ORCHESTRA SINFONICA DI MATERA

*Sabato 24 ottobre 2026*

# LONGITUDINI TRASVERSALI

*Migrazioni attraverso il mare di mezzo*

---

PRESENTAZIONE E DOCUMENTAZIONE

*a cura di Fabrizio Festa e Rosalia Stellacci, con la consulenza di Sara Piagno*

# INDICE

INDICE ..... 2
IL PROGRAMMA ..... 3
PRESENTAZIONE ..... 4
NOTA BIBLIOGRAFICA ..... 6
LA SUITE DI TELEMANN ..... 7
AMBURGO, LIVORNO E IL MARE DI MEZZO ..... 10
1. Perché un Ammiragliato ad Amburgo ..... 10
2. I corsari, i riscatti, la Sklavenkasse ..... 10
3. La comunità ebraico-portoghese e il commercio verso sud ..... 11
4. Livorno ..... 12
5. Che cosa se ne ricava per lo spettacolo ..... 12
Fonti e letture ..... 13
LA MUSICA SEFARDITA E IL MARE DI MEZZO ..... 14
Premessa: che cosa possiamo affermare ..... 14
1. Al-Andalus: Ziryab e la nuba ..... 14
2. Muwashshaḥ, zajal e le kharjas: la prova documentaria ..... 15
3. Strumenti e parole ..... 16
4. Dopo il 1492: la nuba nel Maghreb e chi la custodì ..... 16
5. La sinagoga portoghese: Amsterdam, Livorno, Amburgo ..... 17
6. Il romancero, con un avvertimento ..... 17
7. La Sicilia ..... 18
8. Che cosa si può dire ..... 18
Fonti e letture ..... 18
Longitudini Trasversali ..... 20
YAMMA MWEIL EL HAWA ..... 32

# IL PROGRAMMA

Rosalia Stellacci — testo
Matteo Belli — voce recitante
Badrya Razem — voce
Michele De Luisi — violino elettrico
Dario Mattia, Mario Spada — live electronics

**Georg Philipp Telemann — *Hamburger Ebb' und Fluth*, TWV 55:C3**

I. Ouverture in do maggiore
II. Sarabande: *Die schlafende Thetis*
*Teti che dorme*
III. Bourrée: *Die erwachende Thetis*
*Teti che si risveglia*
IV. Loure: *Der verliebte Neptunus*
*Nettuno innamorato*
V. Gavotte: *Spielende Najaden*
*Naiadi che giocano*
VI. Harlequinade: *Der schertzende Tritonus*
*Tritone che scherza*
VII. Tempête: *Der stürmende Aeolus*
*Eolo che infuria*
VIII. Menuett: *Der angenehme Zephir*
*Il piacevole Zefiro*
IX. Gigue: *Ebbe und Fluth*
*Riflusso e flusso*
X. Canarie: *Die lustigen Boots Leute*
*Gli allegri marinai*

**Mario Spada** — *Convivencia* *

**Dario Mattia** — *Tutti intorno* *

**Hasnia Ghanmi** — *Mesogeios* *

**Tradizionale algerino** — *Ya Raya* (arr. e orch. Michele De Luisi – Dario Mattia)

**Elvira Muratore** — *Admiral* *

**Paolo Maragoni** — *Isole* *

**Tradizionale palestinese** — *Yamma Mweil el Hawa*
(arr. e orch. Michele De Luisi – Dario Mattia)

**Fabrizio Festa** — *Non nel mio nome* *

** Prima esecuzione assoluta – Commissione dell'Orchestra sinfonica di Matera*

# PRESENTAZIONE

*Longitudini trasversali* nasce da una domanda semplice e insieme cruciale: che cosa resta, oggi, dell'antica idea del Mediterraneo come mare che univa i popoli, prima che il suo nome diventasse quello di un confine?

La domanda e le sue risposte sono già dentro il nome. Il latino *mediterraneus* significa «in mezzo alle terre», e la stessa immagine ricorre da una sponda all'altra: il greco *Mesógeios*, l'ebraico *ha-Yam ha-Tikhon*, «il mare di mezzo», il berbero *ilel Agrakal*, «mare fra le terre», l'albanese *Deti Mesdhe*, il croato *Sredozemno more*. Quasi tutte queste forme sono calchi migrati da una lingua all'altra. Non un'invenzione simultanea, dunque, ma un accordo tacito e durato secoli: nominare questo mare per ciò che lo circonda anziché per chi lo possiede o lo naviga. Non sempre, però. I romani lo dissero anche *Mare nostrum*, seguiti dagli arabi del Medioevo, che lo chiamarono proprio *Baḥr al-Rūm*, il mare dei romani. Per i turchi, poi, divenne *Akdeniz*, il mare bianco. Il nome oscilla da sempre almeno fra due possibilità: un mare di tutti, che sta in mezzo alla terra, oppure il mare di qualcuno. È precisamente questa oscillazione che lo spettacolo mette in scena.

La vicenda intreccia parola recitata, musica barocca, composizioni nuove ed elettronica dal vivo in un unico racconto. Un giovane di famiglia ebraico-sefardita — una famiglia cacciata dalla Spagna alla fine del Quattrocento, rifugiatasi prima in Portogallo e poi ad Amburgo — non resiste al richiamo di un mare che sente suo, pur non avendolo mai visto. Nel 1723, lo stesso anno in cui Georg Philipp Telemann compone *Hamburger Ebb' und Fluth* per il centenario dell'Ammiragliato della città, decide di partire.

La scelta di Telemann non è soltanto musicale. L'Ammiragliato di Amburgo era stato istituito nel 1623 per una ragione precisa: proteggere i convogli mercantili della città dai corsari barbareschi. Nello stesso anno nacque la *Sklavenkasse*, la cassa alimentata dai contributi obbligatori di armatori ed equipaggi, dalle collette nelle chiese e dalla tassa d'ammiragliato, il cui unico scopo era riscattare i marinai amburghesi finiti schiavi ad Algeri o a Tunisi. Le rotte della città arrivavano dalla Groenlandia al Mediterraneo, e proprio là i convogli — venti navi alla volta, talvolta cinquanta — erano più esposti. Nel corso del Seicento i corsari spinsero il loro raggio d'azione oltre Gibilterra fino alla foce dell'Elba. Il nodo che teneva Amburgo legata alle rotte del sud era in buona parte la sua comunità ebraico-portoghese, quella del protagonista. Così, quando il 6 aprile 1723 Telemann fece eseguire la *Hamburger Ebb' und Fluth* insieme all'oratorio *Hamburger Admiralitätsmusik*, in un banchetto di mercanti, capitani e senatori durato fino all'alba, celebrava un'istituzione nata dal Mediterraneo. *Ebb' und Fluth* racconta l'Elba e i suoi dèi marini. Ma ciò che festeggia esisteva a causa di un altro mare, duemila miglia più a sud.

Il viaggio, affidato alla voce recitante di Matteo Belli, attore di specifica esperienza nel mondo della recitazione musicale, scende da Amburgo a Genova. Di lì tocca

Barcellona, Algeri, Tunisi, il Canale di Sicilia, Palermo, le Eolie, la Calabria della Magna Grecia, la Puglia. Poi si apre verso il Levante e non arriva: i porti cominciano ad allontanarsi e ciò che si attraversava in una stagione finisce per chiedere una vita intera. È un itinerario che è anche una mappa linguistica e sonora: a ogni scalo riemergono le parole che i popoli del Mediterraneo si sono scambiati per secoli — *convivencia, sardana, ammiraglio, cassata, zagara, levantino* — tracce fossili di un tempo in cui lingue, fedi e commerci si mescolavano senza che nessuno dovesse rinunciare a sé stesso. Nella notte della tempesta quattro uomini gridano in quattro lingue la stessa invocazione, *ammiraglio, almirante, amiral, amir al-bahr*, senza sapere che è una sola parola araba tornata a casa per quattro strade diverse.

Alla musica di Telemann, eseguita integralmente, si affiancano lavori composti per l'occasione da Mario Spada, Dario Mattia, Hasnia Ghanmi, Elvira Muratore, Paolo Maragoni e Fabrizio Festa, insieme a due brani della tradizione popolare algerina e palestinese. La voce di Badrya Razem, lei stessa di origine algerina, cantante che unisce nella sua arte esperienze vocali accademiche, jazzistiche ed etniche, attraversa quasi per intero lo spettacolo — tace soltanto in *Convivencia* e in *Isole* — con testi ridotti a poche parole, ripetute e distese sull'orchestra e sull'elettronica, fino a diventare quasi invocazioni. Il violino elettrico di Michele De Luisi e il live electronics di Dario Mattia e Mario Spada tengono aperto lo spazio fra il timbro barocco e il suono di oggi, senza che l'uno debba fare posto all'altro.

Il racconto si chiude nel presente. L'ultimo monologo si stacca dal 1723 e interroga direttamente il nostro tempo: un mare che torna ad allargarsi non per causa naturale ma per mano di chi lo trasforma in confine invece che in soglia. Ogni porto chiuso lo allarga. Ogni approdo negato lo allarga. *Non nel mio nome*, il brano conclusivo, dice ad alta voce ciò che il viaggio aveva lasciato intendere a due secoli e mezzo di distanza.

*Longitudini trasversali* non è una ricostruzione storica né un concerto a tema. È un invito a riconoscersi in una mescolanza di popoli, lingue e fedi che appartiene da sempre a chiunque abbia radici affacciate su questo mare.

*Rosalia Stellacci*

# NOTA BIBLIOGRAFICA


### *Il mare come storia*

David Abulafia, *Il grande mare. Storia del Mediterraneo* (2011), Mondadori, Milano.

Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* (1949), Einaudi, Torino.

Fernand Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione* (ed. or. Flammarion, Paris 1985), Bompiani, Milano 1987 e 2017.

Cyprian Broodbank, *Il Mediterraneo. Dalla preistoria alla nascita del mondo classico* (2013), Einaudi, Torino.

Amedeo Feniello, Alessandro Vanoli, *Storia del Mediterraneo in 20 oggetti*, Laterza, Roma-Bari 2018 (Economica Laterza, 2020).

Peregrine Horden, Nicholas Purcell, *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*, Blackwell, Oxford 2000.

Predrag Matvejević, *Breviario mediterraneo* (1987), Garzanti, Milano.

John Julius Norwich, *Il Mare di Mezzo. Una storia del Mediterraneo*, Sellerio, Palermo 2020.

### *Mescolanze, lingue, convivencia*

Ludwig Beutin, *Der deutsche Seehandel im Mittelmeergebiet bis zu den napoleonischen Kriegen*, Wachholtz, Neumünster 1933.

Américo Castro, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Losada, Buenos Aires 1948.

Jocelyne Dakhlia, *Lingua Franca. Histoire d'une langue métisse en Méditerranée*, Actes Sud, Arles 2008.

Shelomo Dov Goitein, *A Mediterranean Society*, University of California Press, Berkeley 1967-1993, 6 voll.

María Rosa Menocal, *Principi, poeti e visir. Ebrei, cristiani e musulmani nella Spagna medievale* (2002), Il Saggiatore, Milano.

Giovanni Battista Pellegrini, *Gli arabismi nelle lingue neolatine*, Paideia, Brescia 1972.

Jorun Poettering, *Handel, Nation und Religion. Kaufleute zwischen Hamburg und Portugal im 17. Jahrhundert*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2013.

### *Il mare raccontato*

Alexandre Dumas, *Quattro drammi sul mare*, Magenes, Milano 2008.

Georges Simenon, *Il Mediterraneo in barca*, Adelphi, Milano 2019.

Alessandro Vanoli, *Oriente, una storia*, Laterza, Roma-Bari 2025.

Francesco Vietti, *Tristi Mediterranei*, Eris, Torino 2026.

### *Il pensiero e il presente*

Massimo Cacciari, *L'arcipelago*, Adelphi, Milano 1997.

Franco Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 1996.

Iain Chambers, *Le molte voci del Mediterraneo*, Raffaello Cortina, Milano 2007.

Iain Chambers, *Mediterraneo blues. Musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

Alessandro Leogrande, *La frontiera*, Feltrinelli, Milano 2015.

Amin Maalouf, *L'identità* (1998), Bompiani, Milano.

# LA SUITE DI TELEMANN

*Hamburger Ebb' und Fluth, TWV 55:C3*

Nel 1723 Georg Philipp Telemann era ad Amburgo da due anni. Vi era arrivato nel 1721 come *Director musices*, responsabile della musica delle cinque chiese principali della città e aveva assunto poco dopo anche la direzione dell'Opera sul Gänsemarkt. Era, in sostanza, il musicista civico di Amburgo: a lui si rivolgeva chi avesse una ricorrenza da solennizzare. Quando l'Ammiragliato compì cento anni, la commissione non poteva andare ad altri.

Scrisse per l'occasione due lavori. Un oratorio profano, la *Hamburger Admiralitätsmusik* su versi di Michael Richey e questa suite strumentale, eseguita insieme all'oratorio il 6 aprile 1723 nel banchetto di mercanti, capitani e senatori che durò fino all'alba. Il titolo con cui l'opera circola oggi, *Wassermusik*, è entrato in uso più tardi. Quello autentico è *Hamburger Ebb' und Fluth*, il riflusso e il flusso di Amburgo: le maree dell'Elba, che risalgono dal Mare del Nord fino alla città e ne regolano il porto.

La forma è quella dell'*ouverture-suite* alla francese, un'ouverture d'impianto lullista seguita da una successione di danze, genere che Telemann coltivò con una fecondità senza paragoni e di cui ci restano oltre un centinaio di esemplari. L'organico prevede due flauti dolci, due oboi, fagotto, archi e basso continuo. Nel Minuetto è richiesto un flauto dolce piccolo, senza che la fonte precisi se soprano o sopranino: la scelta resta all'esecutore. La richiesta del flauto piccolo non è un dettaglio ornamentale. Quel movimento è dedicato a Zefiro, il vento leggero di ponente. Lo strumento più acuto e per l'appunto più leggero serve per dipingere la brezza.

La particolarità della suite sta nei sottotitoli. Ogni danza, dopo la prima, porta il nome di una divinità marina e ne descrive un'azione o un carattere, trasformando la raccolta in una piccola galleria mitologica. Non è un espediente decorativo. La successione compone un racconto: una dea del mare dorme, si risveglia, è amata dal dio delle acque, le ninfe giocano, il loro messaggero fa i suoi scherzi, il dio dei venti scatena la tempesta, il vento di ponente riporta la calma, la marea riprende il suo respiro, i marinai ballano.

Vale la pena notare quali divinità. Sono tutte greche: Teti e Tritone, le Naiadi, Eolo e Zefiro, con il solo Nettuno chiamato al modo latino anziché Poseidone. La tradizione germanica avrebbe offerto a Telemann un pantheon marino proprio — Ægir e Rán, signori del mare nella mitologia norrena — e non ne usa nulla. Per cantare l'Elba, il porto di Amburgo e le maree del Mare del Nord sceglie il repertorio del Mediterraneo.

Non è una forma, per così dire, di esotismo. Nel Settecento la mitologia greco-latina era la sola lingua allegorica che l'Europa colta condividesse, trasmessa dall'umanesimo e compresa senza bisogno di spiegazioni da chiunque avesse fatto

studi. Quella germanica era materia d'erudizione, non di banchetto civico. Il che è esso stesso un fatto mediterraneo: il mare di mezzo aveva fornito al Nord il suo vocabolario simbolico, come gli aveva fornito l'alfabeto e il diritto.
E l'uso è preciso, non ornamentale. Le Naiadi sono ninfe delle acque dolci, di fonti e di fiumi: la scelta è esatta per un'Elba che ad Amburgo è ancora fiume. Eolo, poi, nell'*Odissea* abita un'isola del mare di mezzo, quella che la tradizione identifica con le Eolie. Il dio che scatena la tempesta sull'Elba è lo stesso davanti al quale, nella nostra vicenda, il protagonista passerà portandosi addosso la paura del suo nome.

I. Ouverture in do maggiore
II. Sarabande: *Die schlafende Thetis* — Teti che dorme
III. Bourrée: *Die erwachende Thetis* — Teti che si risveglia
IV. Loure: *Der verliebte Neptunus* — Nettuno innamorato
V. Gavotte: *Spielende Najaden* — Naiadi che giocano
VI. Harlequinade: *Der schertzende Tritonus* — Tritone che scherza
VII. Tempête: *Der stürmende Aeolus* — Eolo che infuria
VIII. Menuett: *Der angenehme Zephir* — Il piacevole Zefiro
IX. Gigue: *Ebbe und Fluth* — Riflusso e flusso
X. Canarie: *Die lustigen Boots Leute* — Gli allegri marinai

La Teti dei due movimenti iniziali è la nereide, la ninfa del mare che sposò il mortale Peleo e fu madre di Achille. Non va confusa con Teti titanide, la sposa di Oceano, il cui nome in greco ha una grafia diversa e in italiano no. È una divinità delle acque abitate e vicine, non dell'oceano cosmico. La scelta si addice a una festa portuale.
L'ultimo movimento merita un'attenzione particolare, perché è il solo della raccolta a venire da lontano. La *canarie* è una danza rapida in metro ternario, costruita su un ritmo puntato ostinato che la imparenta strettamente con la giga che la precede — Telemann le dispone in coppia, passando dal respiro della marea agli uomini che ci lavorano sopra. Era una danza di corteggiamento per una coppia sola, fatta di salti e di battiti alternati di tacco e di punta, tanto energica da meritarle il soprannome di *frogs legs*.
Il nome rimanda alle Isole Canarie e la ricostruzione più accreditata la fa derivare dal *tajaraste*, danza e canto degli isolani. La prudenza è, però, d'obbligo. Thoinot Arbeau, che nell'*Orchésographie* del 1589 ne lascia la più antica coreografia europea, confessava di non sapere se venisse davvero dalle isole oppure da una mascherata teatrale con danzatori travestiti da «re e regine di Mauritania». Gli studi parlano di origine canaria o quantomeno di un sapore canario: probabile, non dimostrato.
Resta un fatto. La via di trasmissione più plausibile verso l'Europa continentale passa attraverso gli isolani ridotti in schiavitù dopo la conquista castigliana, cominciata nel primo Quattrocento e conclusa nel 1496. I Guanci, popolo indigeno

dell'arcipelago, parlavano una lingua berbera: sono parenti linguistici di quei berberi del Maghreb che chiamano il Mediterraneo *ilel Agrakal*, «mare fra le terre».

Il passo della canarie è un battito di tacco e punta. È lo stesso gesto che, nel racconto del nonno, fa tremare il cortile di Siviglia come un cuore solo. Non è una discendenza — di quelle genealogie si dice altrove in queste pagine perché non reggano — ma una circolazione: un gesto coreutico attestato nei trattati di danza francesi del Cinquecento, nelle suite tedesche del Settecento e nei cortili andalusi della memoria familiare.

Si chiude così, su una danza che l'Europa ricevette forse da un popolo che aveva cancellato, una festa per i cento anni di un'istituzione nata per riscattare schiavi. In quella notte il nome degli schiavi non fu pronunciato: nell'oratorio si cantano la Borsa e Mercurio. Ma probabilmente si ballò su un loro ritmo. Il silenzio della festa sulla ragione della festa, che altrove in queste pagine si osserva nei testi, qui sta nei piedi.

# AMBURGO, LIVORNO E IL MARE DI MEZZO

*Note storiche*

## 1. Perché un Ammiragliato ad Amburgo

Amburgo non è città mediterranea e non ha flotta da guerra. Eppure nel 1623 istituisce un *Admiralitäts-Collegium*. Lo fa per una ragione che non ha nulla a che vedere con la sua posizione geografica: era necessario proteggere i convogli mercantili della città dai corsari barbareschi. Le navi di scorta si chiamano *Konvoischiffe*, navi di convoglio, e il termine «nave da guerra» viene evitato di proposito. Amburgo è Libera Città Imperiale e non può permettersi una marina militare senza aprire un contenzioso politico con la Danimarca e con l'Impero.
L'Ammiragliato è insieme autorità portuale, tribunale marittimo e ufficio assicurativo. Dal 1623 giudica in ultima istanza le controversie di porto, navigazione e commercio marittimo. Dal 1639 nomina il *Dispacheur*, il perito delle avarie. Nomina i consoli e gli agenti di Amburgo all'estero, affitta gli specchi d'acqua ai cantieri, gestisce il pilotaggio e il posizionamento dei segnali di navigazione. È, in sostanza, l'infrastruttura giuridica ed economica del commercio marittimo della città.
Le prime navi di convoglio arrivano tardi. Fra la fondazione e il primo cantiere passano quarantaquattro anni di litigi sul finanziamento: solo nel 1667 viene deliberata la costruzione di due *Konvoischiffe*, varati dal cantiere dell'Ammiragliato nel 1668-69. La prima si chiama *Wapen von Hamburg*. Ne seguiranno altre, fino a quella del 1740, l'ultima.[1]

## 2. I corsari, i riscatti, la Sklavenkasse

I convogli amburghesi erano composti in genere da venti a cinquanta navi mercantili, lente e quasi indifese. Nel Mediterraneo erano la preda ideale delle flotte corsare che operavano dai porti barbareschi. Le navi venivano prese come prede, i carichi confiscati, gli equipaggi ridotti in schiavitù oppure trattenuti in condizioni durissime fino al pagamento di un riscatto.
Con «stati barbareschi» si intendono le tre reggenze di Algeri, Tunisi e Tripoli — nominalmente ottomane, di fatto autonome — e il sultanato del Marocco, indipendente, il cui principale porto corsaro era Salé. Quei porti erano la base

[1] Di questa vocazione marittima resta traccia fin dentro il Novecento, e la traccia più eloquente è letteraria. Hans Castorp, protagonista della *Montagna magica* di Thomas Mann, appartiene a una famiglia patrizia amburghese ed è ingegnere navale appena laureato, in procinto di entrare in servizio presso i cantieri *Tunder & Wilms* — «cantiere navale, officina meccanica e fabbrica di caldaie», precisa Mann già nelle prime pagine. Sale a Davos con un volume in brossura intitolato *Ocean Steamships*, che si porta dietro per dovere e non apre quasi mai: resta accanto alla sedia a sdraio per sette anni. Fra l'Ammiragliato del 1623 e quel libro dimenticato in montagna corrono tre secoli della stessa storia, dall'inizio alla fine. E il rovesciamento è esatto e affascinante: la città del mare produce un giovane che eredita il mestiere senza desiderarlo, lo porta il più lontano possibile dall'acqua e lì, dove il tempo smette di scorrere, lo lascia cadere.

operativa delle flotte. Le autorità locali rilasciavano le patenti di corsa trattenendo una quota del bottino. La guerra di corsa non era pirateria privata. Era un'attività statale regolata, con i suoi tribunali delle prede e le sue percentuali.[2]

Capitani e timonieri avevano creato una loro assicurazione, la *Casse der Stücke von Achten*, la cassa dei pezzi da otto, che copriva i riscatti dei soci. Ma copriva solo chi poteva pagare la quota. Per questo, nello stesso anno della fondazione dell'Ammiragliato — il 1623 — nasce ad Amburgo la *Sklavenkasse*, la cassa degli schiavi: contributi obbligatori di armatori ed equipaggi, sovvenzioni di enti pubblici, una quota della tassa d'ammiragliato. Quando non bastava, si mettevano bacili nelle chiese e si organizzavano questue casa per casa. Serviva a ricomprare i marinai amburghesi finiti schiavi ad Algeri o a Tunisi.

Nel corso del Seicento i corsari estesero il raggio d'azione oltre Gibilterra, su per la Manica, fino alla foce dell'Elba. Il mare di mezzo, letteralmente, arrivò a bussare alla porta di Amburgo.

La storia finisce in modo davvero istruttivo. Verso la metà del Settecento Amburgo rinuncia ai propri convogli. Inghilterra e Francia avevano nel frattempo stipulato trattati con gli stati barbareschi — i cosiddetti *Türkenpässe*, i lasciapassare turchi — che mettevano le loro navi al riparo. Amburgo quei trattati non poteva permetterseli. I mercanti amburghesi cominciarono ad aggregarsi ai convogli altrui e la *Konvoischifffahrt* si estinse. La sicurezza in mare era diventata una merce, e chi non poteva comprarla navigava sotto bandiera di qualcun altro.

## 3. La comunità ebraico-portoghese e il commercio verso sud

Il legame di Amburgo con il sud passa in buona parte attraverso i mercanti portoghesi — ebrei e cristãos-novos — insediati in città dalla fine del Cinquecento. Il 9 dicembre 1603 il Parlamento cittadino presenta una protesta formale al Senato: fra i portoghesi ci sono ebrei che si dichiarano cristiani, se ne chiede l'espulsione. Il clero luterano appoggia la richiesta. Il Senato la respinge, e la ragione è dichiarata: quel commercio con la penisola iberica è troppo redditizio per rinunciarvi. Nel corso del Seicento l'equilibrio oscilla più volte, a seconda di chi riesce a imporsi.

[2] La pirateria non era una pratica esclusivamente islamica, è bene ricordarlo. L'Inghilterra elisabettiana la esercitava su scala industriale. La Corona rilasciava lettere di marca ai propri capitani. Francis Drake, per citare solo il più celebre e celebrato, compì la circumnavigazione del 1577-1580 per conto di una società di finanziatori di cui faceva parte la regina in persona. Al ritorno, con il bottino del galeone spagnolo *Nuestra Señora de la Concepción*, Elisabetta lo nominò cavaliere sul ponte della *Golden Hind* a Deptford. Fra corsaro e pirata la differenza non stava nel gesto ma nella licenza: la licenza la firmava uno Stato. Il seguito è ancora più istruttivo. Quando la pace anglo-spagnola del 1604 mise i corsari inglesi senza lavoro, molti passarono al servizio delle reggenze barbaresche: fra loro l'inglese John Ward, che a Tunisi divenne Yusuf Reis, e l'olandese Zymen Danseker, ad Algeri Simon Reis. Furono loro a insegnare ai corsari nordafricani lo scafo tondo e la velatura quadra del nord, adatti all'oceano aperto. È per questo che nei decenni successivi le flotte barbaresche poterono uscire da Gibilterra e spingersi fino all'Islanda, saccheggiata nel 1627, e a Baltimore in Irlanda, a sua volta saccheggiata nel 1631 da una spedizione guidata dall'olandese Jan Janszoon, divenuto Murat Reis. Nei ruoli barbareschi del Settecento circa la metà dei capitani risulta di origine europea. La tecnologia che permise ai corsari di bussare alla foce dell'Elba era stata portata a sud da europei del nord.

I registri doganali dell'Ammiragliato permettono di misurare tutto questo mercante per mercante. Nel 1632 e nel 1647 la quota portoghese nel traffico con l'Iberia è consistente ma inferiore a quella di amburghesi e olandesi. Dopo la metà del secolo cala nettamente, perché i mercanti portoghesi in città diminuiscono e i loro legami con la terra d'origine si allentano. Anche perché la comunità stessa scoraggiava i viaggi nei paesi cattolici, dove praticare l'ebraismo era vietato, mentre proprio quei viaggi erano necessari al commercio: una contraddizione che l'Inquisizione di Lisbona sfruttò a lungo, premiando i delatori con una quota dei beni confiscati.
Vale la pena notare la simmetria. La rotta verso sud della famiglia del nostro protagonista e l'istituzione che Telemann celebra nel 1723 sono lo stesso elemento visto da due prospettive differenti: la comunità portoghese fornisce ad Amburgo le relazioni commerciali verso l'Iberia e il Mediterraneo, l'Ammiragliato fornisce a quelle rotte la scorta armata e il tribunale.

## 4. Livorno

Se il protagonista fosse andato dove la sua rete di famiglia lo avrebbe portato, sarebbe sbarcato a Livorno. Nel 1591, e in forma riveduta nel 1593, Ferdinando I de' Medici emana le *Livornine*: privilegi generosi ai mercanti stranieri che si stabiliscano nel porto. Il testo è formalmente rivolto a mercanti «di qualsivoglia nazione, levantina, ponentina, spagnola, portoghese, greca, tedesca e italiana, ebrea, turca, mora, armena, persiana e altre», ma il bersaglio vero sono i *conversos* e gli ebrei di origine iberica e levantina, riconosciuti come mercanti capaci, dotati di capitali e inseriti in reti di scambio che coprono tutto il bacino.
Livorno non ebbe ghetto. Gli ebrei potevano commerciare senza restrizioni. Nel 1738 la comunità conta 3.486 persone, fra l'otto e il quindici per cento degli abitanti della città, e nel Settecento eredita da Venezia il primato sull'ebraismo sefardita italiano. I traffici sono corallo e diamanti, ma anche panni, spezie, assicurazioni marittime. Si sviluppa perfino una parlata propria, il *bagitto*, impasto di spagnolo, ebraico e toscano.
Livorno è però soprattutto un nodo di corrispondenza. Le lettere delle case commerciali livornesi mostrano scambi regolari con Genova, Venezia, Amsterdam, Tripoli, Smirne. Ciò che si cercava in un corrispondente d'oltremare non era la fede condivisa ma, come scrive nel 1732 una ditta livornese a un mercante di Venezia, una *persona de confianza y deligente*. La lingua della lettera è spagnola, il destinatario è a Venezia, la ditta è a Livorno. È il Mediterraneo della nostra vicenda, per iscritto.
Genova, la destinazione che abbiamo scelto, resta in ogni caso uno scalo storicamente plausibile: nel Sei-Settecento il suo porto era pienamente inserito nelle rotte atlantiche e nordiche.

## 5. Che cosa se ne ricava per lo spettacolo

Tre elementi fondamentali, che qui elenchiamo in ordine di forza.

Primo: l'Ammiragliato festeggiato da Telemann era stato fondato proprio a causa del Mediterraneo. L'*Hamburger Ebb' und Fluth* dipinge l'Elba, Teti che dorme, Nettuno innamorato. Ma l'istituzione che celebra era nata contro i corsari di Algeri

e di Tunisi, e nello stesso anno della cassa per riscattare gli schiavi. Nella *Hamburger Admiralitätsmusik* si canta la Borsa e Mercurio. Dei riscatti, invece, non c'è traccia. Il silenzio della festa sulla ragione della festa è, drammaturgicamente, molto significativo.

Secondo: il settimo movimento della suite è *Der stürmende Aeolus*. Eolo torna due volte nella nostra sceneggiatura: nella tempesta del Canale e nel monologo finale. La tempesta che Telemann tratta come divertimento mitologico da banchetto è la stessa che, nella nostra vicenda, tre giorni dopo Tunisi, fa impazzire la bussola.

Terzo: nel 1723 essere schiavi nel Mediterraneo era una possibilità concreta anche per un europeo del nord, e le città del nord organizzavano collette per ricomprare i propri. La direzione della paura era esattamente rovesciata rispetto a oggi. Il monologo finale sul mare che si allarga non ha bisogno di dirlo: il fatto storico lo dice da sé.

## Fonti e letture


Ludwig Beutin, *Der deutsche Seehandel im Mittelmeergebiet bis zu den napoleonischen Kriegen*, Wachholtz, Neumünster 1933. Opera di riferimento sul commercio marittimo tedesco nel Mediterraneo.

Sandra Engel, Sven Tode, *Hafen Stadt Hamburg*, Hamburg 2007 (in particolare il capitolo sull'Admiralitäts-Collegium).

Eva Christine Frentz, *Das Hamburgische Admiralitätsgericht (1623-1811)*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1985.

Jonathan I. Israel, *European Jewry in the Age of Mercantilism, 1550-1750*, Clarendon Press, Oxford 1985.

Jorun Poettering, *Handel, Nation und Religion. Kaufleute zwischen Hamburg und Portugal im 17. Jahrhundert*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2013. Disponibile in open access.

Michael Studemund-Halévy, Peter Koj (a cura di), *Die Sefarden in Hamburg*, Buske, Hamburg 1994-1997, 2 voll.

Daniel M. Swetschinski, *Reluctant Cosmopolitans. The Portuguese Jews of Seventeenth-Century Amsterdam*, London 2000.

Francesca Trivellato, *The Familiarity of Strangers. The Sephardic Diaspora, Livorno, and Cross-Cultural Trade in the Early Modern Period*, Yale University Press, New Haven 2009. Il libro decisivo su Livorno e le reti sefardite.

# LA MUSICA SEFARDITA E IL MARE DI MEZZO

*Note su una circolazione*

## Premessa: che cosa possiamo affermare

Su questo tema circola più vulgata che documentazione, come purtroppo spesso accade nel contesto della storia della musica. Conviene, perciò, sapere fin dal principio dove passa la linea tra l'una e l'altra. Di certo abbiamo tre ordini di prove. Le *forme poetiche*, documentate da manoscritti. Gli *strumenti e i nomi degli strumenti*, documentati da iconografia, reperti e filologia. Le *pratiche moderne*, documentate da registrazioni dal 1900 in poi. Di ciò che stava in mezzo — come suonasse effettivamente la musica di al-Andalus o quali melodie i profughi del 1492 portassero con sé — non abbiamo notazione, o altri documenti di natura musicale, il che rende ogni ricostruzione meramente ipotetica.
Questo non indebolisce l'assunto fondamentale del nostro spettacolo. Lo sposta. La prova della mescolanza mediterranea non è la sopravvivenza di melodie antiche: è, invece, la circolazione continua di forme, strumenti, parole e persone. Ed è una prova migliore, perché di questa possediamo la necessaria documentazione.

## 1. Al-Andalus: Ziryab e la nuba

La tradizione storiografica araba fa risalire la scuola musicale andalusa a un uomo solo: Abū l-Ḥasan ʿAlī ibn Nāfiʿ, detto *Ziryāb*, «il merlo», formatosi alla corte abbaside di Baghdad, allontanatosi dopo la rottura col maestro Isḥāq al-Mawṣilī, passato per l'Ifrīqiya aghlabide e giunto a Cordova nell'822, alla corte omayyade. Gli si attribuiscono l'aggiunta della quinta corda dell'ʿ*ūd*, il plettro di penna d'aquila al posto di quello di legno, un metodo d'insegnamento in tre gradi e la fondazione di una scuola di canto cordovana.
Con *Ifrīqiya* si indica, nella geografia araba, l'antica provincia romana d'Africa: grosso modo l'attuale Tunisia con l'Algeria orientale e la Tripolitania. Fra l'800 e il 909 fu governata da Qayrawān dagli *Aghlabidi*, emiri formalmente vassalli degli Abbasidi ma di fatto autonomi. La tappa non è un dettaglio erudito. Prima di arrivare in Spagna, la musica di Baghdad fece scalo dove il protagonista della nostra vicenda sbarcherà nove secoli dopo.
Su questa tradizione conviene però essere precisi, perché è stratificata. Il testo che tutti citano è il *Nafḥ al-ṭīb* di al-Maqqarī (1577-1632), composto al Cairo dopo il 1617: circa ottocento anni dopo i fatti. La sua fonte principale risale all'XI secolo, il *Kitāb al-Muqtabis* di Ibn Ḥayyān, che a sua volta cita sette autori diversi, talvolta in contraddizione fra loro. Dwight Reynolds (2008) ha mostrato che al-Maqqarī fuse quelle voci discordanti in una narrazione unica ed eliminò sistematicamente tutto ciò che metteva Ziryab in cattiva luce: i cantori rivali, i meriti dei suoi stessi figli, gli aneddoti in cui faceva una figura meschina. Ciò che leggiamo non è una cronaca, è un ritratto costruito ad arte.
Un secondo dato è ancora più netto. Le fonti dal IX al XIV secolo — Ibn ʿAbd Rabbih, Ibn al-Qūṭiyya, lo stesso Ibn Ḥayyān, al-Tīfāshī, Ibn Khaldūn — non indicano Ziryab come il fondatore della *nūba*. Quell'attribuzione è tarda. Ziryab padre unico della musica andalusa è in buona parte una costruzione retrospettiva,

che in tempi recenti si è trasformata anche in un simbolo politico, tirato per la giacchetta da chi vuole dimostrare che l'Islam insegnò la civiltà all'Europa. Alla stessa vulgata appartengono le attribuzioni più pittoresche, dalla successione delle portate a tavola all'igiene personale: non sono verificabili e distraggono da ciò che invece regge.

Resta solido il fatto sottostante, che della leggenda non ha alcun bisogno. Nel IX secolo la musica di corte *abbaside* — repertorio arabo-persiano codificato a Baghdad da Ibrāhīm al-Mawṣilī e da suo figlio Isḥāq, al servizio di tre califfi fra cui Hārūn al-Rashīd — viene trapiantata all'estremità occidentale del mondo islamico, dove incontra tradizioni ispano-visigotiche e berbere. Il legame non è congetturale, è di scuola: Ziryab fu allievo di Isḥāq al-Mawṣilī e portò a Cordova un metodo d'insegnamento, non soltanto un repertorio di canzoni. A*bbaside* e non *irachena* perché il secondo termine proietterebbe all'indietro un'entità nazionale che nel IX secolo non esisteva: la tradizione è quella di una corte e di una dinastia, non di un paese.

Da quell'innesto nasce ciò che oggi chiamiamo musica andalusa, organizzata in *nūba*. Qui serve una precisazione tecnica. La nūba non è una successione di brani organizzata in un unico modo musicale. È costruita su un *ṭabʿ* (plurale *ṭubūʿ*), l'equivalente maghrebino del *maqām* orientale: non una scala, ma un insieme di regole che comprende la gerarchia dei gradi, le formule melodiche caratteristiche, l'attacco e la cadenza tipici e in vari casi intervalli estranei al temperamento europeo. Ogni nūba prende il nome dal proprio ṭabʿ. Si articola poi in cinque sezioni definite non dal modo ma dal ciclo ritmico, il *mīzān* (plurale *mayāzīn*): in Marocco *basīṭ*, *qāʾim wa-nisf*, *btāyhī*, *darj*, *quddām*, con il tempo che accelera progressivamente da una sezione all'altra. In Algeria e in Tunisia nomi e successione cambiano.

La tradizione parla di ventiquattro *nūbāt* originarie, una per ogni ora del giorno. Ne sono arrivate undici complete in Marocco, dodici in Algeria, tredici in Tunisia. Nel Settecento fu necessario che qualcuno le mettesse per iscritto prima che di queste si perdesse memoria: in Marocco lo fece Muḥammad al-Ḥāʾik di Tetuan, raccogliendo ciò che restava nella memoria dei poeti e dei musicisti del suo tempo. Anche questo è un dato, che ci è servito per costruire la cornice della nostra vicenda: il repertorio colto più antico del Mediterraneo occidentale è sopravvissuto per via orale e a salvarlo in extremis è stato un copista.

## 2. Muwashshaḥ, zajal e le kharjas: la prova documentaria

Nella Spagna islamica si sviluppano, poi, due forme poetiche strofiche destinate al canto: il *muwashshaḥ*, in arabo classico, e lo *zajal*, nell'arabo andaluso parlato, cioè nella varietà locale viva che si usava per strada e non nella lingua letteraria.

La chiusa del muwashshaḥ, la *kharja*, è spesso in un registro linguistico basso — colloquiale, popolare, non di rado messo in bocca a una voce femminile — e in molti casi la lingua non è l'arabo: è in *romanzo andaluso*, o in una miscela di romanzo e arabo. Il termine è corretto, e va preferito al più antico «mozarabico», che gli specialisti oggi evitano perché confonde una lingua con una condizione giuridico-religiosa. Il romanzo andaluso è la parlata neolatina che i discendenti degli ispano-romani continuarono a usare in al-Andalus accanto all'arabo, per secoli, senza che nessuna delle due cancellasse l'altra.

Il punto decisivo è che i poeti ebrei di al-Andalus — Shmuel ha-Nagid, Moshe ibn Ezra, Yehuda ha-Levi — scrivono *muwashshaḥat* in ebraico usando lo schema metrico e strofico arabo. Non si tratta di forma melodica, che non conosciamo: quelle poesie erano destinate al canto, ma le musiche non ci sono pervenute. Ciò che passa da una lingua all'altra, e che possiamo verificare, è l'architettura della strofa. Nel 1948 Samuel Stern individua proprio in manoscritti ebraici alcune delle *kharjas* romanze più antiche conosciute. Sono, in ordine di tempo, fra le prime tracce di lirica in lingua romanza d'Europa. Ci sono pervenute perché un poeta ebreo scriveva in ebraico dentro una forma araba chiudendo con un verso in spagnolo antico.
Questa singola immagine descrive appieno il senso della *convivencia*, un'immagine più forte di quella che di solito viene attribuita al flamenco, con in più il vantaggio di essere dimostrata: tre lingue in una poesia sola, in un manoscritto solo.

## 3. Strumenti e parole

La trasmissione organologica dall'area arabo-islamica all'Europa è documentata e visibile nel lessico. Il *liuto* è l'*al-ʿūd*, il legno. La *ribeca* è il *rabāb*. La *nacchera* è la *naqqāra*, che in origine era un piccolo timpano da sella e solo più tardi, in italiano, passò a indicare le castagnette. Il *tamburo*, il *sonaglio*, la *chitarra morisca* che Juan Ruiz distingue dalla *chitarra latina* nel *Libro de buen amor* del Trecento.
È esattamente lo stesso meccanismo delle parole che il protagonista della nostra vicenda raccoglie negli scali: *ammiraglio*, *dogana*, *zagara*, *cassata*. Gli strumenti viaggiano come le merci e come i termini commerciali, e viaggiano per la stessa ragione. Chi importa un oggetto ne importa il nome.
Questa affermazione, però, va accompagnata da una cautela. Che gli strumenti siano passati di mano in mano, di porto in porto, non dimostra che sia passata pure la musica. La tesi arabista sull'origine della lirica trobadorica, formulata in forma forte da Julián Ribera negli anni Venti del Novecento, è discussa da un secolo senza essere mai giunta a un approdo definitivo. Ad esempio, le miniature delle *Cantigas de Santa María* — dove musicisti cristiani e mori appaiono affiancati — sono un documento iconografico prezioso, la cui lettura resta però controversa.

## 4. Dopo il 1492: la nuba nel Maghreb e chi la custodì

Le espulsioni del 1492 e del 1609 spostano nel Maghreb il repertorio andaluso, che vi si stabilizza in tre grandi rami: *al-āla* in Marocco, *gharnāṭī* — da Granada — nell'Algeria occidentale, *maʾlūf* in Tunisia, in Libia e nell'Algeria orientale.
Il fatto rilevante per quel che ci riguarda è sottolineare chi abbia tenuto viva questa tradizione fra Otto e Novecento. Si tratta in larghissima parte musicisti ebrei, in un repertorio di matrice arabo-islamica, davanti a un pubblico misto. Alcuni nomi. *Cheikh Raymond* Leyris, ebreo di Costantina, maestro di *maʾlūf*, virtuoso di ʿūd, chiamato *cheikh* — anziano, maestro — da musulmani ed ebrei allo stesso modo.
Nella sua orchestra suonava il violinista Sylvain Ghrenassia. Il figlio di questi, Gaston, vi entrò a quindici anni come chitarrista e i colleghi lo soprannominarono *le petit Enrico*. Sposò Suzy, la figlia di Cheikh Raymond. Il 29 luglio 1961, cinque settimane dopo l'assassinio del suocero, lasciò l'Algeria per la Francia, e da allora

non gli è più stato consentito di tornarvi. A Parigi cominciò traducendo in francese i brani di ma'lūf che già sapeva a memoria, poi si costruì un repertorio nuovo. Il primo successo, *Adieu mon pays*, lo scrisse sul ponte della nave che lo portava via. Il nome d'arte con cui il mondo lo conosce nacque da un equivoco telefonico in casa discografica: Enrico Macias.
*Zohra al-Fassiya*, che cantava *gharnāṭī* e *malḥūn* in Marocco, con una sua orchestra fin dagli anni Quaranta del Novecento e larga presenza radiofonica in Marocco e in Algeria. *Reinette l'Oranaise*, *Lili Boniche*, *Salim Halali*, *Blond Blond*, *Line Monty*, *Mouzino*.
Due date chiudono la vicenda. Messaoud Médioni, *Saoud l'Oranais*, viene deportato a Sobibór con il figlio tredicenne nel 1943. Cheikh Raymond viene ucciso al mercato di Costantina il 22 giugno 1961, e con lui finisce la presenza ebraica nella musica algerina. La convivenza musicale del Mediterraneo non si è dissolta nel Medioevo per usura. È stata chiusa nel Novecento, con date e motivazioni precise.

## 5. La sinagoga portoghese: Amsterdam, Livorno, Amburgo

Qui il legame con la nostra sceneggiatura è diretto. Le comunità spagnolo-portoghesi del nord — Amsterdam, Amburgo, Londra, Bordeaux, Bayonne — non conservarono un repertorio iberico intatto. Fecero l'opposto: importarono.
I primi cantori chiamati dalla comunità portoghese di Amsterdam venivano dal Nordafrica e dall'Impero ottomano. In seguito, dai cantori si pretese competenza nella musica d'arte europea, e alcuni composero musica propria. Nella sinagoga entrarono melodie ebraiche italiane, per i rapporti stretti con le comunità portoghesi di Venezia e di Livorno, insieme a melodie popolari francesi, inglesi e olandesi.
È una fotografia perfetta del mare di mezzo: un rito che si dichiara iberico, cantato ad Amsterdam e ad Amburgo da cantori venuti dal Maghreb e da Istanbul, su melodie arrivate da Livorno e dalla canzone popolare olandese. Nessuno di questi passaggi ha cancellato gli altri. Livorno, in questa rete, funziona da snodo, tanto che Edwin Seroussi (2002) le ha dedicato un saggio dal titolo eloquente: un crocevia nella storia della musica religiosa sefardita.

## 6. Il romancero, con un avvertimento

Il repertorio giudeo-spagnolo — *romances*, *coplas*, canti di nozze e di culla in ladino — è reale, ampio e documentato. Ma la formula che lo accompagna quasi sempre, «canti medievali conservati intatti per cinque secoli», non regge alla verifica.
I *testi* delle romanze conservano davvero materiale del romancero castigliano pre-1492. Le *melodie*, in grandissima parte, no: sono state assorbite nei secoli dalle culture ospiti, ottomana e maghrebina soprattutto, e molte sono attestate solo dal tardo Ottocento. La musicologia degli ultimi trent'anni, in particolare il lavoro di Edwin Seroussi, ha mostrato quanto del canone «sefardita» che oggi ascoltiamo sia stato costruito e selezionato nel Novecento, da raccoglitori come Isaac Levy e dall'industria discografica.
Vale lo stesso avvertimento per il flamenco. Che discenda dalla *convivencia* andalusa è una genealogia romantica ottocentesca. Il flamenco è documentato dalla fine del Settecento e la sua origine riguarda le comunità gitane andaluse

dell'età moderna. Per questo nella nostra vicenda la scena prende la forma del racconto orale. La scena del cortile di Siviglia è la storia che il nonno raccontava: memoria trasmessa, non tesi storica.

## 7. La Sicilia

Sulla Sicilia araba e normanna la documentazione musicale è magra. Abbiamo il quadro storico — dominazione islamica dall'831 al 1091, corte normanna poi sveva che mantiene funzionari, artigiani e poeti arabi, la Cappella Palatina con il soffitto a muqarnas — e abbiamo il lessico, ricchissimo, che già abbiamo citato, con parole note come *cassata* e *zagara*. Di notazione musicale non c'è nulla. Le tradizioni popolari siciliane con tratti melismatici e ornamentali di sapore mediterraneo sono attestate molto più tardi. Ricondurle direttamente all'epoca islamica è un salto che le fonti non consentono. Meglio dire, come fa il popolano del porto: cambiano i padroni, non cambia la gente.

## 8. Che cosa si può dire

Onestamente, non possiamo sostenere che sia esistita una musica mediterranea originaria che i popoli si siano tramandati. Esiste un bacino in cui forme, strumenti, modi e parole hanno circolato senza sosta per milleduecento anni, in tutte le direzioni, e in cui l'identità di ciascuna tradizione è fatta di ciò che ha ricevuto. La musica andalusa nasce a Baghdad, si forma a Cordova, sopravvive a Fès e a Costantina, ed è custodita da musicisti ebrei per un pubblico musulmano. Il rito portoghese di Amburgo canta melodie ottomane e olandesi. La poesia ebraica di al-Andalus usa la metrica araba e chiude in castigliano.
Non è un mare che unisce popoli già formati. È un mare che li ha formati mescolandoli, ed è per questo che la parola *purezza*, applicata a una qualsiasi delle sue sponde, non descrive nulla che sia mai esistito.

## Fonti e letture


*Anthologie Al-âla: musique andaluci-marocaine*, 12 voll., Maison des Cultures du Monde / INEDIT, Paris 1989-2000. Le registrazioni integrali delle nūbāt marocchine.

Iain Chambers, *Mediterraneo blues. Musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

Jonathan Glasser, *The Lost Paradise. Andalusi Music in Urban North Africa*, University of Chicago Press, Chicago 2016. Su al-āla, gharnāṭī e maʾlūf e sui musicisti ebrei del Maghreb.

María Rosa Menocal, *Principi, poeti e visir. Ebrei, cristiani e musulmani nella Spagna medievale* (2002), Il Saggiatore, Milano.

Christian Poché, *La musique arabo-andalouse*, Cité de la musique / Actes Sud, Arles 1995.

Dwight F. Reynolds, *Al-Maqqarī's Ziryāb: The Making of a Myth*, «Middle Eastern Literatures» 11/2 (2008), pp. 155-168. Lo smontaggio della biografia canonica.

Dwight F. Reynolds, *The Musical Heritage of al-Andalus*, Routledge, London 2021. Il quadro d'insieme più aggiornato, e prudente, sulla questione Ziryab.

Edwin Seroussi, *Music in Medieval Ibero-Jewish Society*; e Between the Eastern and Western Mediterranean: Sephardic Music after the Expulsion from Spain and Portugal, «Mediterranean Historical Review» 6/2 (1991).

Edwin Seroussi, *Livorno: A Crossroads in the History of Sephardic Religious Music*, in E. Horowitz, M. Orfali (a cura di), The Mediterranean and the Jews, vol. II, Ramat-Gan 2002, pp. 131-154.

Edwin Seroussi, *Sonic Ruins of Modernity. Judeo-Spanish Folksongs Today*, 2023. La messa a punto critica più recente sul repertorio giudeo-spagnolo.

Samuel M. Stern, *Les vers finaux en espagnol dans les muwaššaḥs hispano-hébraïques*, «Al-Andalus» 13 (1948). Il saggio che apre la questione delle kharjas.

*di Rosalia Stellacci*

## MONOLOGO - Gli inverni di Amburgo

Era freddo l'inverno ad Amburgo.
Le notti sembrava non volessero finire mai.

Dalla mia stanza chiusa,
sentivo arrivare voci lontane
mentre mi riscaldavo al fuoco,
alla luce di qualche candela.

Dalla finestra solo il buio,
per ore.

In certi giorni il vento sferzava
così forte,
da rischiare di rompere i vetri.

Quando un raggio di luce
si affacciava di nuovo alla mia finestra
e, insieme, il vento era calmo,

finalmente uscivo a camminare.

Le navi tutte al riparo nel porto
brulicavano di carpentieri e cordai.

Stavano lì, come imponenti pellicani,
con quelle piccole formiche operaie
che entravano nel becco e lo rimettevano a posto.

Tra ottobre ed aprile

utilizzavano
quel tempo sospeso
prima della prossima partenza

per la pesca alle balene.

I fiumi erano fermi,
il mare era un'unica pianura di ghiaccio,
il tempo era sospeso
la vita era congelata e noi tutti

non potevamo che aspettare...

Era così lunga quell'attesa
che mancavano anche pensieri a cui pensare,

Amburgo per fortuna era divertente
i grandi balli all'Ammiragliato
l'opera libera, indipendente dalle corti,
il teatro, le caffetterie,
la musica, le donne, la libertà!

Ma in alcuni giorni,
mi sembrava di diventare matto...

Dopo mesi
la continua notte e la mancanza di luce,
diventavano insopportabili per il mio temperamento,
il mio corpo aveva bisogno di colori accesi!

La mia famiglia d'origine è Sefardita,

i miei avi furono espulsi dalla Spagna,

si rifugiarono in Portogallo per un po' e

poi vennero qui...

Fu dura lasciare l'Andalusia

Siamo gente abituata al caldo

ai colori accesi, al ballo nelle notti di festa,

al cibo.

## MONOLOGO - Convivencia

Mio nonno raccontava sempre la stessa storia,

seduto vicino al fuoco, con gli occhi lontani.

Diceva: "A Siviglia, nelle notti di nozze,

tutta la strada diventava una sola famiglia."

I vicini aprivano le porte dei cortili,

i mori suonavano l'oud, noi le nacchere di legno,
le donne cristiane battevano le mani a tempo,
palmas, dicevano, palmas...

A nessuno in quelle notti importava chi si pregasse,
i piedi battevano tutti sulla stessa terra,
tacco e punta, tacco e punta,
finché il cortile tremava come un cuore solo!

Quel ballo,
che voi chiamate flamenco,
per noi era solo il modo
in cui tre popoli restavano un popolo solo,
cristiani, musulmani ed ebrei insieme
tutta la notte.

"Convivencia", diceva, era questa la vera parola,
non un trattato, non una legge,
ma un cortile pieno di piedi che battevano insieme.

Poi vennero a dirci di partire.

Il cortile rimase vuoto,
la convivencia finì con noi,
e il ballo lo portammo via nei piedi,
nel sangue,

nella nostalgia...

## MONOLOGO - La Sardana

Decisi di partire verso sud,
nello stesso anno, appena dopo il disgelo.

Ci impiegai tutta l'estate
e infine raggiunsi il mediterraneo...

Da Genova mi imbarcai per la Spagna,
prima tappa Barcellona.

Appena sceso dalla nave,
il porto mi accolse silenzioso,
non come nei racconti di mio nonno.

Sopra la città, una fortezza nuova
cresceva come una ferita di pietra,
i suoi cannoni non puntavano il mare,
puntavano le case, puntavano la gente...

Mi dissero che lì, prima,
c'era un intero quartiere, la Ribera,
migliaia di case abbattute in poche settimane
per fare posto a quelle mura.

Cercai l'università, per parlare con qualche dotto,
mi dissero che non c'era più...

chiusa, portata via, lontano, a Cervera,
in un paese che aveva scelto il re giusto.

Sui proclami affissi ai muri del porto
non trovai più una parola di catalano,
solo castigliano, ovunque, castigliano.

Anche le tasse erano cambiate,
sette volte tanto, sussurravano i mercanti,
con la voce bassa di chi ha paura a lamentarsi.

Camminai a lungo, con questo peso addosso,
finché non sentii un tamburo, lontano,
voci non tristi, non allegre,
qualcosa in mezzo, qualcosa di più antico...

In una piazza, all'ombra di una chiesa,
un cerchio di persone si teneva per mano,
vecchi e bambini, ricchi e poveri, mescolati,
tutti fermi su un piede,
poi un salto, piccolo, preciso,

insieme, sempre insieme!

Era un ballo che chiamavano sardana.
Quel popolo si teneva per mano
mentre intorno tutto gli veniva tolto.

Guardai quel cerchio stretto,
nessuno al centro, nessuno fuori,
tutti sullo stesso bordo, tutti necessari,

si tenevano per mano.

## TUTTI INTORNO

Mano che chiude la mano.

Riva.
Dimmi il tuo nome.

Nessuno al centro, nessuno fuori
anche in cerchio le parole
vengono da lontano...

Dimmi il tuo nome,
terra vicina

Vivi dentro
dall'altra parte del mare.

Dimmi se questa stretta di mano
dice soltanto "siamo noi, siamo noi."

La parola "restare"
è arrivata, un giorno,
da un'altra riva.

Mano che chiude una mano.

Nessun fine.
Nessun principio.

Nessuna fine.

## MONOLOGO - Il mare di mezzo

Ripartii prima del previsto
per Algeri.

Spesso il capitano
mi dava informazioni sul nostro viaggio...
nei momenti di calma e di attesa,
restavamo a parlare sul ponte, guardando il cielo.

Avremmo costeggiato la Spagna fino a Valencia
poi verso le Baleari e poi il salto più lungo e pericoloso
in mare aperto!

Pensai subito alla tempesta...
ma il capitano disse una sola parola,
e tutti tacquero: "Corsari."

I corsari di Algeri portavano i cristiani presi prigionieri in mare
per venderli come schiavi o chiedere il riscatto!

La nostra traversata durò due giorni,
a scrutare l'orizzonte con gli occhi bruciati,
ogni sagoma bianca un pensiero fermo,
ogni pensiero fermo un respiro trattenuto...

E per passare il tempo mi parlava di Algeri
e della rotta che stavamo percorrendo
e dei vari porti in cui avremmo fatto tappa...

Sembrava come muoversi sulla terra!
Per lui le città erano i porti e la campagna era il mare...

"Questo è il 'mare di mezzo' " mi diceva,
il mare che collega tutte le genti,
tutti intorno a questo mare,

Mesogeios: mesos "mezzo" + ge "terra", dicevano i greci
Al-Bahr al-Mutawassit, "il mare di mezzo", lo chiamano in arabo
Mediterranneum "che è in mezzo alle terre", dicevano in latino.

siamo tutti intorno a questo mare...

## MESOGEIOS

Mesogeios.

Al-Bahr al-Mutawassit.

Mediterraneum.

Tre lingue,

un solo respiro.

Un mare che tesse l'ordito

collega ciò che crede dividere...

Come un grembo d'acqua.

Non un confine - una radice.

## MONOLOGO – Algeri

Poi, all'alba del terzo giorno,
la vidi: Algeri!

Bianca, altissima, arrampicata sulla collina
come se fosse cresciuta dalla roccia stessa,
minareti tra le mura,
e nel porto, ferme, silenziose,
le navi che avevo temuto per due notti intere...

sciabecchi, li chiamano,
veloci come lame.
Sbarcai con le gambe che non erano più mie.

Il mercato mi travolse subito:
lingue che non conoscevo
mescolate a lingue che riconoscevo appena...
arabo, turco, spagnolo storpiato,
qualche parola di genovese...

Vidi catene, in un angolo.
Distolsi lo sguardo.

Ma vidi anche un venditore ebreo
contrattare in arabo con un cliente cristiano,
un bazar identico, nelle voci, nei gesti,
a quello che mio nonno raccontava di Siviglia...

## Ya Raya

## MONOLOGO - La flotta

Continuammo il nostro viaggio sotto costa fino a Tunisi,
l'ultimo porto amico prima del canale di Sicilia.

Lì il capitano mi disse:
"una nave sola non basta più,
il canale è pericoloso e pieno di corsari,

"Ci uniremo ad altre navi," disse,
"un piccolo convoglio, per attraversare insieme."

## MONOLOGO — La tempesta nel canale

La tempesta arrivò al terzo giorno,
il cielo si chiuse come un pugno,
le stelle sparirono a una a una,
e con loro ogni certezza.

La bussola impazzì,
l'ago girava senza pace,
nord, sud, est, ovest,
tutto uguale, tutto perduto.

Sul ponte, gli uomini del convoglio gridavano,
ognuno nella propria lingua,
la stessa parola, mille volte diversa:

"Ammiraglio!" gridava l'italiano.
"¡Almirante!" gridava lo spagnolo.
"Amiral!" gridava il francese.
"Amir al-bahr!" gridava l'arabo —
e capii, in quel momento,
che le altre tre parole erano nate da questa,
figlie della stessa radice,
travestite da lingue diverse.

Non erano quattro grida.

Era una sola voce,

che il mare aveva sparso in mille bocche

qualcuno che comandi il mare,
qualcuno che lo fermi!

Ma il mare non si fermava.

Il vento quella notte spingeva solo lontano,
respingeva, non accoglieva.

Vidi, in un lampo, altre vele,
più piccole delle nostre,
cariche di uomini in piedi, stretti,
che cercavano anche loro un approdo...

Approdo.

Una parola che dovrebbe voler dire arrivo,
pace, terra, riposo...
e invece, quella notte, per loro,
voleva dire un altro rifiuto,
un'altra costa che si allontanava
ogni volta che credevano di averla raggiunta.

Non erano corsari, quelli.
Non cercavano bottino.

Cercavano solo ciò che cercavo io:
un porto che li lasciasse scendere.

Il vento non fa differenza tra le vele.

Gli uomini, quella differenza,
la fanno sempre.

E in quella notte senza stelle,
senza nord, senza bussola,
capii che il vero naufragio
non era quello delle navi,
ma quello di chi nega l'approdo
a chi lo cerca disperatamente...

come se il mare potesse appartenere a qualcuno.

## ADMIRAL

Principe dei mari

mescolato quanto te
greco, arabo, cristiano
al servizio dei normanni

Fui il primo Admiral !

A Palermo
ancora oggi il mio nome
è nella bocca della gente
che passa davanti alla mia chiesa.

Si sciolse il mio potere
nel nome di una chiesa...

Ammiraglio...

Come si chiama un santo
quando non resta altro.

Amir.
Almirante.
Amiral.

Un solo suono,
mille lingue
una sola supplica

quando il mare
sembra non senta...

## MONOLOGO — Arrivo a Palermo

Uscimmo dalla tempesta come si esce da un sogno cattivo,
storditi, ancora tremanti,
e la prima cosa che vidi fu la costa,
alta, dorata, immobile.

Palermo si apriva davanti a noi
come un libro scritto in troppe lingue insieme.

Le cupole rosse, tonde come melograni,
sembravano moschee...
ed erano chiese.

Un uomo del porto, vedendomi guardare in alto, rise:
*"Cca hannu cumannatu tutti"* disse
*grechi, rumani, arabi, nurmanni, spagnoli...*
*ora macari l'austriaci, dicunu...*
*Cangianu sempri i patruni.*
*Non cangia mai a genti."*

Mi condusse per le strade,
e ogni parola che sentivo
sembrava portare dentro un'altra parola,
più antica, nascosta come un seme in un frutto...

Mangiai qualcosa di dolce, bianco e colorato insieme,
cassata, la chiamavano,
e mi dissero che il nome veniva dall'arabo...

Zagara, mi dissero che si chiamava
il fiore bianco degli aranci...
anche questa, arabo.

Capii, camminando in quelle strade,
che qui la parola giusta non era conquista.
Era di nuovo "convivencia".
La stessa parola di Siviglia,
la stessa parola di mio nonno...

Meticciato...levantino... mi vennero in mente
tutte le parole che avevamo raccolto lungo il viaggio,
tutte vere, qui, tutte insieme,
in una sola città che le pronunciava senza saperlo!

Pensai: forse è questo che sono anch'io...
non una sola origine,
ma tutte le conquiste che la mia famiglia ha attraversato,
senza mai smettere di essere sé stessa.

Come Palermo.

Cambiano i padroni.
Non cambia la gente.

## ISOLE

## MONOLOGO - Passaggio — Le Eolie, l'Etna e la Magna Grecia

Da Palermo puntammo verso oriente,
e la prima terra che incontrammo non era terra vera...

erano isole di fuoco, disse il capitano,
le Eolie, dal nome dello stesso dio del vento
di cui portavamo già la paura addosso.

Di notte vidi Stromboli respirare,
un bagliore rosso che usciva dal mare stesso,
regolare, come un cuore che batte sotto l'acqua.

"I marinai la chiamano il faro vivo," mi disse,
"non serve accenderlo, non si spegne mai...
il fuoco, qui, non sta nelle case.
Sta sotto di noi."

Pensai a Eolo, al suo otre pieno di venti,
e capii che forse anche il fuoco
era una cosa che qualche dio teneva chiusa,
e che ogni tanto, per rabbia o per gioco,
lasciava uscire.

Più avanti, sulla destra, vidi un'altra ombra,
più grande, immobile, fumante:
l'Etna, mi dissero,
la montagna che i greci antichi credevano
fosse la fucina di un dio sotto terra,
o la prigione di un gigante che ancora si dimena.

Tutto quel mare, pensai,
nascondeva un fuoco che nessuna onda
era mai riuscita a spegnere...
come se sotto la superficie tranquilla
battesse comunque un cuore caldo,
antico, mai davvero domato.

Passammo oltre, verso la Calabria.

Templi crollati, colonne sole in mezzo ai campi,
Magna Grecia, la chiamavano un tempo...

Un marinaio greco, imbarcato con noi a Palermo,
guardò quella costa come si guarda un parente lontano.

"Presto," mi disse, "verso oriente,
sentirai chiamare 'levantini' genti come noi...

non greci soltanto, non turchi, non arabi,
ma tutti insieme, mescolati nei porti d'oriente,
armeni, ebrei, greci, italiani,
che parlano tre lingue in una sola frase
e pregano in forme diverse sulla stessa strada.

Levantino non è una terra.

È un modo di stare al mondo
quando il mondo, intorno a te,
è fatto di troppe sponde per sceglierne una sola."

## YAMMA MWEIL EL HAWA

### MONOLOGO - Eolo e il mare che si allarga

Lasciammo la Puglia, verso il mare aperto,

e il vento tornò...

lo stesso vento di Eolo,

ma quella notte non soffiava come prima.

Non era la tempesta che avevo già conosciuto.

Era qualcosa di più lento, più ostinato...

Eolo, mi disse il capitano, un tempo teneva i venti in un otre,

li apriva solo per chi sapeva chiederlo con rispetto.

Ma ogni volta che qualcuno lo usa per fare del male...

per respingere invece che portare,

per dividere invece che unire...

lui si arrabbia.

E quando Eolo si arrabbia,
il mare, dicono, si allarga.

Non lo vedemmo accadere in una notte.
Ci mettemmo mesi, poi anni, poi non so più contare...

I porti che cercavamo si allontanavano,
le rotte che conoscevamo diventavano incerte,
le lingue che sentivamo, sempre più diverse, sempre più numerose...

Il mare che una volta si attraversava in una stagione
cominciò a chiedere una vita intera.

E ancora oggi, credo, si sta allargando...
ogni porto chiuso lo allarga,
ogni approdo negato lo allarga,
ogni frontiera lo allarga...

finché forse non sarà più un mare,
ma la distanza stessa tra un uomo e un altro uomo.

## NON IN MIO NOME

Sono figlio di chi è partito,
e nipote di chi è tornato...

Non ho una sola riva da difendere
ogni volta il mare ci ha presi dentro
il mare con sa fare confini

Non nel mio nome,
l'orizzonte usato come muro

Non nel mio nome,
il pane che diventa bersaglio.

Non nel mio nome,
i bambini contati come numeri,
mai pianti come bambini.

Non nel mio nome,
le case che diventano polvere

Non nel mio nome,
chiamare "conflitto"
quello che ha un altro nome...

Decidono pochi,
in stanze senza mare,
senza vento, senza sale.

Io ho nel sangue troppi popoli
per prestare il mio nome
a chi ne vuole uno solo.
Non nel mio nome.
Mai, nel mio nome.

FINE

BADRYA RAZEM

Italo-Algerina, nasce come pianista classica. Consegue il diploma accademico di I e II livello in Canto Jazz, e il II livello di specializzazione in Canto Lirico.

Ha collaborato con importanti orchestre, tra le quali la Filarmonica Arturo Toscanini, e con numerosi artisti di rilievo internazionale: Nate James, Marco Mezquida, Giovanni Falzone, Gabriele Mirabassi, Rita Marcotulli, Roberto Taufic, Fabrizio Bosso, Mario Rosini.

Dal 2022 è docente di Canto Jazz presso il Conservatorio Cilea di Reggio Calabria

Viene selezionata come artista italiana per il progetto statunitense Pathways to Jazz, organizzazione che sostiene e promuove talenti del jazz a livello internazionale, per questo il 6 febbraio viene pubblicato il suo primo Disco da solista, " Kosmos&Chaos".

Il 26 settembre si esibisce per il Fringe Jazz Festival, festival a rilievo europeo A Maggio 2025 è protagonista, insieme a Marco Mezquida e all'Orchestra da Camera Canova, del concerto Rhapsody & Blues, presentato in anteprima in Italia e replicato presso il LAC di Lugano (Svizzera). A marzo 2026 e' a Barcellona per il prestigioso festival JAZZ I AM- Tailler de Music.

MATTEO BELLI

Laureato in Lettere Moderne, presso l'Università di Bologna, con una tesi in Letteratura Italiana sulle "'Rime giullaresche e popolari d'Italia' di Vincenzo De Bartholomaeis", dopo anni di studi classici e musicali, dal 1989 inizia a lavorare in Teatro, prima come mimo- fantasista, poi come attore, realizzando spettacoli in qualità d'interprete, autore e regista, approfondendo sempre più spesso le relazioni tra musica e letteratura. Tra i suoi titoli più significativi sono da annoverare: "Genti, intendete questo sermone" (monologhi giullareschi medioevali e moderni), "Concerto dal VI libro dell'Eneide" (entrambi del 2000), "Ora X: Inferno di Dante" (2001), "Marzabotto" (2008), scritto assieme a Carlo Lucarelli. Particolare importanza ha assunto, negli anni, anche l'attività didattica. La sua ricerca nell'ambito della vocalità d'attore ha prodotto, inoltre, il DVD MULTIMEDIALE "Orchestra Solista. Il lavoro vocale nel teatro di Matteo Belli" (2010). Circa una decina sono le tesi di laurea dedicate al lavoro teatrale di Matteo Belli. È tra i fondatori e presidente dell'Associazione culturale Ca' Rossa/Centro Teatrale per l'Oralità con cui ha realizzato, come direttore artistico, le rassegne di spettacoli "Ci sarà una volta... Radici antiche e nuovi orizzonti del Teatro d'Arte Popolare", "Parola d'attore" e "Verba volant".

FABRIZIO FESTA

Laureato in filosofia, con una tesi in Storia della Fisica dedicata alla meccanica quantistica, comincia i suoi studi musicali come pianista, dedicandosi fin dagli inizi al Jazz. È in ambito jazzistico che comincia a interessarsi alla composizione ed all'arrangiamento. Frequenta i corsi di composizione e di musica d'uso e riprodotta presso il Conservatorio di Bologna (con Ettore Ballotta), e si specializza poi con Mal Waldron. Sono suoi la maggior parte dei brani incisi dal 'Festa Group', la band da lui fondata e co-diretta per molti anni, band con la quale è stato due volte ospite del Festival Internazionale del Jazz di Montreux e ha compiuto tournée sia in Europa sia negli USA. Tra i più importanti impegni in ambito jazzistico segnaliamo la collaborazione, come direttore d'orchestra ed orchestratore, con il chitarrista e compositore americano Al Di Meola.

L'attività di compositore lo ha visto impegnato in diversi settori: da quello classico (opera, balletto, sinfonica, cameristica) al Jazz ed alla musica di intrattenimento, dalle colonne sonore per il teatro, il cinema e la televisione, alle produzioni radiofoniche. Sue pagine sia sinfoniche sia cameristiche sono state eseguite negli Stati Uniti, in Canada, in Centro e Sud America (Messico, Cile, Argentina, Brasile, Perù), in Europa (Russia, Gran Bretagna, Olanda, Germania, Francia, Spagna, Norvegia, Belgio, Grecia, Danimarca, Svezia, Lituania) e in Asia (Cina, Iran, Turchia, Azerbaijan e Libano), oltre che in Italia (in Festival, tra i quali Spoleto, MITO, Festival delle Nazioni, Cantiere d'Arte di Montepulciano, Festival Duni Matera, ecc.)

Invitato sia come compositore, sia come interprete e direttore d'orchestra, ha preso parte a festival internazionali ed è stato ospite di teatri e sale tra le principali (Carnegie Hall e Focus Festival alla Juilliard School a New York, Festival Encuentros al Teatro Colón di Buenos Aires, Filarmonica di Vilnius, Museo Guggenheim a Bilbao per il BBK Festival, al Festival di Cervantino in Messico, Uzeyir Hajibeyov International Music Festival a Baku in Azerbaijan, etc.) ed in Italia (Festival delle Nazioni, Festival Internazionale Mozart a Rovereto, SpazioMusica Cagliari, Lugo Opera Festival, Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Comunale di Modena, ERF Festival, Festival Pergolesi – Spontini, Festival di Musica Latino Americano – Venezuela, Jazz Open Festival Stuttgart, Chigiana International Summer Music Festival, etc.).

Attualmente dedica una parte rilevante della propria attività alla ricerca nel contesto della sonologia computazionale, della topologia sonora e della progettazione e programmazione in ambiente DAW e crossmediale (Music e Sound Design), con particolare attenzione allo sviluppo dell'intelligenza artificiale e delle BCI in ambito musicale.

Molto impegnato nell'attività divulgativa e di ricerca, ha pubblicato, tra l'altro, i saggi "Musica: usi e costumi" (Pendragon, Bologna, 2008) e "Musica. Suoni, segnali, emozioni" (Editrice Compositori, Bologna, 2009) e curato il volume "Resistenza Illuminata 1945-2015. Omaggio a Luigi Nono" (Pendragon, Bologna, 2018). Critico musicale, attività esercitata tra l'altro collaborando per oltre vent'anni col quotidiano La Repubblica, è membro dell'Associazione Nazionale dei Critici Musicali. È stato direttore artistico del concorso Internazionale di Composizione «2 Agosto», ed attualmente è consulente per la musica contemporanea presso il Festival Duni.

Insegna presso il Conservatorio di Musica E. R. Duni di Matera, dove è responsabile scientifico dei piani PNRR e coordinatore didattico del Dottorato di Ricerca.

È membro della AIMI (Associazione di Informatica Musicale Italiana), della SIMC (Società Italiana di Musica Contemporanea), del Saggiatore Musicale e di Athena Musica.

ROSALIA STELLACCI

Fisica di formazione, arriva alla scrittura e alla scena attraverso lo stesso cammino che l'ha portata allo yoga e alla meditazione. Dopo la laurea con il massimo dei voti in Fisica Applicata all'Università di Pisa e in Fisica Biomedica all'Università Federico II di Napoli, tra il 2001 e il 2002 lavora come ricercatrice al LIGO Laboratory (Caltech – MIT) di Pasadena, nel progetto sulle onde gravitazionali; lì segue i seminari sulla filosofia dello yoga e dello zen e sull'influenza della coscienza sulla realtà tenuti dai docenti dello stesso Caltech. Rientrata in Italia, collabora con il reparto di radioterapia oncologica dell'ospedale S.G. Moscati di Taranto, poi sceglie quattro anni di ritiro ascetico nei Sassi di Matera, in totale isolamento, dedicati alla meditazione.

Da questa doppia esperienza, il laboratorio e la grotta, nasce una scrittura che fa dialogare scienza, mito e spiritualità: la biologia delle piante, la matematica dell'infinito, l'acqua come bene comune, le dee dimenticate, il Mediterraneo come mare di mezzo tra i popoli. Scrive per il teatro musicale, per la voce recitante e per il canto, e porta in scena i propri testi come attrice, performer e cantante. Nel 2017 fonda a Matera la scuola di formazione insegnanti "Quantum Biophysics & Raja Yoga. Come autrice, attrice, performer e cantante, anche con il progetto MaterElettrica, ha collaborato a produzioni per il Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, la Pinacoteca Nazionale di Ferrara, il Festival Nuovi Spazi Musicali di Ascoli Piceno, il Festival Bologna Moderna, il Festival Duni di Matera, la Phylarmonie di Firenze e l'Accordion Festival.

Certificata in Vinyasa Yoga RYT-200 Yoga Alliance con Jacqueline Heysel, ha studiato Ashtanga Yoga con David Swenson ed è allieva di Sri Manju Jois, con cui studia i mantra vedici: una pratica della voce e del suono che attraversa anche il

suo lavoro in scena. Ha studiato inoltre Theta Healing, Water Shiatsu e Meditazione Raja.

MARIO SPADA

Compositore, ricercatore e artista multimediale. Diplomato in Musica Elettronica e laureato magistrale in Scienze Pedagogiche, è dottorando presso il Conservatorio Egidio Romualdo Duni. La sua ricerca esplora l'incontro tra intelligenza artificiale e creatività umana, realtà virtuale e aumentata e progettazione di ambienti audiovisivi interattivi, sviluppando pratiche artistiche ibride basate su processi generativi e dati ambientali.

Tra i suoi lavori recenti figurano Synthesis - Natural Connections, Risonanze inattese: la riscoperta del patrimonio industriale attraverso la fruizione sonora degli spazi e delle architetture, PLAIGROUND, Realtà Miste, Into the Swarm e Macchine Biologiche. Dal 2009 collabora con istituzioni nazionali e internazionali, tra cui Art Basel, Sony Music Entertainment, X Factor, Disney Channel, Centro Europeo di Toscolano, University of Economics Ho Chi Minh City, Universisteti i Arteve Tirana e MaterElettrica.

DARIO MATTIA

Compositore, sound designer e ricercatore. Diplomato in Musica elettronica al Conservatorio "E.R.Duni" di Matera, è attualmente dottorando di ricerca presso lo stesso Istituto, con un progetto dedicato alla mappatura sonora degli ecosistemi e all'interpretazione musicale del territorio. Alla pratica compositiva affianca un'attività di ricerca continuativa, documentata da articoli e contributi pubblicati in ambito accademico.

Dal 2007 compone colonne sonore per documentari, film, cortometraggi e installazioni artistiche multimediali, curandone anche la post-produzione audio. Tra i lavori principali figurano *META. Tracce in movimento* (premiato al Festival di Noto), trasposizione audiovisiva in cui paesaggi sonori e visivi si fondono in un'esperienza immersiva, e l'installazione interattiva *Strings. Sound from Human Collective Intelligence*.

Ha firmato le musiche di documentari come *La comunità cinese di Roma*, di film come *Terra salata* e *Irina. L'artista bambina* e della serie televisiva *Tre generazioni, ai miei tempi* (Tv2000). In ambito videoludico ha realizzato colonna sonora e foley per *Buck Bradley Comic Adventure* (in collaborazione con il CNR) e *Pon-ir. L'unione fa il robot* (Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti).

Con Talea Produzioni ETS firma progetti di produzione audiovisiva e musicale, tra cui il percorso di educazione all'immagine *AudiovisivaMENTE*, sostenuto da MiC e MIM.

Cura con continuità la post-produzione di serie podcast per Wolters Kluwer e CNR. Collabora con il collettivo Materelettrica e ha lavorato con artisti come Alessandro Mannarino, partecipando come musicista al Carnevale di Rio de Janeiro.

MICHELE DE LUISI

Michele De Luisi (Bari, 1997) è un polistrumentista, compositore e didatta pugliese. Violinista di formazione, suona anche viola, basso, mandolino, bouzouki, chitarra, tastiere e theremin. In attività dal 2009, conta oltre duecento concerti in teatri, piazze e locali di tutta Italia e numerose pubblicazioni discografiche.

Dopo la maturità al Liceo Musicale "don Lorenzo Milani" di Acquaviva delle Fonti, si è diplomato in violino al Conservatorio "Niccolò Piccinni" di Bari con una tesi sul Concerto per violino op. 48 di Dmitrij Kabalevskij, e ha poi conseguito presso lo stesso istituto il diploma accademico di II livello in Didattica della musica – indirizzo strumentale, con lode, con una ricerca sui *44 Duetti* per due violini di Béla Bartók. Ha inoltre completato, con lode, un master in composizione di colonne sonore per cinema, documentari, spot e videogiochi.

Nella scena indipendente barese è autore del progetto solista Pino Di Lenne (*Uranometria*, 2019; *Unione, non congiunzione*, 2025) e compositore e polistrumentista dei Turangalila (*Della gioia sovrumana, impetuosa, abbagliante e sfrenata*, 2019; *Cargo Cult*, 2021; *Lazarus Taxa*, 2023). Ha suonato e composto anche con Flares on Film (*About Love, War and Electricity*, 2021), Nils Olav e Duocane, ed è stato violinista di Giò Sada, vincitore della nona edizione di X Factor. Dal 2015 è violinista e polistrumentista de I Maltesi – Tributo a Fabrizio De André e ha suonato con il Cedro Folk Trio in oltre cento concerti tra Italia, Inghilterra e Slovacchia.

Coltiva un interesse costante per la filologia musicale e la prassi storicamente informata: è stato segretario artistico del festival "Anima Mea" (2022–2023) e collaboratore artistico dell'edizione 2024, lavorando con l'ensemble Orfeo Futuro, e si occupa dell'accordatura di clavicembali e organi a canne. È attualmente iscritto alla magistrale di musicologia presso l'Università "Sapienza" di Roma.

Tra il 2025 e il 2026 ha collaborato con il Conservatorio "E. R. Duni" di Matera al progetto D.I.A.R.Y., esibendosi come violino solista in *Design delle emozioni pt. II* accanto all'attore Matteo Belli. Ha curato l'assistenza alla produzione per i festival Time Zones, Experimenta e Premio Rota, e insegna violino presso l'ETS Musicando di Mola di Bari. Accanto alla musica, lavora come scrittore, traduttore e correttore di bozze per Marx21 Edizioni.

ELVIRA MURATORE

La musica del vissuto emotivo e dell'esperienza sensoriale: è così che Marie Humbert descrive la musica di Elvira Muratore, nella recensione di uno dei suoi cd. Una definizione che ben si accorda con la sua poetica, maturata anche attraverso riflessioni su concetti quali Zero e Vuoto, e con un'idea della composizione come processo di ricerca. Tra i progetti in cui Elvira Muratore indaga questi concetti: ALIAS: Amor (ideato con il violista d'amore Valerio Losito), Chromatic Anastasia (ideato con l'armonicista Stefano Olivato), La formula della creazione (2 commissioni ricevute per l'uscita del libro omonimo dell'artista Michelangelo Pistoletto), Restauri (commissionato dall'Orchestra Barocca Siciliana nell'ambito del progetto vincitore del bando 2020 Vivere all'Italiana in musica del Ministero degli Affari Esteri), Nomen (progetto di ricerca musicale basato sull'idea di maschera nel teatro tradizionale giapponese).

Le sue composizioni e i suoi adattamenti sono stati eseguiti da orchestre ed ensemble in Italia e all'estero, tra cui l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, la MÁV Symphony Orchestra di Budapest, l'Orchestra da Camera del Maggio Musicale Fiorentino, la Polish Baltic Frédéric Chopin Philharmonic, l'Orchestra Sinfonica Abruzzese, la Sinfonietta Prometeo di Città del Messico, la Danubia Orchestra, l'Orchestra Barocca Siciliana, l'Orchestra Sinfonica dell'Università Hacettepe di Ankara, l'Orchestra Sinfonica della Radio-Televisione Albanese (RTSH), l'Orchestra Sinfonica di Salonicco, l'Orchestra Sinfonica di Sanremo, il Boston New Music Initiatives, il Dédalo Ensemble e l'Ensemble Forma Libera.

La sua musica è presente in tre pubblicazioni discografiche: ALIAS: Amor (Da Vinci Classics, 2020), Oblivion: Homage to Piazzolla (Da Vinci Classics, 2021), Playlist 2030 (Movimento Classical, 2025).

HASNIA SARA GHANMI

Compositrice e studentessa del conservatorio di Matera Egidio Romualdo Duni. Sta attualmente conseguendo la triennale nel corso di Composizione per la Musica Applicata alle Immagini. Partecipare a "Longitudini Trasversali" rappresenta per lei la prima occasione di far eseguire in concerto dei suoi brani.

PAOLO MARAGONI

Nasce a Roma nel 1954. Dopo la maturità classica si diploma in Conservatorio in Strumentazione per Banda, in Composizione e in Direzione d'orchestra frequentando il corso di perfezionamento in direzione d'orchestra tenuto da Zoltan Pesko con la Budapest Philarmonic Orchestra nel 1986. Consulente musicale in RAI dal 1976 al 2021, tra le innumerevoli produzioni di cui si è occupato si

ricordano “L’occasione fa il ladro” di Rossini con la regia di Jean Pierre Ponnelle (1987), “Tosca alle ore e nei luoghi di Tosca” ( 1992), “Traviata a Paris” (2000), “Elisir a Malpensa” (2018), oltre alla ripresa televisiva del Concerto finale del Concorso 2 Agosto a Bologna dal 1996 al 2021