi.
- EGGEBRECHT, H.H. (1994). *La musica di Gustav Mahler*, Scandicci: La Nuova Italia.
- ELIAS, N. (2005). *Mozart. Sociologia di un genio*, Bologna: Il Mulino.
- FICARELLA, A. (2011). Mahler, interprete “wagneriano” di Beethoven: storia di una ricezione controversa. *Studi Musicali*. N.s. 2, Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
- WEBER M. (1911). I fondamenti razionali e sociologici della musica. In Id., *Economia e società*, Vol. 5. Roma: Edizioni di Comunità, 1961.
- GIMENO BEVIA, J. (2014). El derecho procesal en la música de Bob Dylan y su canción “Hurricane Carter”. *The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature*.
- HIRSCH J. S. (2010). *Hurricane. Il miracoloso viaggio di Rubin Carter*, New York: 66th and 2nd.
- KANT, I. (1790). *Critica del Giudizio*. Bari: Laterza, 201.
- PERLIN, M., (2011). Tangled Up in Law: The Jurisprudence of Bob Dylan. *Fordham Urban Law Journal*, 38(5), 1395-1430.
- RESTA, G. (2011). Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema: «diritto e musica». *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 41(2), 435-460.
- SAVONARDO, L. (2014). *Sociologia della musica, la costruzione sociale del suono dalle tribù al digitale*. Milano: UTET.
- WALDORFF-PREYSS J. (1997). *Ósme sekrety Polihymnii*. Warszawa; Iskry.
-

Numero chiuso il 18 maggio 2018



2017/4 (ottobre-dicembre):

1. GIOVANNI ZANOTTI, *Adorno's negative dialectics as a philosophy of real possibility*;
2. LUCA CORCHIA, *La critica di Adorno alla popular music*;
3. MAURIZIO MERICO, *Futuri in movimento. Prospettive temporali e orientamenti al futuro dei giovani*;
4. SERENA QUARTA, *Il genere dei neet. Uno sguardo di genere sui giovani che non studiano e non lavorano*;
5. ELENA GREMIGNI, *ICTs e Istruzione. Qualche considerazione in merito al Piano Nazionale Scuola Digitale*;
6. FRANCESCO GIACOMANTONIO, *Ruggero D'Alessandro, Per una nuova teoria critica della società. Jürgen Habermas prima dell'agire comunicativo*.
7. DEBORA SPINI, *Rahel Jaeggi, Forme di vita e capitalismo. A cura di Marco Solinas*;

2018, 1 (gennaio-marzo)

1. FEDERICO SOFRITTI, *Pitirim Aleksandrovich Sorokin. Ascesa, declino e ritorno di un maestro del pensiero sociologico*;
2. MAURO LENCI, *Considerazioni sul metodo storico-sociale. Problemi di storia intellettuale e del pensiero politico*;
3. FRANCESCO GIACOMANTONIO, *Dalla coscienza del tragico alla tragedia della coscienza. Evoluzioni e questioni della sociologia della conoscenza*;
4. MASSIMO CERULO, *Il luogo terzo caffè come spazio di interazioni. Il comportamento in pubblico tra socievolezza, sfera pubblica e capitale sociale*;
5. SANDRO VANNINI, *Media education e insegnanti 2.0*;
6. IRENE PAGANUCCI, *Franco La Cecla, Elogio dell'Occidente*;
7. LUCA CICCARESE, *Anselm Strauss, Specchi e maschere. La ricerca dell'identità, a cura di Giuseppina Cersosimo*.

2018/2 (aprile-giugno):

1. ILARIA IANNUZZI, *L'ebraismo nella formazione dello spirito capitalistico. Un excursus tra le opere di Werner Sombart*;
 2. NICOLÒ PENNUCCI, *Gramsci e Bourdieu sul problema dello Stato. Dalla teoria della dominazione alla sociologia sto-rica*;
 3. ROSSELLA REGA, ROBERTA BRACCIALE, *La self-personalization dei leader politici su Twitter. Tra professionalizzazione e intimidizzazione*;
 4. STEFANO SACCHETTI, *Il mondo allo specchio. La seconda modernità nel cinema di Gabriele Salvatores*;
 5. GIULIA PRATELLI, *La musica come strumento per osservare il mutamento sociale. Dylan, Mozart, Mahler e Toscanini*;
 6. LUCA CORCHIA, *Sugli inizi dell'interpretazione sociologica del rock. Alla ricerca di un nuovo canone estetico*;
 7. LETIZIA MATERASSI, *Social media e comunicazione della salute, di Alessandro Lovari*.
-