



## ***Rivista di Analisi e Teoria Musicale***

Periodico dell'associazione  
Gruppo di Analisi e Teoria Musicale (GATM)

---

### **Recensione**

**Lavoro(i) recensito(i):** La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi, LIM 2022, di Anna Maria Ioannoni Fiore

**Autore(i) della recensione:** Giusy Caruso

**Fonte:** *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, Anno XXIX, 2023/2, pp. 213-222

ISSN: 1724-238X

ISBN: 978-88-5543-358-7

Pubblicata da: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

---

Nessuna parte di questo articolo può essere riprodotta o trasmessa, in qualsiasi forma o mezzo, senza l'autorizzazione preliminare del Gruppo di Analisi e Teoria Musicale.

GIUSY CARUSO, *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*, LIM, Lucca 2022, (I Manuali – 15), 315 pp., 28 euro, ISBN: 978-88-5543-162-0

Salutare e presentare l'edizione di un nuovo libro non è mai operazione lineare: comporta sempre una riflessione profonda sull'argomento che viene proposto, sulla sua attualità, sul significato che assume e sul beneficio che esso apporta alla comunità alla quale è principalmente rivolto, oltre alla considerazione del contesto all'interno del quale è maturato e nel quale si inserisce. Quando poi il testo riguarda — come in questo caso — la definizione del concetto di Ricerca Artistica (riferito allo specifico campo della musica), dei suoi linguaggi e dei suoi metodi, ulteriori aspetti conducono immediatamente ad avvertire la sensazione di aggirarsi in uno spazio nel quale è assai delicato muoversi, quanto coraggiosamente opportuno introdursi. Ciò particolarmente nel contesto italiano nel quale la discussione sulla ricerca artistica ha vita recente e le riserve intellettuali e metodologiche, le perplessità e/o le obiezioni che animano molto spesso il confronto tra pensiero accademico e pratica artistica, tra musicologi o 'musicisti teorici' e musicisti 'pratici', sono frequenti e a volte resistenti a trovare una conciliazione.<sup>1</sup> Malgrado ciò, l'emanazione del DM 226 del 14 dicembre 2021, ha acceso risolutamente i riflettori sulla ricerca artistica, guadagnandole l'attenzione sia degli scettici e dei detrattori, oltre che dei più entusiasti sostenitori che da tempo, spinti dall'esigenza di una riflessione consapevole sulla propria attività artistica *in azione*, si vedono costretti a varcare le Alpi per soddisfare l'urgenza di esplorare e condividere in ambiente istituzionale un *know how* capace di rinnovare — se non trasformare — il proprio essere artista e il proprio fare artistico. Il DM 226, infatti, all'art.15 ha sancito l'attivazione di "Corsi di dottorato di ricerca dell'Alta formazione artistica musicale e coreutica", costituendo un punto fondamentale per il completamento del lungo percorso di riforma inaugurato dalla L. 508/1999. Successivamente, le *Linee guida per l'accreditamento dei dottorati di ricerca* (2022), emanate per fornire alle Università indicazioni per l'accreditamento di nuovi corsi dottorali, hanno previsto per le istituzioni di Alta Formazione Artistica e Musicale (AFAM) la possibilità di accedere al III ciclo in forma associata con

1. La radice di queste dicotomie risalta chiaramente nel saggio che Leonella Grasso Caprioli ha dedicato alla discussione che cento anni fa ha animato l'ambiente musicale italiano in relazione all'orientamento formativo che avrebbero dovuto prendere gli istituti di formazione musicale in Italia [Grasso Caprioli 2017]. Un riferimento allo stesso argomento, su scala europea, si rintraccia anche nel contributo di Kevin Voets contenuto nello stesso volume alle pagine 278-295, dal titolo *Conservatoires in flux. Research in the Arts in the Flemish Conservatoires of the Twenty-First Century*.

le università, mentre, a quasi due anni dall'emanazione del DM 226, un regolamento di attuazione proprio, nel momento in cui si scrive, è ancora da venire.

Se da un lato il legislatore italiano si è seriamente incamminato verso il riconoscimento formale di un titolo che, viceversa, le istituzioni di alta formazione artistica europee non vedono nella maggior parte dei casi ancora formalmente contemplato in una modalità autonoma, di contro nel nord Europa la Ricerca Artistica vanta già una tradizione quasi quarantennale, della quale fare tesoro per la ricchezza dei risultati delle pratiche di indagine finora condotte e del pensiero elaborato al riguardo.

Giusy Caruso, autrice del volume di cui ci occupiamo, appartiene a quella categoria di artisti ai quali la 'mera' pratica performativa andava per così dire 'stretta' e, per questo motivo, ha abbracciato totalmente il suo stato di cittadina europea abbattendo non solo le frontiere dei confini nazionali ma anche quelle della propria 'tradizionale' attività di pianista, per *ri-cercare* la dimensione creativa del linguaggio artistico come misura del *per-formare*: un agire volto a indagare nuove frontiere del sapere artistico con il quale dare voce e forma alla propria interpretazione.

Il superamento della dimensione 'bipolare' di una formazione musicale tradizionalmente intesa, nel senso di una frequente e spesso lacerante separazione tra riflessione e azione, tra pensiero critico e performance, ha condotto la Caruso a restituire generosamente quanto ha ricevuto, maturato e agito, e a volerlo fare espressamente per la comunità artistica dei musicisti italiani, licenziando un volume che ha il pregio di porsi come il primo testo di ampio respiro sull'argomento in lingua italiana e di corredarlo di un'ampia e autorevole bibliografia.

Da quanto detto, i più immediati risultati in termini di attualità e di beneficio appaiono dunque soddisfatti, anche in considerazione dei propositi dell'autrice: colmare il *knowledge gap* informativo rispetto a una letteratura italiana ancora pressoché inesistente sul tema,<sup>2</sup> collezionando «del materiale informativo per iniziare a determinare il campo di azione della ricerca artistica [...], avviare la condivisione di un vocabolario all'interno della comunità di ricerca artistica e iniziare a fare chiarezza sui significati e sulle accezioni di alcuni termini che, nella traduzione da una lingua straniera a un'altra, possono portare a fraintendimenti e interpretazioni fuorvianti» — oltre che per — «gettare un seme su cui poter sviluppare i termini di un discorso più evoluto e condiviso sulla ricerca artistica

2. Uno dei precedenti e più recenti contributi riguardante i temi della ricerca artistica in Italia è Manca [2021] che raccoglie riflessioni e testimonianze di ricerche artistiche avviate nel contesto del WARM-Workshop on Artistic Research in Music frutto della cooperazione tra i Conservatori di Firenze e Milano e l'Orpheus Institut di Ghent, instaurata grazie alla rete di collaborazioni favorita dall'associazione RAMI-Ricerca Artistica e Musicale in Italia.

e musicale in Italia» — considerato che — «il dottorato nelle arti [...] presuppone, oltre che un alto profilo artistico, anche delle competenze specifiche, teoriche e metodologiche, per condurre *la pratica artistica come ricerca*» [2022, 4-5].

È alla luce di queste intenzioni che la prefazione di Kevin Voets e la postfazione di Antonio Grande di cui il volume è corredato, svelano il loro precipuo ruolo.

Se di primo acchito non appare del tutto chiaro il perché al lettore italiano dovrebbe interessare il particolare percorso di sviluppo compiuto dal Conservatorio Reale di Anversa — di cui Voets è il direttore della ricerca —, il vantaggio è lucidamente delineato nei paragrafi conclusivi della prefazione. Qui la riflessione giunge a investire «i conservatori in generale, e la ricerca musicale in particolare» — che dovranno assurgere a protagonisti di — «tre grandi sfide: una relativa alla struttura e all'organizzazione della ricerca nel panorama dell'istruzione superiore, una relativa ai contenuti e all'orientamento tematico della ricerca, e l'altra relativa alla valutazione e al finanziamento della ricerca». [2022, XVIII-XIX] Tali questioni costituiscono, nel territorio concreto di un'esperienza istituzionale come quella di Anversa, l'eco di quanto Esa Kirkkopelto ha teorizzato individuando alcuni fattori connaturati nelle condizioni stesse di un adeguato ambiente di ricerca. Stabilito che la ricerca artistica rappresenta una nuova modalità di conoscenza assunta attraverso il *fare* musica, essa «apre un nuovo capitolo nella critica istituzionale delle arti, (a) creando pratiche critiche basate sulla ricerca e (b) stabilendo che la ricerca accademica nelle arti sia un'azione istituzionalmente creativa». <sup>3</sup> Laddove le due dimensioni sono rivendicate come *conditio sine qua non*, «in genere abbiamo bisogno di almeno tre fattori: due componenti che vengono confrontate tra loro e un denominatore comune rispetto al quale il confronto avviene. Nel modello proposto, questi tre fattori sono “innovazione”, “invenzione” e “istituzione”». <sup>4</sup> La ricerca artistica, così, è definita come uno stato inappropriabile e indipendente dell'immaginazione che produce *invenzioni* conseguenti all'azione critica dell'*in-venire, venire dentro, entrare*, per scoprire o trovare aspetti nuovi. <sup>5</sup> All'invenzione, poi, è strettamente conseguente l'innovazione, cioè l'introduzione di tipologie nuove di prodotti e

3. «[it] opens a new chapter in the institutional critique in the arts by (a) creating research-based critical practices, and (b) establishing academic research in the arts as institutionally creative action» [Kirkkopelto 2015, 134]. La presente e le successive traduzioni sono della scrivente.

4. «We generally need at least three factors: two classes that are compared with each other, and a common denominator in relation to which the comparison takes place. In the suggested model, these three factors are “innovation”, “invention” and “institution”» [*Id.*, 137].

5. «No matter how soon or late the invention is registered, what counts is that after their arrival within the given field, nothing is the same as before. A part of our common, practical and discursive world, namely the one touched upon by that particular artistic-researcher, is widened and/or deconstructed» [*Id.*, 138].

di applicazioni e «il miglior modo di considerare una invenzione è giustapporla e confrontarla con l'innovazione. Questo confronto può solo avvenire in relazione alle istituzioni».<sup>6</sup> In tal senso l'invenzione può coincidere con l'istituzione nella misura in cui questa si rende *istitutrice* dell'invenzione stessa. La ricerca artistica, infatti, «apre uno *spazio di (re-)istituzione* e mostra quali tipi di cambiamenti possono essere realizzati entro i suoi limiti».<sup>7</sup> Quest'ultimo aspetto evidenzia l'ampia «svolta di paradigma» che una tipologia nuova di ricerca comporta a diversi livelli: individuale, professionale, metodologico, istituzionale e sociale. La novità ha origine nella nuova posizione assunta dall'artista che, già *soggetto* di conoscenza, diviene anche *oggetto* di ricerca. È quanto evidenzia nella sua postfazione Antonio Grande che ragiona con intelligenza e puntualità sulla cornice teorica entro la quale porre le espressioni del fare artistico come ricerca. Affrontando le criticità che la Caruso pone in evidenza, Grande argomenta e 'colloca' le esigenze e le prerogative oramai indifferibili della intelligenza e della conoscenza artistica e ne svela le qualità della loro novità. Valutazione e finanziamento della ricerca, infine, evocati da Voets non sono temi che possono trovare in questo testo spazio di discussione; intorno ad essi riteniamo tuttavia utile accennare al vivace confronto a livello sia nazionale che internazionale<sup>8</sup> e alla recente emanazione del D.D. 124/2023 per la concessione di finanziamenti destinati all'internazionalizzazione delle istituzioni AFAM.<sup>9</sup>

Sembra a questo punto opportuno riferire come Giusy Caruso abbia organizzato la sua esposizione e i contenuti che vi ha inserito.

Oltre agli apparati di cui già detto, il testo è articolato in tre parti e due appendici. La prima parte contiene una disamina generale relativa alla ricerca artistica, al suo percorso e alla sua affermazione nel contesto europeo, alla riflessione sui linguaggi e sui metodi, fino alla proposta di una schematizzazione triangolare

6. «The best way to consider an invention is precisely juxtapose and confront it with innovation. This comparison can only take place in relation to *institutions*» [*Id.*, 139].
7. «[it] opens a *space of (re-)institution* and shows what kind of changes can be carried out within its limits» [*Ivi*, 140]
8. La valutazione della ricerca artistica e le problematiche ad essa correlate, come pure quella relativa alle istituzioni AFAM dal momento del loro inquadramento nel sistema universitario, sono al centro dell'attenzione degli attori nazionali e internazionali (ANVUR, EQ-Arts, MusiQuE). A partire dall'ultima versione del Manuale di Frascati (2015), che riconosce la ricerca artistica come nuovo protagonista nel settore della Research&Development, è evidente l'urgenza di definire dei parametri di 'misurabilità' dei risultati della ricerca artistica, altrimenti intesa come capacità di elaborazione di nuove espressioni, ma non di nuove conoscenze, dato che la R&S viene individuata dove sussistono processi di codifica delle conoscenze e della formazione superiore (Perani 2022).
9. Il 19 luglio 2023 è stato pubblicato col Decreto Direttoriale 124 l'*Avviso per la concessione di finanziamenti destinati alla internazionalizzazione degli Istituti di istruzione superiore artistica e musicale (AFAM)* che successivamente, il 31 luglio 2023, è stato parzialmente modificato dal D.D. 133 per le rettifiche di alcuni errori materiali.

che concilia le relazioni che intercorrono tra arte e ricerca, tra teoria e prassi, tra i linguaggi dell'arte e del corpo, i linguaggi verbali e/o numerici.

Il *TARS-Triangular Artistic Research System* ha lo scopo di definire sinteticamente la dinamicità insita nella complessità del gesto artistico, attraverso la considerazione delle diverse componenti di teoria, prassi (*analitica* e *informata*) e poiesi (produzione dell'opera d'arte). Tali elementi, sono posti in una prospettiva di "circuitazione interattiva" all'interno della quale l'obiettivo comune è quello di «fornire una documentazione, analisi e poi una conoscenza artistica condivisa generata dalla pratica artistica» [2022, 82]. La definizione di questa proposta giunge dopo un'ampia riflessione su pratica artistica e ricerca artistica: "due mondi paralleli?" si chiede la Caruso [2022, 58-65]. La risposta è nella dimensione rizomatica alla luce della quale sono considerati i due processi. Se la pratica artistica inerisce alla sfera personale dell'artista e acquista maggiore consapevolezza attraverso processi di riflessione critica sul proprio saper fare *manuale*, che ha sempre relazione con il proprio saper fare *intellettuale*, la dimensione di ricerca artistica si realizza quando quel saper fare *totale* viene sottoposto a indagine con modalità sistematica, in relazione a un obiettivo preciso e a procedure di documentazione che consentono di «stabilire prima la validità e la credibilità dei contenuti e diventare poi un sapere condivisibile e generalizzabile, quindi il frutto di una vera e propria ricerca» [2022, 59]. Se nell'ambito dell'epistemologia storica, o scientifica in generale, la metodologia richiamata appare ovvia oltre che necessaria, la riflessione applicata all'ambito dell'arte è utile a sgomberare il campo da ogni ingenuo — e purtroppo ancora frequente — equivoco basato sulla considerazione del fatto che l'aspetto investigativo è una prerogativa caratteristica del lavoro e dell'espressione creativa dell'artista. Ancora troppo spesso, infatti, si tralascia erroneamente di considerare che «la 'ricerca', intesa come studio da portare avanti nel settore delle arti, non è facilmente conciliabile con quelle caratteristiche intuitive e istintive tipiche del processo creativo. L'artista che desidera svolgere allo stesso tempo un lavoro di studio e 'ricerca', nel senso stretto del termine, deve considerare che lo svolgimento della sua pratica artistica dovrà essere strutturato in un certo modo, con procedure e metodi propri al tema di indagine» [2022, 34]. Alla luce di tutto ciò, il profitto dell'ampio paragrafo dedicato agli *Approcci e metodi nella ricerca artistica* assume tutta la sua evidenza: i tre sottoparagrafi rivolti rispettivamente alla *Esposizione e scrittura nella ricerca artistica*; a *Le fasi di documentazione, analisi e disseminazione* e ai *Dati soggettivi e dati oggettivi nella ricerca artistica: l'approccio qualitativo, l'approccio quantitativo e l'approccio misto*, spiegano pienamente la collocazione di questo volume nella serie de "I Manuali" dell'editore LIM e ne fanno un utile strumento di supporto alla didattica della ricerca artistica e per gli artisti che vogliono iniziare a vagliare



e a maturare un interesse verso la ricerca e a pensarsi nella veste della nuova figura professionale di ‘artista ricercatore’.

Verso tale direzione è orientata anche la seconda parte del volume, alla quale è affidato il compito di calare nel campo specifico della ricerca artistica musicale il discorso più ampio e generale che l’ha preceduta. Anche qui la Caruso offre al lettore una interessante proposta riguardante l’integrazione della nota tripartizione che Jean Jacques Nattiez ha elaborato sulla scorta di Jean Molino, con riferimento al complesso di relazioni che si ravvisano nel processo dell’espressione musicale, per cui «ogni forma di *discorso sulla musica* [può] essere oggetto di un approccio tripartito» [Nattiez 1987, 5]. Sulla scorta delle riflessioni da lei precedentemente maturate in ordine alla recente disciplina dell’analisi della performance [Caruso 2021], l’autrice amplia il modello di Nattiez considerando come la comprensione del segno musicale come forma simbolica non possa limitarsi solo alla partitura (livello neutro), all’atto creativo (livello poetico) e a quello della fruizione (livello estesico), ma debba estendersi anche a un ulteriore *livello co-creativo* per il quale l’opera è appresa, performata e — dunque — condotta alla sua dimensione sonora dall’esecutore/interprete.

Se fino al modello di Nattiez la relazione instaurata nei confronti dell’opera d’arte in sé dava adito a un processo di conoscenza di natura musicologica, l’aggiunta del livello in cui l’opera viene *per-formata* conduce naturalmente ad aprire gli orizzonti applicativi della ricerca artistica musicale in ambito performativo. Nel primo caso la comprensione dipendeva da una forma di interpretazione dell’opera che si avvale di due operazioni definite da Nattiez “poietica induttiva” e “poietica esterna”. Premesso che per poietica si intende la ricostruzione musicologica dei processi coinvolti nell’opera d’arte, i due approcci ad essa riconducibili sono quelli che da un lato si occupano dello studio degli aspetti ‘immanenti’ alla composizione, dall’altro dello studio di documenti e testimonianze storiche che — esterni al testo — servono alla sua conoscenza, alla sua comprensione storica e alla sua interpretazione [Baroni 2002, 645-646]. Nella prospettiva proposta da Giusy Caruso, l’oggetto di studio diviene il processo creativo del performer; una prospettiva squisitamente di ricerca artistica che conduce a «una precisazione e rivalutazione del lavoro svolto dal performer che durante la propria pratica artistica si pone come studioso per ricomporre il rapporto tra la teoria, la prassi e la produzione artistica finalizzata a generare conoscenza artistica» [2022, 109].

Viene fuori a questo punto, con prepotenza, la specifica natura dell’autrice di ‘pianista ricercatrice’. Il III capitolo dedica, infatti, uno spazio più limitato alle *pratiche di composizione e di improvvisazione come percorsi di ricerca artistica musicale* [2022, 94-102] a favore delle questioni relative al ruolo del performer e del suo processo creativo e co-creativo di cui si è detto. Tale ‘predilezione’ si avverte

anche in relazione al capitolo successivo, dedicato all'uso delle tecnologie e al loro fondamentale contributo alla creatività e alla ricerca artistica. L'orientamento è infine confermato dai contenuti della terza parte che restituisce gli esiti di una ricerca artistica sulla performance condotta dall'autrice durante il percorso di dottorato svolto presso la *School of Arts of Ghent* (KASK) e dei numerosi approfondimenti (rintracciabili nella bibliografia del volume), che la stessa ha dedicato ai 72 *Studi Carnatici* per pianoforte di Jacques Charpentier (1933-2017), compositore con il quale ha avuto l'opportunità di lavorare a stretto contatto.

Il capitolo conclusivo, *In corpore ... sonus*, è stimolante e onesto: in un suggestivo avvicendamento di *Preludio*, *Interludio* e *Fuga*, Giusy Caruso affronta rispettivamente le riflessioni sulla teoria dell'*embodiment*; le criticità nella ricerca artistica e, finalmente, la visione di una prospettiva interdisciplinare della stessa come "contrappunto" di voci. Il percorso che l'autrice ha condotto approda qui, con l'affermazione di quel panorama di riferimento nel quale l'artista contemporaneo assume una rinnovata identità: «La teoria dell'*embodiment* [...] spiega il processo di manifestazione dell'intenzionalità mentale attraverso il corpo come suo mediatore per cui l'io, quale entità unica corpo (*body*)-mente (*mind*) vive, percepisce, comprende, plasma e interagisce con la realtà esterna» [2022, 206]. La Caruso si mostra come artista contemporanea che ha voglia di esprimere la propria "corporeità performativa" come risultato di un'indagine che rifugge da ogni scorciatoia dell'immatùrità, ma che dà piuttosto voce alla propria approfondita esperienza di studio attraverso la pratica artistica. È un percorso severo che si piega alle «fasi di documentazione, di analisi e di condivisione di informazioni, per restituirle in forma di conoscenza artistica» [2022, 207].

La criticità di questo approccio non viene nascosta. Essa non risiede tanto nella dimensione soggettiva di questa pratica investigativa, quanto nella dimensione autoreferenziale determinata nell'operazione di indagine di un soggetto — l'artista — sul proprio processo creativo o co-creativo. Infatti, se a livello di processo interpretativo, ad esempio, un'interpretazione è riconosciuta come «procedimento di formulazione di ipotesi a partire da indizi» [Baroni 2002, 645], dunque un processo sì soggettivo — nella selezione e nella costruzione di reti significative tra gli elementi di riferimento — ma comunque basato su fattori esterni al soggetto che opera l'indagine, nella dimensione performativa il carattere soggettivo dell'indagine dell'artista che guarda a sé stesso eleva, per così dire, la soggettività al quadrato. Per intendere, dunque, la diversa cornice entro la quale si muove la ricerca artistica, sono di aiuto le osservazioni di Antonio Grande: «L'attività performativa non si misurerebbe [...] secondo il criterio di una *rivelazione di verità*, ma su quanto essa è in grado di trasformarci, agendo direttamente su di noi» [2022, 233]. È così configurata la sfida della ricerca *con*



*l'arte*, già ampiamente espressa nella letteratura internazionale oramai 'classica' che da tempo ha osservato come «in sintesi, nei soggetti umani le condizioni non possono essere controllate perché l'ampollosità o gli interventi estranei sono una condizione della società umana. Diventa un'arte — e qui stiamo usando consapevolmente la parola "arte" nel senso di 'ars' o 'techne' in contrapposizione alla conoscenza "pura" (scienza) — scoprire quando questi fattori di intervento possono influenzare fondamentalmente i risultati e quando no» [Coessens, Crispin, Douglas 2009, 53]. La "pluralità di voci" e la necessità di «un'apertura del sapere alla razionalità plurale» [2022, 222], alla quale Caruso richiama nel paragrafo conclusivo, collocano definitivamente la prospettiva artistica nella dimensione della relazione e dell'interscambio tra scienza e arte, progettualità, metodo e improvvisazione.

Due appendici corredano ulteriormente il volume per fornire un sintetico orientamento per un progetto di ricerca artistica e per chiarire la corretta accezione di termini tecnici in italiano e in inglese, utilizzati nel corso del testo.

In conclusione, il libro risulta utile per un primo approccio alla ricerca artistica: non esaurisce i linguaggi e i metodi con i quali la ricerca è agita attraverso l'arte, ma ne fornisce buoni esempi e indica gli strumenti bibliografici più aggiornati e accreditati — come già rimarcato — sull'argomento. Non si può omettere, nostro malgrado, di registrare la presenza di refusi che, ci auguriamo, possano essere corretti dall'editore in una futura riedizione. Infine, la ripetizione di concetti che a volte può apparire ridondante, trova nell'immagine del *refreshing* la strategia intenzionalmente impiegata. Peraltro, già Lionel Abel ne evidenziava il vantaggio: «Quando ci viene detta la stessa idea per venticinque volte in venticinque modi diversi, ci risulta più chiara, prima di tutto nel significato, e in aggiunta sentiamo l'intenso interesse dello scrittore per quell'idea. Il lettore ne percepisce l'emozione. Quindi possiamo affermare che egli ha inventato un uso retorico e letterario per una *forma mentis* filosofica». <sup>10</sup> Nell'emozione che viene fuori dal volume e nella *forma mentis* tradita dall'eloquio c'è l'immagine intellettuale e artistica di Giusy Caruso, di cui ho il piacere di apprezzare l'entusiasmo e la professionalità ogni qualvolta le nostre strade si incrociano.

Anna Maria Ioannoni Fiore

10. LIONEL ABEL, *The intellectual Follies: A Memoir of the Literary Venture in New York and Paris*, W. W. Norton, New York 1984, p.133, cit. in Poirier [2021, 283].

## BIBLIOGRAFIA

- BARONI M. (2002), *L'ermeneutica musicale*, in «Enciclopedia della musica», Il sapere musicale, II, Einaudi, Torino 2002, pp. 633-658.
- COESSENS K., CRISPIN D., DOUGLAS A. (2009), *The Artistic Turn. A Manifesto*, Orpheus Institute-Leuven University Press, Leuven.
- GRASSO CAPRIOLI L. (2017), *Facing the Future Looking Back: Understanding Music as a Field of Knowledge One Hundred Years Ago*, in Jonathan Impett (ed.), «Artistic research in music: discipline and resistance. Artists and researchers at the Orpheus Institute», Leuven University Press, pp. 172-180.
- CARUSO G. (2021), *Una proposta di analisi performativa: intorno alle voci del compositore e del performer che svolge la propria pratica artistica come ricerca*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 1, pp. 155-191.
- KIRKKOPELTO E. (2015), *Searching for Depth in the Flat World: Art, Research and Institutions*, in J. Impute (ed.), «Artistic Research in Music: Discipline and Resistance», Leuven University Press, Leuven, pp.134-148.
- MANCA G. (cur., 2021), *L'instabilità del quesito. La domanda nel fare artistico: cinque anni di ricerca Milano, Firenze e Gent*, in «Quaderni del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano».
- NATTIEZ J.J. (1987), *Il discorso musicale*, Einaudi, Torino 1987.
- POIRIER A. (2021), *Rive gauche. Arte, passione e rinascita a Parigi, 1940-1950*, Einaudi, Torino.

## Sitografia

- PERANI G., *Il Manuale di Frascati 2015*, seminario online per l'Associazione RAMI il 2 marzo 2022, <<https://www.youtube.com/watch?v=MmCifzyzneo> (consultato il 5 ottobre 2022)>