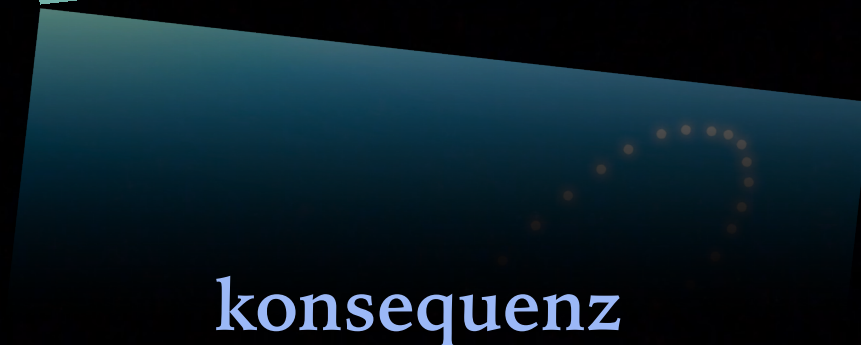
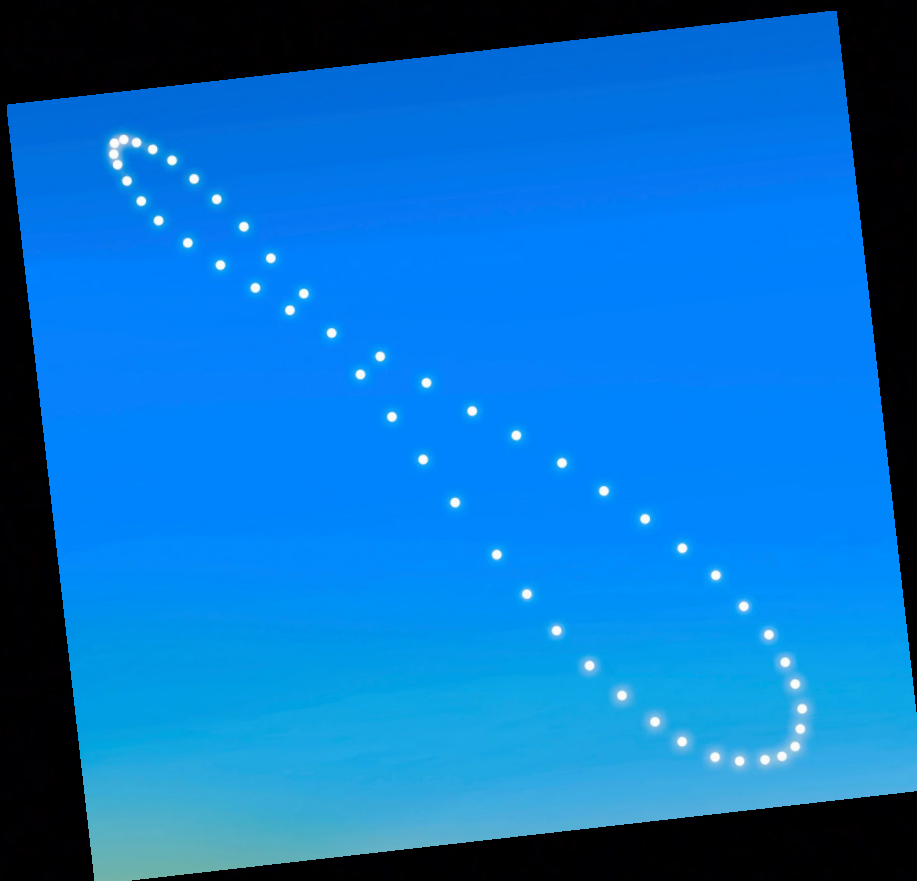


Aa. V.v.
Parliamo di Ritmo

*Giornata di studio e approfondimenti
al Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli*



Aa. V.v.
Parliamo di Ritmo

***Giornata di studio e approfondimenti
nei vari ambiti disciplinari
a cura di Paola Lista***

Estratti dagli interventi

Sabato 7 marzo 2026

***Sala Martucci
Conservatorio di Musica di Napoli
San Pietro a Majella***

konsequenz

Aa. Vv.

Parliamo di Ritmo

*A cura di **Paola Lista***

Edizioni Konsequenz - Napoli 2026

ISBN: 9791281275331

In copertina: Analemma

Introduzione

*Vincenzo Varriale**

*Così la Prima Musica insegnò a vivere in
armonia con la Natura, accogliendone mitemente i doni.
La Musica del Disordine rivendicò alla
disarmonia dell'umano il diritto di proprietà dei suoni.*

*Alessandro Baricco, Breve storia eretica
della musica classica*

È con profonda gratitudine e sincero senso di responsabilità che porto il saluto del Liceo *Margherita di Savoia*, in particolare della sua sezione musicale, a questo prestigioso convegno "Il ritmo come svolgimento e sviluppo", ospitato in una cornice storica e culturale di straordinario valore quale il Conservatorio di San Pietro a Majella.

Desidero ringraziare il Direttore Gaetano Panariello, per averci concesso il privilegio di essere qui presenti oggi, e rivolgere un sentito ringraziamento all'architetto Paola Lista, per l'impegno, la competenza e la passione con cui ha dato vita a questo importante momento di confronto ed approfondimento. Il tema del ritmo, inteso non soltanto come elemento strutturale del linguaggio musicale, ma come principio dinamico di svolgimento e sviluppo, apre prospettive di riflessione che attraversano l'analisi, l'interpretazione e la didattica.

Il ritmo è energia, è forma in movimento o meglio ancora è tensione che si organizza nel tempo e nello spazio. In altre parole è ciò che guida il discorso musicale, ne orienta la crescita e ne determina l'identità espressiva. Riflettere sul ritmo significa, dunque, interrogarsi sul cuore stesso del processo creativo e sulla sua evoluzione.

Incontri come questo rappresentano un'occasione preziosa non solo di approfondimento accademico, ma anche di dialogo e crescita condivisa tra istituzioni che, ciascuna nel proprio ruolo, contribuiscono alla crescita culturale e musicale dei nostri giovani.

Sono certo che gli interventi in programma offriranno contributi stimolanti e spunti di dialogo fecondi favorendo uno scambio ricco tra studiosi, interpreti e studenti.

Ringrazio tutti i presenti per aver scelto di essere con noi e per contribuire con la loro partecipazione al valore di questo evento, che ci onora e ci arricchisce.

* Dirigente Scolastico del Liceo Musicale Margherita di Savoia di Napoli

Parliamo di Ritmo

Giornata di studio e approfondimento nei vari ambiti disciplinari

Sala *Martucci* del Conservatorio di Musica

***San Pietro a Majella* di Napoli**

a cura dell'arch. Paola Lista

La pluralità dei significati che il termine *ritmo* assume discende dalla considerazione che il ritmo è presente in ogni cosa, è fautore di ogni forma espressa in ogni sostanza.

Possiamo dire, in prima istanza, che il ritmo attiene, non solo alla sua più immediata accezione intesa come particolare svolgimento e sviluppo, ma anche come analogia e metafora di una ampia totalità rinvenibile in tutte le attività pratiche e creative dell'uomo.

In tal senso, e in ambito formativo ed educativo, potremmo considerare la presenza del ritmo in tutte le discipline, nonché in un illuminante rapporto transdisciplinare tra le materie d'insegnamento.

Da questo discende l'interesse di molti ambiti disciplinari, laddove è presente l'articolazione nel tempo e nello spazio degli elementi che costituiscono la singola materia di insegnamento, concreta o astratta che sia. A ben guardare sia la geometria della natura, sia le produzioni umane, segnatamente quelle espressive, sono contrassegnate dalla presenza di un ritmo singolo e singolare nella sua variabilità. Ovvero, tra l'essere svolgimento ordinato da regole o diversamente sviluppo liberamente configurato.

Le ampiezze degli stimoli e delle sollecitazioni che ne derivano, e arricchiscono il portato educativo in sede formativa, in termini di connessione tra il pensiero estetico e il pensiero noetico.

Certo è che nella musica, nelle arti visive, nell'architettura, nella paesaggistica, nelle scienze motorie, nelle scienze della Terra e nelle scienze matematiche risulta come incarnato il ritmo, vuoi dalla natura, vuoi dall'uomo. Qui è Goethe a sottolineare la qualità del rapporto tra natura e l'opera dell'uomo sulla natura stessa, ossia quella che chiamiamo antropizzazione o anche umanizzazione della natura. I buoni risultati di

questo rapporto, Goethe li definisce una seconda natura (*“Eine zweite Natur”*).

Seguendo, in sede educativa e formativa, questa sintetica quanto straordinaria riflessione del pensatore tedesco, potremmo conferire organicità e bellezza, nell'intrecciare i rapporti tra le varie materie.

Sintetiche considerazioni in proposito, indicative per i singoli ambiti espressivi, sono riportate qui di seguito, con l'intendimento di fornire uno stimolo ad un necessario e specifico approfondimento.

Il ritmo nella musica

Il ritmo musicale con le sue unità di tempo e le sue variazioni determina l'andamento e il moto ordinato dei suoni sulla base di unità di tempo, che caratterizzano i brani musicali.

Il ritmo nelle scienze motorie e nella medicina

L'educazione al movimento nel tempo e nello spazio è affidata al ritmo e al suo rapporto anatomico con chi esegue particolari esercizi. Da questo discende la capacità di eseguire in modo coordinato gli esercizi, impegnando le capacità elastiche di tendini, muscoli e legamenti.

Naturalmente, anche questo particolare ritmo si svolge attraverso la sua intensità, la sua velocità, le pause e la durata dei movimenti e questo lo associa anche ad altre forme ritmiche, tra cui principalmente la musica e la danza.

Il ritmo in arte

Appare quasi naturale la funzione fondamentale del ritmo nel configurare una forma, laddove configurare sta per dare un'articolata struttura all'opera visiva

Il ritmo nei linguaggi visivi come successione di pieni e di vuoti, in architettura come scansione di elementi architettonici nello spazio.

Il ritmo nella natura

L'idea naturale, organica del ritmo che coinvolge noi stessi, a partire dal battito del cuore, alla variazione tra la luce del giorno e quella della notte, alla luce e all'ombra, sono ritmi insiti in noi.

Il ritmo nella scrittura e nella parola

L'articolazione della scrittura è caratterizzata dalla presenza di un ritmo. Questo accade sia nella narrativa sia nella poesia. Il ritmo narrativo è quello che configura lo stile personale dello scrittore e, nello stesso tempo, è l'elemento che stimola la lettura.

Per il linguaggio poetico, la presenza del ritmo è quella che dà forma e struttura alla composizione.

Naturalmente, sia la narrativa che la poesia oltre la forma scritta, hanno relazioni con la parola, che in termini comunicativi è caratterizzata anch'essa dal ritmo, soprattutto dalla qualità del soggetto parlante.

I partecipanti

M ° Vincenzo Amato

M° Pietro Condorelli

Prof. Diana Facchini

M ° Canio Fianza

Arch. Rosario Giannisi

Dott. Francesco Imperatore

M° Daniele Ingiosi

Prof. Alessandro Laraspata

Arch. Franco Lista

M° Vanni Miele

M° Francesco Nocerino

Dott. Carlo Sacerdoti

Prof. Francesco A. Saponaro

M° Paolo Tortiglione

Non battete il tempo ai giovani

Il Ritmo è direzione di senso *

Girolamo De Simone

*Il ritmo ha qualcosa di magico;
ci fa persino credere che il sublime
ci appartenga.*

Johann Wolfgang Goethe

Se già la successione uno-due suggerisce un senso, ossia l'uscita dall'uno verso il due, essa conferisce anche un ritmo. Il ritmo, quindi, è senso [andare da/a: G. DE SIMONE, *Il suono è un altro sguardo*, Ancona 2022].

Il passo uno-due è un andare verso qualcosa, e il senso è la direzione. Ma anche la preparazione all'attacco di un tasto, quell'*andare indietro* prima di procedere, ha un senso, perché ricollega a ciò che, simbolicamente, precede l'emissione che comincia col suono, benché essa (preparazione) sia silenziosa.

Ciò che precede l'emissione, il passo indietro, è memoria e tradizione.

Ma non bisogna confondere ritmo e metro, L'uno-due regolare è più vicino al metro che al ritmo: Perché quest'ultimo - il ritmo - è la variazione che avviene su quella griglia metrica che possiamo considerare come scansione misurata o mensurata, ma impercettibilmente mobile, del tempo: il ritmo si innesta su quella griglia, che non possiamo ritenere rigida scansione del tempo, ma svolgimento respirato, mai uguale a se stesso, e più o meno regolare, del tempo.

Il ritmo si innesta sul metro con deviazioni significative e riconoscibili, simili alla deviazione dell'atomo dalla linea retta che Marx esplorò nella sua dissertazione dottorale su Democrito e Epicuro [K. MARX, *Democrito e Epicuro. Dissertazione dottorale del 1841*, Firenze 1979], e sulla quale deviazione (*parénklisis*, cioè *declinazione* o *inclinazione* per Epicuro; tradotto nel più ricorrente *clinamen* da Lucrezio), Egli poggia la nozione di Libertà, o di emancipazione dalla caduta libera dell'atomo, o (dalla) nuda necessità (questa libertà, però, in Marx poggia su declinazioni casuali dell'atomo dal suo percorso di caduta, casualità che fonda la primigenia idea di 'materialismo'. *Ma un affondo logico, contemporaneo, non può che ritenere che l'uomo non possa che ignorare e non possa quindi davvero sapere o affermare se quella deviazione da cui nasce il mondo aggregato sia casuale, causale o causata*).

Come notava Aldo Braibanti, “Lo scatto quantitativo è la qualità stessa” [A. BRAIBANTI, *Le prigioni di Stato*, Milano 1969, p. 158]. Ossia senso. Per questo, la successione evidentemente variata, cioè il ritmo, lancia chi la produce e chi la ascolta in una dimensione assai lontana dalla nuda evidenza della materia sonora. Essa, cadendo in modo indiscriminato, lascerebbe senza speranza di variazione e di creazione. E invece, nel suo declinare, ci dà parvenza di significanza, e “ci fa credere che il sublime ci appartenga” [J.W.GOETHE, *Massime e riflessioni*, Roma 1983, n. 248.).

Ma già il metro, abbiamo premesso, non è lo scorrimento indifferenziato. La nostra mente ha bisogno di concettualizzare la presenza di una griglia in cui le cose possano prima essere assolutamente uguali, o ‘numero’¹ come direbbe Sant’Agostino; siano esse atomi che cadono oppure *texture* (tessitura) sulla quale andiamo a porre dei suoni (come fossero bottoni colorati) con una differente durata, la quale appunto crea una successione ritmica. Questo dato puramente concettuale, una griglia indifferenziata, nella realtà della natura creata non esiste, e non può esistere, perché se fosse così non si verificherebbe alcuna possibilità di deviazione (dalla linea retta o da una esatta scansione metrica del tempo che scorre). Solo il respiro dà adito alla creazione, ossia solo l’emissione. Questa emissione diventa *Logos*, parola, densità di senso, proprio perché dalla sua irregolarità promana aggregazione. O meglio, la possibilità stessa dell’aggregazione. Le cose, i suoni, vengono dall’irregolarità, ossia dall’imperfezione.

Il ritmo stesso, quando si innesta sul metro, è irregolare. Quando un *computer* o un calcolatore produce un ritmo preciso, senza irregolarità, esso appare del tutto innaturale: *non umano*. I primi programmatori di *software* per la *computer music*, dovettero perciò introdurre una minima irregolarità, un elemento che ancora viene richiamato nei software come *Humanize*, alterando ciò che in termini tecnici viene definita *intensità*, e che si può fondere con altri parametri, come la velocità di attacco di un tasto (il cui abbassarsi a un certo punto produce un suono) e con la sua ‘quantizzazione’, cioè il passaggio da suoni continui a suoni discreti, attraverso una mappatura leggibile con interfacce di vario tipo. Senza quella irregolarità, la musica risulterebbe insopportabile.

¹ Bella la lettura tradizionale del *numero* fornita da René Guénon ne *La concezione tradizionale delle arti*: “Si può ... affermare che ciò che costituisce la base di tutte le arti è principalmente un’applicazione della scienza del ritmo nelle sue diverse forme, che a sua volta si ricollega direttamente a quella dei numeri; e dev’essere chiaro, quando parliamo della scienza dei numeri, che non si tratta affatto dell’aritmetica profana così come è compresa dai moderni, ma di qualcosa di cui gli esempi più noti si trovano nella Kabbala e nel Pitagorismo, ed il cui equivalente esiste anche, sotto forme diverse e con sviluppi più o meno estesi, in tutte le dottrine tradizionali”. [R. Guénon, riportato da A. Colimberti in *Metafisica sperimentale delle arti*, Roma 2016, p. 193]

Una profonda umanità, che appunto ci fa credere di arrivare al sublime attraverso il ritmo, è nell'illusione di cogliere un concetto allo stato puro: ma, in effetti, essa risiede più propriamente nella constatazione ulteriore della nostra imperfezione.

La mistica, che non è poi così lontana dalla pratica musicale, non è che la percorrenza altalenante - in avvicinamento e talora allontanamento - *da/al sublime*. E funziona, questa mistica, solo se restiamo consapevoli che le nostre strategie di cercatori poggiano su una imperfezione, una cecità, la quale si sovrappone allo stesso statuto dell'essere e restare umani.

Perciò, non battete il tempo ai giovani quando essi suonano. Quella precisione è solo utopica, e diventa anche distopica. Un non luogo del suono. Un allontanamento dal vero ascolto.

* *Nota dell'Editore*

Il ritmo in musica e l'armonia delle sfere

Enzo Amato

Il Ritmo è l'ordine del tempo. Il contrario del ritmo è il caos.

Prima di parlare del ritmo in musica dobbiamo quindi parlare del tempo in relazione alla musica ma soprattutto in relazione alla natura umana.

Infatti il tempo esiste solo in relazione alla materia, alla materia animata cosciente che è l'essere umano.

In tal merito conviene ricordare cosa pensavano gli antichi greci del tempo:

Aion il tempo eterno, trascendente, assoluto e immutabile: forza vitale, durata infinita, eternità cosmica o "tempo della vita che non scompare". Nei testi ellenistici e neoplatonici, è legato alla potenza divina e ciclica, come somma dell' entità cosmica

Eniautos

Rappresenta un periodo temporale definito e fisso, originariamente "un anno" (da ἐνιαυτός, composto di ἔνα + αὐτός), esteso a cicli stagionali o intervalli misurabili come i 12 mesi. Evoca il tempo ciclico della natura e delle ricorrenze annuali.

Kairos il tempo qualitativo, l'"opportunità" o il "momento giusto": non misurabile, ma vissuto intensamente quando si coglie un'occasione propizia. È il tempo della decisione tempestiva, dove il soggetto partecipa attivamente, introducendo novità nel flusso cronologico.

Chronos

Rappresenta il tempo cronologico, quantitativo e lineare: quello misurabile in secondi, minuti, ore, scandito da calendari e orologi. È il tempo sequenziale del quotidiano, indifferente agli eventi, come una griglia passiva su cui si dispiega la vita.

Quindi come collochiamo il ritmo musicale in queste diverse qualità del tempo?

Nel tempo eterno: *Aion*, la materia non esiste e quindi neanche la musica almeno come la intendiamo noi umani. Il ritmo in questa qualità temporale è nullo.

Il ritmo musicale generalmente, lo inseriamo nella qualità che rappresenta il tempo cronologico, quantitativo e lineare: *Chronos*. Qui il ritmo è pulsazione, ordine di moto e si esterna in una micro struttura temporale come quella di un brano musicale.

Il ritmo musicale in una interpretazione intensa, può svolgersi anche in un lasso temporale qualitativo: *Kairos*, difatti sarebbe sempre opportuno cogliere il "momento giusto" per far rinascere un brano musicale: la musica esiste nel momento in cui viene eseguita, ma in realtà, già esiste ed è conservata nel tempo eterno che ce la dona ogni volta che un grande interprete esegue un brano di un autore magistrale. Chiaramente parliamo della musica esatta.

Leonardo da Vinci definiva la musica: Architettura dell'invisibile e proprio in questa costruzione artistica che rinasce la musica quando viene riproposta dal vivo o perché no, quando andiamo a "raccolgerla" su Spotify.

Leonardo da Vinci coglie anche un altro aspetto importante della musica quando la pone all'ultimo posto delle arti:

Infatti Leonardo stabilisce una sequenza gerarchica basata sulla capacità di interazione dell'opera d'arte con il fruitore:

- **Scultura:** è al primo posto, come arte suprema per la sua capacità di veicolare immediatamente ed interamente il suo specifico artistico al fruitore, grazie alla sua tridimensionalità.
- **La Pittura:** al secondo posto, perché leggermente penalizzata dalla carenza tridimensionale ma comunque potente in quanto tra specifico artistico e fruitore non ci sono intermediari.
- **la Poesia:** è posta al terzo posto, bisogna avere una dote in più saper leggere, ma anche qui il fruitore ha l'immediato contatto con lo specifico artistico.
- **la Musica:** è ultima ma a giusta ragione, in quanto, per estrinsecarsi ha bisogno di un mediatore, quindi lo specifico artistico è colto, solo perché qualcuno - fosse anche l'autore stesso - lo ridona al brano musicale che viene percepito in maniera non autonoma dal fruitore.

Questo comporta tra l'altro che se non fosse l'autore ad eseguire un brano musicale, l'interprete per eguagliarne la maestria, ad esempio paragonandola alla scultura, deve possedere caratteristiche tecniche, spirituali e poetiche pari a quelle di Michelangelo Buonarroti quando è nell'atto di creare la sua Pietà.

Analizziamo il Ritmo musicale nelle due qualità temporali pertinenti *Chronos* e *Eniautos*, nella seconda l'Armonia delle sfere si presenta in

maniera inedita e dirompente.

La necessità dell'uomo di ordinare gli spazi che separano la sua vita dalla nascita alla morte è prioritaria e genera sicurezza e tranquillità nella scansione del tempo che si avvicenda, sempre più velocemente. La simmetria e l'ordine ritmico, rallentano gli spazi temporali proiettando l'ascoltatore in dimensioni metafisiche.

Partiamo da *Chronos*. Il Ritmo è l'ordine di moto e risponde alla scansione psicologica del tempo, strutturando la percezione soggettiva attraverso pattern ripetitivi che regolano l'esperienza interna del fluire temporale. La mente umana ha collocato in musica due scansioni ritmiche che riconducono ad una proiezione mentale di linearità e circolarità. Il ritmo pari o binario e il ritmo dispari o ternario. Questi stati mentali possono anche sovrapporsi e o susseguirsi in maniera più o meno frenetica ma la sensazione sarà quella di scompensare l'andamento binario con quello ternario.

Ad esempio il suono onomatopeico che noi diamo alla scansione temporale di un orologio è Tic Tac. In realtà potrebbe anche essere Tic Tic Tac. Chi lo decide? Lo decide la nostra mente perché la scansione cronometrica dell'orologio per il nostro immaginario, è lineare, rettilinea e quindi pari. Stessa cosa per una marcia ad esempio la marcia di Radetzky, si marcia in modo rettilineo, quindi tempo binario: un due un due. Diversamente un ballo emozionale quale il Valzer che ha la caratteristica di far ruotare i danzatori si presenta in ritmo ternario. Poi i tempi composti confermano questa regola ad esempio il celebre brano Take Five di Paul Desmond, il brano utilizza una metrica quintupla (5/4), spesso sentita come 3+2 (tre battiti accentati seguiti da due più leggeri), grazie ad un "ostinato" al pianoforte e al basso su due accordi principali. L'effetto è un "take five" che evoca una pausa ritmica, come suggerisce il titolo che scompensa e disorienta l'ascoltatore. Il ritmo organizza eventi successivi in cicli qualitativi e quantitativi, favorendo l'adattamento psichico dell'ascoltatore attraverso un'autoregolazione simmetrica nel tempo, che modella la coscienza del flusso temporale.

Il ritmo in musica è rilevato anche nella fase temporale *Eniautos* che come dicevamo, rappresenta un periodo temporale definito e fisso, che rileva l'esistenza quale profonda coscienza, del rapporto fra l'uomo e le sfere superiori, fra il sistema ritmico dell'uomo, e la terra a cui l'uomo partecipa in quanto, con la respirazione stessa il suo sistema ritmico viene messo in movimento.

L'uomo è connesso con il sistema ritmico universale, che è in relazione con i pianeti: Saturno, Giove, Marte, Sole, Venere, Mercurio, Luna: attraverso la respirazione, il ritmo corporeo umano si sincronizza con quello terrestre e planetario, partecipando all'armonia universale.

Nella *Repubblica*, Platone pone la musica come pilastro educativo: essa modella l'anima instillando armonia, ritmo e misura, complementare alla ginnastica per il corpo. Imitando l'armonia cosmica, plasma il carattere infantile, insegnando a distinguere bello da brutto e a perseguire la virtù.

Nel *Timeo* (35a-36d), Platone lega la musica al cosmo tramite le proporzioni pitagoriche, quale base dell'ordine celeste e dell'ethos morale. La scala rilevata da Pitagora come risultante degli armonici del monocordo da queste proporzioni:

Nota	Proporzione	Intervallo
Do	1:1	Unisono
Re	9:8	Epogdoon (tono intero)
Mi	81:64	Tono
Fa	4:3	Diatesaron quarta giusta
Sol	3:2	Diapente quinta giusta
La	27:16	Tono
Si	$\frac{243}{8}:12$	Leimma (semitono)
Do	2:1	Ottava

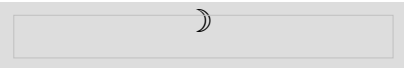
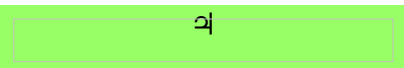
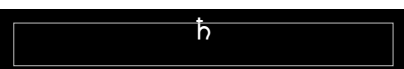
Partendo dai pensieri antichi di Pitagora e di Platone, possiamo analizzare gli abbinamenti tra le sette e le dodici note musicali, considerando le alterazioni, e i sette pianeti del Settenario Planetario:

- Gennaio: Saturno
- Febbraio: Giove
- Marzo: Marte
- Aprile: Sole
- Maggio: Venere
- Giugno: Mercurio
- Luglio: Luna
- **Agosto: Mercurio**
- Settembre: Venere

- Ottobre: Sole
- Novembre: Marte
- Dicembre: Giove

L'ordine caldeo dei pianeti (Saturno, Giove, Marte, Sole, Venere, Mercurio, Luna) origina dai sacerdoti astronomi babilonesi (Caldei, VI-IV sec. a.C.), che lo usarono per dividere ciclicamente le ore del giorno in astrologia ellenistica e romana. Questa sequenza, nata per le 24 ore giornaliere (ripetuta ogni 7 pianeti), si estese logicamente ai 12 mesi dell'anno: i primi 7 mesi seguono l'ordine completo, poi ripete da Mercurio (Agosto) e Venere (Settembre) per simmetria, legando l'Eniautos umano alle sfere celesti platoniche. Non è un calendario rigido egizio o babilonese, ma un'applicazione neoplatonica medievale-umanistica.

Gli ideogrammi (♄ ♃ ♂ ☉ ♀ ♃ ♃) emersero nell'VIII-IX sec. con astronomi arabi (Al-Battani), standardizzati in Europa nel XIII sec. (manoscritti di Alfonso X), combinando elementi ermetici: cerchio (spirito solare), croce (materia terrestre), semicerchio (anima lunare). Radici ellenistiche (II sec. a.C.) li legano a metalli e divinità, diffusi via alchimia e testi come il *Tetrabiblos* di Tolomeo.

Pianeta	Simbolo Unicode	Origine Principale
Sole		Domenica SOL
Luna		Lunedì LA
Marte		Martedì SI
Mercurio		Mercoledì DO
Giove		Giovedì RE
Venere		Venerdì MI
Saturno		Sabato FA

Questa tabella propone un'associazione originale tra pianeti (ordine settimanale), simboli astrologici e note musicali, con una permutazione unica basata sulle iniziali dei giorni italiani.

Ordinando le note musicali sulla Settimana Planetaria secondo una sequenza diatonica, ricaviamo una tabella delle ore musicali/planetarie, dove si riconoscerà una esatta corrispondenza di intervalli di Sesta minore e maggiore che in retrogrado acquistano qualità di intervalli di terza maggiori o minori.

L'intervallo di terza come rileva in una analisi semantica Gino Stefani è l'intervallo dell'amore. L'intervallo di terza invece è alla base della costruzione Armonica tradizionale.

OR E	☉ Dom. SOL	☾ Lun. LA	♂ Mar. SI	☿ Mer. DO	♊ Giov. RE	♀ Ven. MI	♄ Sab. FA
1	☉ SOL	☾ LA	♂ SI	☿ DO	♊ RE	♀ MI	♄ FA
2	♀ MI	♄ FA	☉ SOL	☾ LA	♂ SI	☿ DO	♊ RE
3	☿ DO	♊ RE	♀ MI	♄ FA	☉ SOL	☾ LA	♂ SI
4	☾ LA	♂ SI	☿ DO	♊ RE	♀ MI	♄ FA	☉ SOL
5	♄ FA	☉ SOL	☾ LA	♂ SI	☿ DO	♊ RE	♀ MI
6	♊ RE	♀ MI	♄ FA	☉ SOL	☾ LA	♂ SI	☿ DO
7	♂ SI	☿ DO	♊ RE	♀ MI	♄ FA	☉ SOL	☾ LA
8	☉ SOL	☾ LA	♂ SI	☿ DO	♊ RE	♀ MI	♄ FA
9	♀ MI	♄ FA	☉ SOL	☾ LA	♂ SI	☿ DO	♊ RE
10	☿ DO	♊ RE	♀ MI	♄ FA	☉ SOL	☾ LA	♂ SI
11	☾ LA	♂ SI	☿ DO	♊ RE	♀ MI	♄ FA	☉ SOL
12	♄ FA	☉ SOL	☾ LA	♂ SI	☿ DO	♊ RE	♀ MI

Ancora più sorprendente la sequenza ritmica dilatata se partendo dal mese di agosto poniamo a base la nota DO e si verificheranno queste corrispondenze:

AGOS TO	SETTE MBRE	OTT OBR E	NOVE MBRE	DICE MBRE	GENN AIO	FEBB RAIO	MARZ O	APRIL E	MAG GIO	GIUG NO	LUGL IO
DO	DO #	RE	RE #	MI	FA	FA #	SOL	SOL #	LA	LA #	SI
											

Dove tutti i mesi che coincidono a note naturali sono di 31 giorni, i mesi che coincidono con le note alterate sono di 30 giorni, il FA# che si trova al centro della sequenza corrisponde al mese bisestile di febbraio.

In conclusione, il ritmo musicale emerge come microcosmo dell'ordine universale, intrecciando *Chronos* lineare e *Eniautos* ciclico in una sinfonia che sincronizza l'uomo con le sfere celesti platoniche.

Dalla sequenza caldea mensile, all'associazione planetaria-note della settimana, il ritmo ordina il caos temporale: intervalli dell'amore nelle ore planetarie rivelano proporzioni pitagoriche vive, come fulcro simmetrico.

Pitagora, Platone e l'ordine caldeo confermano: Il ritmo musicale non è solo pulsazione binaria o ternaria, ma risonanza animica che, imitando l'armonia delle sfere, proietta l'uomo oltre il tempo misurabile verso *Aion* eterno. L'uomo respira il cosmo, ordinando nascita-morte in cicli sicuri; la scala diatonica planetaria offre una partitura universale. Così, ritmo è salvezza: dal Tic-Tac orologiero al Valzer rotante, dal Take Five scompensato alla sinfonia celeste, l'uomo partecipa attivamente al *Kairos* cosmico, colmando spazi di eternità.

Il ritmo nel jazz

Pietro Condorelli

La relazione del Professor Pietro Condorelli propone un'analisi approfondita della pulsazione ritmica nel jazz, intesa non solo come elemento tecnico, ma come principio generativo del linguaggio improvvisativo e fondamento dell'identità stilistica del genere. Al centro dell'intervento vi è lo studio degli accenti e dell'articolazione del fraseggio costruito sui quarti e sugli ottavi, con particolare attenzione alla differenza tra suddivisione binaria della scrittura e resa esecutiva terzinata. L'idea di "suonare con il terzinato" viene esaminata come matrice espressiva dello swing, capace di determinare tensione, rilassamento, direzionalità del discorso musicale e qualità del groove.

La relazione approfondisce inoltre il rapporto tra consapevolezza teorica e prassi esecutiva, evidenziando come la gestione degli accenti, delle micro-anticipazioni e dei micro-ritardi contribuisca alla costruzione di un tempo condiviso nell'ensemble e alla definizione di un'identità sonora collettiva. Un focus specifico è dedicato alla clave tres-dos e alla sua presenza nella musica di New Orleans, crocevia culturale decisivo per la nascita del jazz. Attraverso un inquadramento storico-analitico, si metterà in luce il dialogo tra matrici afro-caraibiche e tradizione afroamericana, mostrando come determinati principi ritmici abbiano attraversato l'intera storia del jazz, dalle origini alle espressioni contemporanee, mantenendo centrale il ruolo della pulsazione quale elemento strutturale, espressivo e identitario del linguaggio jazzistico.

Il ritmo generatore di bene-essere per lo sviluppo della Persona

Diana Facchini

Il ritmo è generatore di vita ed è un fenomeno innato che accompagna l'uomo in tutta la sua esistenza. Anche la vita fetale si caratterizza di ciclicità con periodi di attività e di riposo (F. Delalande, 2009). L'attività biologica del bimbo entra in sintonia con i ritmi materni, veri *imprinting* sonoro-universali, legati alla respirazione, ai movimenti del corpo e, primo tra tutti, al battito cardiaco (G. Wagner, R.O. Benenzon, V.H. De Gainza, 1997; R.O. Benenzon, 2020). Il bambino, non visto ancora dalla madre, è reso presente dal movimento di risposta agli stimoli sonori da cui si genera un 'dialogo uterino' in un rapporto di contenimento-contenuto dove la dimensione ritmica ha un ruolo fondante per i processi di identificazione e di futura separazione dalla madre stessa. Il feto sembra che danzi nello spazio amniotico e, in una situazione avvolgente, sintonizza le proprie pulsazioni sulla frequenza dei battiti cardiaci della madre.

L'indagine epistemologica sul significato del ritmo e della sua genesi che proponiamo, analizza dunque il ritmo non solo come elemento musicale o poetico, ma come struttura fondante della conoscenza, della percezione e dell'organizzazione dell'esperienza umana. Essa si interroga su come conosciamo il ritmo, come lo esperiamo, come organizziamo il nostro pensiero e strutturiamo il rapporto tra corpo, mente e mondo.

Vuole essere lo spunto per una riflessione profonda per comprendere da dove origina la relazione intrapersonale e tra individui; tale relazione infatti, può essere riconosciuta, osservata, favorita a partire da esperienze ritmiche sociali, così come accade nei processi di cura volti al benessere della Persona. Il ritmo è l'elemento che informa della realtà interna ed esterna dell'individuo; sviluppare percorsi di sincronia e sintonia tra le due parti allena il corpo, la mente, l'emozione a riconoscere e ricordare come siamo nati e come possiamo entrare in contatto con l'universo (P. Fraisse, 1992). I processi di cura partono proprio dal riconoscersi come entità vitali ed energetiche. In aiuto, ci vengono le neuroscienze che contribuiscono in modo significativo a gettare luce sui fenomeni cerebrali legati alla ricezione e all'elaborazione degli stimoli sonori e del ritmo, alla loro connessione col sistema motorio, con le emozioni e con la memoria. Uno fra tutti il contributo dei neuroni specchio e la visione globale dei fenomeni indagati ad essi connessi. La scoperta dei neuroni specchio che ha spostato il *focus* sui

fenomeni intersoggettivi, costituisce un supporto fondamentale per il pensiero psicoanalitico e per la psicologia cognitiva offrendo soluzioni e azioni efficaci per gli interventi di cura (G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, 2019).

Le comunità primitive assolvono molto bene al concetto di gruppo sociale attraverso la condivisione di pratiche musicali che si basano sul ritmo. Il ritmo viene riconosciuto come l'elemento che radica ed esprime l'identità e l'appartenenza al contesto e alle diverse esperienze di vita dalla nascita alla morte. Riflettere sugli aspetti arcaici della comunicazione ravvisabili nelle forme di arte musicale, di creatività, espressività, ci ricorda che oltre l'estetica della musica e le pratiche virtuose dei suoi linguaggi, vi sono elementi di condivisione nelle comunità, così come nei gruppi terapeutici, che si definiscono proprio a partire da esperienze ritmiche, improvvisative, anche essenziali sul piano tecnico, ma significativamente funzionali. Gli archètipi sonori nella prospettiva junghiana, sono infatti assimilabili a modelli ritmici e pattern primordiali, profondamente radicati nell'inconscio collettivo. Le strutture ritmiche organizzate, come ritmi ripetitivi e ostinati, evocano la struttura del sé portando ordine psichico o ricercandolo come strategia di sopravvivenza. Rilevante considerare quanto soggetti che vivono un disagio psicofisico possano essere ricondotti a forme di comunicazione condivisibili e a processi evolutivi in termini cognitivi, attentivi, propriocettivi a partire dallo scambio ritmico-sonoro che si genera, ad esempio, nella relazione in musicoterapia, ovvero nel processo sistematico d'intervento che la disciplina scientifica contempla occupandosi della Persona nella sua globalità. *L'imprinting* resta nella memoria cinestesica e affettiva di ciascuno, dei soggetti sani come di quelli regrediti, ad esempio nei casi di autismo infantile, come in quelli di ipoacusie gravi, nei soggetti anziani affetti da demenza senile o da forme di Alzheimer (R.O. Benenzon, 2020). Per ciascuno la possibilità di azioni finalizzate a recuperare il proprio stare nel mondo con sé e l'altro.

Bibliografia

R.O. Benenzon, *L'etica del non verbale*, Ed. Borla, 2020.

F. Delalande, *La nascita della musica. Esplorazioni sonore nella prima infanzia*, Ed. F. Angeli, 2009.

P. Fraisse, *Psicologia del ritmo*, Ed. Morata, 1992.

G. Wagner, R.O. Benenzon, V.H. De Gainza, *La nuova Musicoterapia*, Ed. Il Minotauro, 2006.

G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *Specchi nel cervello. Come comprendiamo gli altri dall'interno*, Ed. Cortina, 2019.

Il Ritmo nelle forme liturgiche medievali

Canio Fidanza

La teoria del Ritmo è in notevole misura meno trattata dagli scrittori medievali rispetto alla teoria armonica , questo principalmente per i seguenti motivi : innanzitutto il ritmo nella musica medievale anche strumentale, è strettamente connesso al ritmo prosodico, potendosi dire che il Logos delle parole costituisce l'attuazione nel tempo (il fiat) delle proporzioni numeriche archetipiche , trovando dunque lo studio del ritmo nei manuali di grammatica la sua più appropriata sede . In secondo luogo la relativa assenza di ritmo dai trattati sulla musica trova spiegazione nel fatto che la ritmica medievale seguì un'evoluzione lineare che non conobbe complicazioni paragonabili a quella della teoria armonica ; la teoria ritmica trovò inoltre nel *De Musica* di Agostino una sistemazione destinata ad essere seguita da tutto il Medioevo, senza contare la possibilità per i trattatisti medievali di attingere direttamente alle fonti latine della metrica classica. L'opera di Agostino svolse una funzione di tramite con la prosodia classica , esplicando , particolarmente nel sesto libro, i fondamenti teoretici del Ritmo , visto quale manifestazione dell'ordine creato e ipostasi formale dei numeri celesti. Fino al dodicesimo secolo il trattato di Agostino insieme alle opere di Marziano Cappella, Quintiliano ,Cicerone,Mario Vittorino e Beda il Venerabile, costituì la fonte principale della musica ritmica e della musica metrica.

Fin dalle origini la Chiesa stessa ha posto un rapporto gerarchico fra canto e preghiera nel senso che il primo era stato pensato al servizio della seconda: il “rivestimento sonoro” è sempre stato inteso a favore del testo e della sua comprensione . Alla base di ciò si poneva la Retorica e l'Arte della Memoria. S. Ambrogio, che precede di alcuni secoli l'epoca d'oro del Canto Gregoriano, chiedeva nel suo commento al Vangelo di Luca, un canto consono all'azione liturgica.Lo studio delle varie forme musicali liturgiche gregoriane nel XX secolo ha portato a differenti teorie sul ritmo, una delle quali sviluppata dai monaci di Solesmes, molto discutibile perché ingabbiava letteralmente la melodia gregoriana in successioni ritmiche binarie e ternarie. Lo studio della semiologia gregoriana portò all'acquisizione di nuove interpretazioni e nuove prassi esecutive.

Corrispondenza tra la ritmica musicale del mottetto di Dufay e il modulo architettonico in Brunelleschi

a cura di Rosario Giannisi

Nuper rosarum flores di Guillaume Dufay è un mottetto scritto per la consacrazione della chiesa di Santa Maria del Fiore in Firenze avvenuta il 25 marzo del 1436. I rapporti numerici ovvero la struttura ritmica basata sui tempi e metri alla base del mottetto rispecchiano la composizione architettonica del duomo e della cupola del Brunelleschi. In sintesi, la struttura musicale riproduce il ritmo visivo e spaziale dell'architettura.

Dufay si colloca a metà tra il medioevo e il rinascimento, si potrebbe paragonare l'arte di Dufay a quella di alcuni raffinati pittori dei primi del quattrocento come Lorenzo Monaco o Gentile da Fabriano, autori che conoscevano la prospettiva ma non rinunciavano alla *claritas* medievale, quelle scintillanti dorature di sfondo, così autori franco fiamminghi come Dufay fanno da tramite tra il rigoroso costruttivismo matematico del medioevo e la espressività, una cantabilità della frase più libera.

Anticiperà quelle melodie che si libereranno nelle voci soliste di Monteverdi che rompendo le regole rinascimentali inventerà il melodramma moderno.

Il mottetto è a quattro voci, il Triplum il Motetus più due Tenor, l'ossatura formale è costituita da un *cantus firmus* tratto dal repertorio liturgico tipico della tradizione gregoriana basata sul *Terribili est locus iste*, (*Questo luogo incute rispetto*) costruito su rigidi schemi geometrici, fondati su relazioni numeriche predeterminate, base su cui si sviluppa il gioco contrappuntistico delle altre voci.

Il mottetto è diviso in quattro sezioni, i due tenor hanno la stessa melodia in ogni sezione ma hanno una indicazione di tempo diverso, la stessa melodia si ripete quattro volte ma con durate diverse modellandone il ritmo.

Questa struttura rispecchia le misure fondamentali della cattedrale, i rapporti di durata tra queste sezioni seguono le proporzioni 6:4:2:3

Nell prima sezione troviamo posizionato sul rigo musicale il simbolo del cerchio, il *tempus perfectum*, un tempo ternario associato alla perfezione divina, identificata nella trinità, dove la breve equivale a tre semibrevis, con la durata della lunga che vale il doppio, quindi abbiamo 6 minime che corrisponde ai sei moduli della lunghezza della navata.

La seconda sezione passa a un tempo binario, infatti troviamo il simbolo C come indicazione, ovvero il *Tempus imperfectum prolatio minor* che viene rappresentato con la metà del cerchio, perché essendo un tempo pari era considerato imperfetto, vuol dire che una breve equivale a due semibrevis, con la durata della lunga che vale il doppio, quindi abbiamo 4 minime che corrisponde ai quattro moduli della lunghezza del transetto.

La terza sezione riduce ulteriormente la durata delle note ed equivale a 2 minime, alla metà del tempo imperfetto, che incalza il ritmo corrispondendo ai due moduli dell'abside, mentre la quarta sezione quella finale e più complessa corrisponde alla cupola e risulta essere 3 minime, la metà del tempo perfetto.

In conclusione, come scriveva Bruno Zevi percorrendo la navata di Santa Sabina in Roma “camminate accompagnati ritmicamente dalle teorie di colonne ed archi” così camminando lungo la navata di Santa Maria del Fiore la vista percepisce la ritmica del colonnato e degli archi e l'orecchio quei rapporti trasformati in ritmica musicale nelle note di Dufay che potremmo così definire architettura sonora.

Bibliografia

Charles Warren, “Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet
The Musical Quarterly 64 (1963)

Massimo Mila, *Guillaume Dufay*
Torino, G. Giappichelli Editore, 1972-73, 2 voll.

Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*
Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 1948

Il ritmo in area critica

*a cura di Francesco Imperatore**

Chi lavora nei reparti di Area Critica (Rianimazione e Terapia Intensiva e Terapia Sub Intensiva) deve costantemente monitorare i parametri vitali, spesso attraverso i monitor multiparametrici. Il parametro principale che si monitora è il **ritmo cardiaco**. Il ritmo cardiaco è la frequenza con cui il cuore batte in un minuto (battiti per minuto, bpm). È controllato da un sistema elettrico interno al cuore che regola la contrazione coordinata degli atri e dei ventricoli. Il ritmo normale è di 60–100 bpm per gli adulti a riposo, anche 40–60 bpm (cuore più efficiente) per gli atleti allenati. Nei bambini il **ritmo cardiaco** è più alto rispetto agli adulti. Se il battito è sopra 100 bpm si parla di tachicardia, mentre sotto i 60 bpm si parla di bradicardia (non sempre patologica, negli atleti può essere normale). Il ritmo nasce dal nodo senoatriale (SA), situato nell'atrio destro. Il segnale elettrico: Parte dal nodo SA (il “pacemaker naturale”), passa agli atri (che si contraggono), raggiunge il nodo atrioventricolare (AV) e scende ai ventricoli tramite le fibre di conduzione. Questo processo avviene in frazioni di secondo e si ripete continuamente. Il **ritmo cardiaco** è influenzato da attività fisica, emozioni (ansia, stress, paura), temperatura corporea, farmaci, malattie cardiache o ormonali, sistema nervoso autonomo (simpatico e parasimpatico). Durante l'esercizio, il cuore aumenta la frequenza per fornire più ossigeno ai muscoli. Un parametro utile è la frequenza cardiaca massima stimata che si ottiene approssimativamente sottraendo a 220 l'età. Bisogna rivolgersi a un medico se compaiono palpitazioni frequenti o irregolari, dolore al petto, capogiri o svenimenti ed affanno improvviso. Tutti questi possono essere segni di aritmia, cioè un'alterazione del ritmo cardiaco.

A volte, in Area Critica, capire il **ritmo lavorativo** è la vera sfida. Il ritmo lavorativo in Rianimazione è tra i più intensi e complessi in ambito sanitario. Si tratta di un ambiente ad alta criticità dove ogni minuto può fare la differenza. La Rianimazione, o Terapia Intensiva, è il reparto ospedaliero dedicato ai pazienti in condizioni critiche: insufficienza respiratoria, shock, trauma grave, post-operatorio complesso, arresto cardiaco. Le caratteristiche del **ritmo di lavoro** in questi reparti sono l'intensità continua con monitoraggio costante dei parametri vitali (FC, PA, SpO₂, diuresi), utilizzo della ventilazione meccanica, gestione dei farmaci in infusione continua (sedativi, vasopressori, insulina, ecc.), eseguire valutazioni cliniche frequenti. Non esistono veri “momenti morti”: anche quando il reparto sembra stabile, il controllo è continuo.

I turni lavorativi sono lunghi e variabili, di almeno 8–12 ore (a volte anche notturni consecutivi), con weekend e festivi inclusi e con possibile reperibilità. Il **ritmo circadiano** viene spesso alterato, con impatto su sonno e stress. Il lavoro è multidisciplinare. In Rianimazione lavorano insieme: Medici anestesisti-rianimatori, infermieri specializzati, OSS, Fisioterapisti respiratori. La comunicazione deve essere rapida, chiara e precisa.

Si devono gestire delle emergenze improvvisamente. In pochi secondi si può passare da una situazione stabile ad arresto cardiaco, instabilità emodinamica, insufficienza respiratoria acuta, sepsi grave. Serve sangue freddo, coordinazione e rapidità decisionale.

Il carico mentale ed emotivo è elevatissimo. **Il ritmo non è solo fisico, ma anche psicologico.** Bisogna prendere decisioni cliniche ad alto rischio, avere un confronto quotidiano con la sofferenza, comunicare con familiari in situazioni delicate e gestire il fine vita. Il rischio di burnout è più alto rispetto ad altri reparti.

Il rapporto tra il personale ed i pazienti è il più alto presente in medicina con 1 infermiere ogni 1–2 pazienti ed 1 medico per più pazienti critici. Questo perché ogni paziente richiede assistenza quasi continua.

Gli aspetti positivi sono l'alta specializzazione, il forte spirito di squadra, la grande soddisfazione professionale (stimolante dal punto di vista clinico), mentre gli aspetti difficili sono lo stress elevato, i ritmi irregolari ed il forte impatto emotivo.

*Direttore Rianimazione DEA, Ospedale Cardarelli, Napoli

Il Ritmo, pulsazioni vive

Daniele Ingiosi

Il ritmo è l'elemento fondamentale che organizza la successione dei suoni nel tempo. Esso non va inteso solo come una scansione meccanica, ma come un principio d'ordine che governa l'energia sonora. La base del ritmo è la pulsazione (beat), una successione regolare di stimoli che l'ascoltatore percepisce come il "cuore" del brano. Quando queste pulsazioni vengono raggruppate tramite accenti, nasce il metro.

Tuttavia, la musica non è mai una scienza puramente esatta. Se la partitura indica la struttura teorica, è l'interpretazione a dare vita al ritmo. Il concetto di "Groove" nel jazz o nel funk, o il "Rubato" nella musica classica romantica, dimostrano come la mente umana tenda a manipolare il tempo per fini espressivi. Il musicista non è un automa: egli respira con lo strumento. Questo respiro crea micro-variazioni temporali che sono essenziali per trasmettere pathos e tensione emotiva.

Nelle performance dal vivo, il contesto diventa determinante. L'improvvisatore agisce in uno stato di flusso dove il ritmo si adatta all'ambiente. Un'acustica riverberante può spingere a dilatare i tempi, mentre l'energia di un pubblico partecipativo può portare a una spinta ritmica più aggressiva e serrata. In questo senso, il ritmo è un fenomeno sociale e biologico prima ancora che tecnico.

In conclusione, il ritmo rappresenta l'incontro tra la precisione matematica delle frazioni temporali e la fluidità dell'istinto umano. Senza questa dualità, la musica perderebbe la sua capacità di muovere il corpo e l'anima, restando un puro esercizio acustico privo di significato profondo. Il ritmo è la danza del tempo che si fa suono.

Il ritmo come processo multidimensionale tra tempo mensurale e assoluto nell'organizzazione dei suoni: nuove prospettive per la composizione musicale

Alessandro Laraspata

Questo contributo propone una revisione del concetto di ritmo alla luce del principio di osservazione/misurazione della fisica quantistica.

Le figure musicali, elementi costitutivi per la scrittura del ritmo musicale, pur rappresentando divisioni discrete del tempo nella prospettiva di un tempo mensurale, sono considerate come stati potenziali secondo un tempo assoluto. La loro realizzazione temporale avviene esclusivamente nell'atto esecutivo.

In questo quadro teorico, pertanto, la partitura prescrive un sistema simbolico di possibilità temporali che “collassa” nell'esecuzione strumentale. Le modalità con cui ciò avviene seguono campi di probabilità che retroagiscono sulla figura musicale stessa, in una relazione di indeterminazione “osservazione/misurazione”.

Il ritmo emerge così come fenomeno tra figura musicale, campo temporale e atto interpretativo. In questa prospettiva, la composizione si configura come progettazione di condizioni di osservazione, mentre l'interpretazione assume il ruolo di dispositivo di misura. Tale prospettiva apre nuove prospettive teoriche e performative nella musica contemporanea, nella computer music e nelle pratiche esecutive assistite da sistemi interattivi.

L'architettura come musica pietrificata

Franco Lista

Al semplicistico modo di distinguere le diverse arti, basato sulle differenze percettive e sensoriali, per converso va introdotta la più intrigante riflessione sulle reciproche affinità e analogie profonde che le arti mostrano, al di là delle oggettive diversità dei linguaggi e delle tecniche. Ed è il caso delle storiche relazioni tra le arti visive e la musica.

Per fare un solo e significativo esempio basterà citare Kandinsky alla ricerca dell'interiorità attraverso la pittura che, una volta libera dall'imitazione, assume la purezza dell'astrazione.

“Il suono musicale giunge direttamente all'anima. E vi trova subito un'eco, perché l'uomo ha la musica in sé”. Così scrive Kandinsky nel saggio “Lo spirituale nell'arte”, avvertendo la necessità di citare Shakespeare: “L'uomo che non ha la musica in se stesso, che l'armonia dei suoni non commuove, sa il tradimento e la perfida frode. Le sue emozioni sono una notte cupa...”.

Tra le arti visive quella che maggiormente intreccia un rapporto simbiotico con la musica è l'architettura per la semplice ragione che entrambe hanno a che fare col tempo e lo spazio.

Ulteriori elementi, attivi componenti di questa corrispondenza che possiede la medesima natura di svolgimento diacronico, sono l'andamento ritmico e, direi, una sorta di singolare “omeomorfismo”, cioè una certa corrispondenza biunivoca che avvertiamo nella composizione delle proporzioni armoniche di forme e strutture.

Georges Jouven, per fare solo un nome, ha scritto un interessante saggio sul ritmo e i tracciati armonici dell'architettura, ricordandoci che costruire significa prima di tutto ordinare, proporzionare, ritmare.

Molteplici, peraltro, sono le osservazioni, le analisi e le valutazioni matematiche, geometriche, topologiche sulle caratteristiche strutturali; su rapporti e proporzioni tali da mettere in evidenza le interferenze tra arti visive e musica. Emerge soprattutto la comune presenza del **ritmo**.

Nell'epoca della sottovalutazione di questi attributi, della dissoluzione di qualsiasi regola a vantaggio delle espressioni trasgressive, ecco l'affermazione e l'**elogio della disarmonia** (Dorfles) che cogliamo nelle sorprendenti stramberie di tutte le arti: veri e propri numeri circensi, in pieno ottundimento sensoriale e in opposizione col passato.

Credo che allo sforzo epistemologico e alla capacità di analizzare si mostri, con maggiore penetrazione, il richiamo al mito, alla figura, certamente più retorica e convincente, della metafora.

Infatti le citate e pregnanti affinità compositive sono espresse con rara efficacia da Schelling quando il filosofo parla di architettura come di "musica pietrificata".

La felice e aggettivale locuzione è ripresa e riconfigurata da Goethe nelle sue **Massime e riflessioni**: "Un nobile filosofo parlò dell'architettura come **musica pietrificata**, ma dovette vedere che più di uno scuoteva la testa a quelle parole. Noi pensiamo di non poter reintrodurre meglio questo pensiero che chiamando l'architettura **musica ammutolita**."

E qui Goethe introduce il mito di Orfeo e la forza incantatrice, il vigore e le possibilità della sua musica con cui armonicamente costruisce la città ideale e le architetture che la compongono.

"Si pensi ad Orfeo che, quando gli fu assegnato un grande spiazzo deserto perché vi potesse costruire, si sedette nel posto più adatto, e con i suoni vivificanti della sua lira formò intorno a sé la spaziosa piazza del mercato".

La potenza del suono di Orfeo, che rendeva mansuete le belve e spezzava robusti alberi, stacca macigni e pietre dalla roccia e li orienta e li dispone "convenientemente in ritmici strati e pareti". Così si configura tra le abitazioni una rete di strade e una protettiva cintura di mura della città architettonicamente musicale.

"I suoni dilagano ma l'armonia rimane. I cittadini di una tale città passeggiano ed operano tra eterne melodie". Il loro spirito e le loro attività non si abbassano di tono; l'occhio assume la funzione dell'orecchio e i cittadini si sentono sempre "in uno stato ideale".

Il suono abita il tempo. Ritmo, suono e spazio tra biologia, musica e architettura dell'ascolto

*Vanni Miele**

L'intervento indaga il ritmo come principio originario di organizzazione del tempo e dello spazio, ponendolo al centro di una riflessione che attraversa musica, corpo umano, natura e architettura.

Partendo dalla relazione musica-tempo-suono-spazio, l'attenzione si concentra sui ritmi biologici come matrice percettiva e fisiologica dell'esperienza musicale. Il suono viene analizzato non solo come evento temporale, ma come vibrazione spaziale capace di creare ambienti abitabili e di influenzare direttamente il corpo dell'ascoltatore.

Attraverso riferimenti alla tradizione musicale, ai bordoni, ai processi ripetitivi e a una concezione architettonica del suono, l'intervento propone una visione della musica come spazio-tempo condiviso, in cui il ritmo non è un parametro accessorio, ma la condizione stessa dell'esperienza estetica e vitale.

“Dove i raggi del sole non giungono, pur giungono i suoni”.
Søren Kierkegaard, *Enten - Eller*

* sound artist

L'Architettura del Tempo nella Musica Barocca. Prassi e automazione

Francesco Nocerino

Il presente contributo si propone di indagare il concetto di temporalità nel Barocco musicale, analizzandone la traduzione pratica attraverso l'organologia e la prassi esecutiva dell'epoca. Accanto alla dimensione espressiva e retorica del periodo, sarà esaminato il ruolo degli strumenti musicali meccanici come dispositivi di precisione per la gestione del tempo e la definizione di una nuova metrica esecutiva.

La relazione approfondisce come *carillon*, *serinette*, organi a rullo e automi abbiano permesso di oggettivare il ritmo, trasformandolo da elemento fluido e variabile in una sequenza d'impulsi matematicamente esatti. Attraverso lo studio della meccanizzazione dei cilindri rotanti, s'indaga come la suddivisione razionale dello spazio sul rullo abbia influenzato la percezione della durata e dell'ornamentazione.

Il focus si sposta sulla tensione tra l'estemporaneità della performance umana e l'aspirazione barocca a una regolarità ritmica costante e misurabile, tipica della macchina. In conclusione, l'elaborato mira a dimostrare come la costruzione di tali meccanismi abbia trasformato il tempo musicale in uno spazio fisico definito, rendendo la prassi strumentale barocca un punto d'incontro tra calcolo matematico, rigore ritmico e realizzazione sonora.

La coordinazione dei ritmi biologici nell'organismo umano

*Dott. Carlo Sacerdoti**

L'organismo umano è regolato da una rete complessa di ritmi biologici che operano su diverse scale temporali, organizzando e modulando le funzioni fisiologiche.

- I ritmi rapidi ultradiani sono cicli biologici brevi e continui, che orchestrano funzioni vitali immediate come battito cardiaco, respirazione e secrezioni metaboliche, garantendo adattamento e stabilità dell'organismo.
- Il ritmo circadiano (di circa 24 ore), dettato dal ciclo luce-buio, è il grande asse attorno cui si esplicano diverse funzioni fisiologiche: coordina sonno, temperatura corporea, pressione arteriosa media, metabolismo e secrezione ormonale.
- I ritmi infradiani e stagionali, invece, modulano processi fisiologici più lenti, come cicli ormonali mensili o adattamenti metabolici a lungo termine.
- Anche le cellule dell'organismo possiedono cicli propri, che regolano crescita, divisione e attività metabolica, e il turnover avviene a un ritmo specifico per ogni tessuto.

L'interazione e la sincronizzazione di queste ciclicità garantiscono stabilità funzionale, flessibilità adattativa e integrazione tra sistemi biologici. Alterazioni del ritmo circadiano, come nel jet lag o nel lavoro a turni notturni, evidenziano l'impatto di uno sfasamento temporale sul sonno, sull'energia e sul benessere generale, sottolineando come la regolazione ritmica costituisca un elemento cruciale per salute, adattamento e funzionamento ottimale dell'organismo.

Già la medicina tradizionale cinese riconosceva l'importanza dei ritmi corporei, descrivendoli come cicli energetici che regolano organi e funzioni, anticipando concetti moderni di omeostasi e sincronizzazione. Oggi abbiamo raggiunto un alto livello di comprensione di questo mosaico del corpo come

sistema dinamico e armonico, in cui cicli cellulari e sistemici si intrecciano per garantire equilibrio e integrità funzionale.

La conoscenza dei ritmi biologici del corpo ha rilevanza diretta nella clinica medica: ottimizza la somministrazione dei farmaci (cronoterapia) e garantisce la corretta interpretazione dei parametri di laboratorio e clinici, contribuendo a diagnosi più accurate e terapie personalizzate.

La comprensione dei ritmi biologici offre una prospettiva integrata sul corpo come sistema dinamico, in cui oscillazioni cellulari, organiche e sistemiche lavorano in sincronia, permettendo adattamento, salute e funzionalità ottimale in un continuum temporale armonico.

* Medico chirurgo specialista in Allergologia e Immunologia Clinica

Abstract

Francesco A. Saponaro

Nella musica classica, il concetto e la funzione del ritmo hanno visto una mutazione significativa, nella letteratura creativa dal secolo XX in avanti. Da elemento prevalentemente strutturale, nel processo compositivo, il ritmo ha conosciuto, nella musica moderna e contemporanea, un'evoluzione che lo condotto a diventare un fattore espressivo di primaria importanza.

Di conseguenza, la famiglia degli strumenti a percussione si è fortemente sviluppata quanto al loro impiego, alla pluralità di risorse timbriche, all'innesto di nuovi materiali, fino alle sperimentazioni indotte dall'elettronica. Il che si è via via accompagnato, a partire dal Novecento, anche all'inserimento in partitura, da parte dei compositori, di indicazioni esecutive tendenti a ricavare dal campo ritmico nuovi effetti e risorse comunicative.

In tal modo, il ritmo in musica è diventato terreno di innovazioni, specie ad opera di grandi compositori che, come si cercherà di illustrare, lo hanno reso partecipe importante delle loro architetture sonore. E vedremo, attraverso la citazione di alcune opere cardine, che il ritmo e tutto il settore delle percussioni acquista inedite possibilità espressive. Ovviamente, tali esperienze sono catalizzate anche dalla nuova attenzione che alcuni autori rivolgono ad altri campi di espressioni artistiche, come quelle figurative. Sicché la sensibilità di alcuni musicisti verso le nuove potenzialità del ritmo permette di aprire nuovi orizzonti di ricerca e di linguaggio.

Sono molto stimolanti, e per questo motivo ormai storici, i contributi e gli indirizzi introdotti e promossi da alcuni grandi artisti. Cerchiamo di vedere, in sintesi, gli effetti che lo sviluppo della sperimentazione ritmica ha determinati in alcuni itinerari della musica moderna e contemporanea.

Il Ritmo in Boulez – Processi compositivi e sviluppo del parametro temporale

Paolo Tortiglione

Nella mia relazione proporrò una messa a fuoco del trattamento del **ritmo** in alcuni scritti teorici di Pierre Boulez, nei quali il tema appare frammentario e non trattato in modo uniforme e spesso anche poco chiaro. Prenderò in esame in particolare “Note di apprendistato”, “Pensare la musica oggi” e “Per Volontà e per caso”, i tre libri più famosi ed importanti di Boulez, cercando di ricostruire le procedure di elaborazione del parametro ritmico cercando di dare un senso ad una terminologia non sempre unitaria. L’obiettivo è quello di offrire una trattazione per la lettura di tali testi e, insieme, suggerisca possibili ricadute compositive e analitiche.

Un primo nucleo di tecniche riguarda i metodi di sviluppo ritmico basati sull’impiego di **serie numeriche** (ad esempio 1234), applicate in due modi principali: come successione di durate derivate da un’unità x , e come criterio di suddivisione di una durata data (ad esempio una minima) in 1, 2, 3, 4 parti. Su questo materiale Boulez distingue tre tipi di modificazione: la trasformazione “**fissa**”, in cui si preservano le proporzioni moltiplicando o dividendo tutta la serie per uno stesso fattore (aumentazione/diminuzione tradizionale); la trasformazione “**mobile non evolutiva**”, ottenuta aggiungendo o sottraendo a ogni durata un identico valore (per esempio una semicroma); la trasformazione “**mobile evolutiva**”, in cui le proporzioni vengono alterate con un incremento dipendente dal valore di partenza, come nel caso dell’aggiunta del punto che prolunga ciascuna nota della metà del suo valore.

Boulez estende poi il ragionamento ai **blocchi numerici**, considerati come insiemi di cifre da applicare a un’unità ritmica: moltiplicando tale unità per le cifre del blocco si ottengono figure di diversa durata, mentre partendo da una durata complessiva la si può frazionare secondo le stesse cifre. I blocchi di durate così ricavati possono essere distribuiti nello spazio temporale secondo diverse configurazioni “geometriche”, ovvero figure simmetriche rispetto a un centro, configurazioni con attacchi simultanei e code “sfrangiate”, disposizioni con attacchi sfalsati ma con estinzioni simultanee, combinazioni dei due casi, e ancora figure non simmetriche rispetto a un asse verticale o obliquo. In questo quadro ogni durata è inoltre suscettibile di essere suddivisa in valori più brevi, organizzati in gruppi che

possono essere “fenestrati” con pause, generando trame ritmiche fitte ma articolate da vuoti che prendono un suolo significativo nella composizione.

Un secondo ambito di procedimenti non parte più dal numero in astratto, bensì da **figure ritmiche prefissate**, che rimandano a una tradizione più “stravinskiana” e alla lezione di Messiaen. Negli scritti di Boulez si possono individuare tre figure esemplificative e seguire come il compositore le combini in vari modi. Nel “ritmo complessivo” si sommano due figurazioni calcolando tutti gli attacchi possibili su una griglia minima (ad esempio sedicesimi): la figurazione risultante comprende gli attacchi di entrambe e conserva la durata della figura più lunga. In un altro procedimento, una figurazione viene letta e suddivisa secondo le proporzioni implicite nell'altra: per esempio la croma o la semiminima della prima figurazione vengono frazionate secondo i rapporti 3+2 o 2+1+2 derivati dalla seconda, generando gruppi irregolari (quintine, settimine ecc.) che mantengono la stessa durata complessiva ma modificano profondamente la scansione interna.

Sempre a partire da una cellula di base (tipicamente semiminimacroma, talvolta semiminima puntataacroma puntata), Boulez descrive un ventaglio di **trasformazioni**. Tra le trasformazioni “semplici” figurano: aumentazioni e diminuzioni regolari, nelle quali entrambe le figure sono dilatate o compresse in modo proporzionale; aumentazioni irregolari, dove l'allargamento di una figura corrisponde alla contrazione dell'altra; trasformazioni “irrazionali”, basate su suddivisioni non binarie o ternarie regolari; aggiunta del punto di valore; aggiunta o sottrazione di uno stesso valore fisso (come la semicroma) a ciascun elemento della cellula. Un secondo tipo di intervento considera le figure come **unità di valore**: le componenti possono essere ulteriormente frazionate in unità più piccole, con o senza pause iniziali e finali, secondo un possibile piano formale che governa la distribuzione dei frammenti.

Tra le tecniche più caratteristiche illustrerò poi il **ritmo incavato**, ottenuto introducendo sistematicamente controtempi e sincopi all'interno della figurazione originaria, e il **ritmo demoltiplicato secondo sé stesso**. In quest'ultimo procedimento ogni figura viene suddivisa in proporzioni che riproducono quelle della cellula di base; il processo può iterarsi su più livelli, generando valori via via più brevi ma legati da rapporti proporzionali alla figurazione originaria. Su questa logica si innesta il **ritmo derivato**, che risulta dalla scomposizione della figura nei suoi valori costitutivi, combinando demoltiplicazione e ritmo “espresso” come sequenza di unità di valore. Un'ulteriore strategia consiste nell'introdurre pause al posto di uno o più valori (“**fenestratura**”), procedura particolarmente efficace quando il ritmo è concepito come catena di unità equivalenti, poiché consente di ritagliare sezioni vuote all'interno di trame densamente articolate.

Infine, illustrerò i **ritmi retrogradabili e non retrogradabili**, concetto strettamente connesso alla teoria messiaeniana. Le figurazioni palindromiche, che risultano identiche se lette al dritto o al rovescio, rendono di fatto inoperante il procedimento della retrogradazione. Boulez fa esempi di come sia possibile trasformare ritmi retrogradabili in non retrogradabili mediante l'aggiunta di uno o più valori interni, scelti tra quelli già presenti nella figurazione, e viceversa costruire configurazioni palindrome a partire da ritmi asimmetrici. In tal modo la retrogradabilità diventa essa stessa parametro di progettazione formale, non semplice artificio combinatorio

Infine illustrerò come l'insieme di questi procedimenti delinei una concezione del **ritmo** fortemente **strutturale e progettuale**, in cui numeri, figure e operazioni di trasformazione concorrono a creare un tessuto temporale estremamente mobile ma coerente, fondato su rapporti proporzionali rigorosi. Le tecniche di cui parlerò hanno un'evidente utilità compositiva, offrendo un repertorio di operazioni sistematiche sul parametro ritmico ma che al tempo stesso forniscono strumenti analitici preziosi per l'interpretazione delle opere di Boulez e, più in generale, di quei compositori che sviluppano il ritmo secondo logiche seriali, postmessiaeniane o derivate dalla tradizione stravinskiana.

Indice degli estratti

Vincenzo Varriale, <i>Introduzione</i>	p. 5
Paola Lista, <i>Parliamo di Ritmo</i>	p. 7
Girolamo De Simone, <i>Non battete il tempo ai giovani</i>	p. 10
Enzo Amato, <i>Il ritmo in musica e l'armonia delle sfere</i>	p. 13
Pietro Condorelli, <i>Il ritmo nel jazz</i>	p. 20
Diana Facchini, <i>Il ritmo generatore di bene-essere per lo sviluppo della persona</i>	p. 21
Canio Fidanza, <i>Il Ritmo nelle forme liturgiche medievali</i>	p. 23
Rosario Giannisi, <i>Corrispondenza tra la ritmica musicale del mottetto di Dufay e il modulo architettonico di Brunelleschi</i>	p. 24
Francesco Imperatore, <i>Il ritmo in area critica</i>	p. 26
Daniele Ingiosi, <i>Il Ritmo, pulsazioni vive</i>	p. 28
Alessandro Laraspata, <i>Il ritmo come processo multidimensionale tra tempo mensurale e assoluto nell'organizzazione dei suoni: nuove prospettive per la composizione musicale</i>	p. 29
Franco Lista, <i>L'architettura come musica pietrificata</i>	p. 30
Vanni Miele, <i>Il suono abita il tempo. Ritmo, suono e spazio tra biologia, musica e architettura dell'ascolto</i>	p. 32
Francesco Nocerino, <i>L'Architettura del Tempo nella Musica Barocca. Prassi e automazione</i>	p. 33
Carlo Sacerdoti, <i>La coordinazione dei ritmi biologici nell'organismo umano</i>	p. 34

Francesco Saponaro, *Abstract*

p. 36

Paolo Tortiglione, *Il Ritmo in Boulez - Processi
compositivi e sviluppo del parametro temporale*

p. 37

La pluralità dei significati che il termine *ritmo* assume discende dalla considerazione che il ritmo è presente in ogni cosa, è fautore di ogni forma espressa in ogni sostanza.

Possiamo dire, in prima istanza, che il ritmo attiene, non solo alla sua più immediata accezione intesa come particolare svolgimento e sviluppo, ma anche come analogia e metafora di una ampia totalità rinvenibile in tutte le attività pratiche e creative dell'uomo.

In tal senso, e in ambito formativo ed educativo, potremmo considerare la presenza del ritmo in tutte le discipline, nonché in un illuminante rapporto transdisciplinare tra le materie d'insegnamento.

