

iFiati

7.12.61

il CD

bortolato

dell'ira

palermo

**quartetto di sassofoni
accademia**

**saxophone ensemble
francesco salime**

**serenade ensemble
vella**

COMPOSITORI

Marco Stroppa

DISCOGRAFIA

La Serenata d'ottobre

COSSIER

GOFFREDO PETRASSI

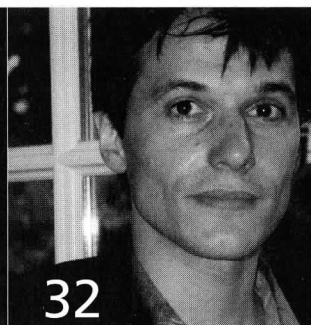
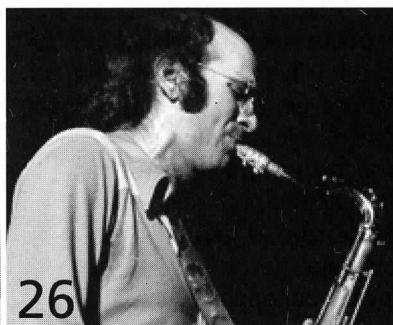
INTERVISTE

DAVID LIEBMAN

GIANLUCA PETRELLA

tancredi

CONTENUTO N°47



3 EDITORIALE

6 IL CD DE I FIATI N. 5

7 DOSSIER GOFFREDO PETRASSI

14 NEWS

26 JAZZ DAVID LIEBMAN di Andrea Scaccia

A Roma per un concerto e un workshop, abbiamo incontrato il grande sassofonista. E abbiamo scoperto un artista molto impegnato anche dal punto di vista della didattica.

32 COMPOSITORI MARCO STROPPIA di Susanna Persichilli

In occasione di un convegno sulla musica organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei a Roma, Marco Stroppa ci ha parlato delle sue grandi passioni, la scienza e la musica, e di come è riuscito a coniugarle con l'elettronica.

39 DISCOGRAFIA LA SERENATA D'OTTOBRE di Gianluca Tarquinio

La *Serenata* in mi bemolle maggiore K. 375 di Wolfgang Amadé Mozart, per due oboi, due clarinetti, due corni e fagotti: dai 78 giri a Sabine Meyer.

42 FORMAZIONI LA BANDE DE HAUTOBOIS DU ROI di Luigi Tufano

A colloquio con Paolo Tognon, fagottista attivo nel campo della musica antica che, insieme ad altri validi strumentisti, ha fondato la Bande des Hautbois du Roi, gruppo specializzato nel repertorio antico.

46 JAZZ GIANLUCA PETRELLA di Andrea Scaccia

Miglior nuovo talento *Top Jazz 2001* per la rivista *Musica Jazz*, e nel *Django D'Or*, in pochi anni il giovane trombonista pugliese è riuscito a ritagliarsi un grosso spazio nel panorama jazz europeo.

48 BANDE LE BANDE MUSICALI ITALIANE di Marino Anesa

50 CD

52 LIBRI&PARTI

54 CORSI&CONCORSI

i Fiati 47

anno IX - 1/2003 - €10
Trimestrale di cultura e informazione
sugli strumenti a fiato

Spediz. abb. post. legge 662/96
art. 2 comma 20/b - filiale di Roma

Riverberi Sonori s.a.s.

Direttore responsabile

Gian Luca Morseletto

Vice Direttore

Stefano Cioffi

Redazione

Susanna Persichilli (caporedattore)

Ennio Speranza

Collaboratori

Marino Anesa

Sandro Caldini

Patrizio Esposito

Francesco Galtieri

Americo Gorello

Luigi Magistrelli

Fabrizio Paoletti

Luciano Pasquero

Arrigo Quattrocchi

Francesco A. Saponaro

Andrea Scaccia

Fabrizio Scipioni

Gianluca Tarquinio

Leonardo Tenca

Luigi Tufano

Grafica

Stefano Molino

Direzione e redazione I FIATI:

v. Machiavelli, 50 00185 - Roma

Tel 0644703055

Fax 0644703059

ifiati@nexus.it

Stampa

ARS NOVA 2000 s.a.s. Roma

Tel. 065803823

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI APRILE 2003

Il materiale pervenuto alla redazione non
viene restituito. Tutti i diritti riservati.
Vietata la riproduzione, anche parziale,
senza autorizzazione.

Pubblicità

Tel 06/44703055

Fax 06/44703059

aifla@nexus.it

Autorizzazione del tribunale di Roma
n. 112 del 21/3/94

Abbonamento annuale

Ordinario € 35

Enti € 43

Abbonamento biennale

Ordinario € 66

Enti € 81

Abbonamento per l'estero

Ordinario € 42

Enti € 50

La tariffa enti è obbligatoria per:
conservatori, scuole, università,
società ed associazioni.

L'importo dell'abbonamento può
essere inviato tramite assegno
non trasferibile intestato a
Riverberi Sonori s.a.s. e spedito a:
Riverberi Sonori, via Machiavelli, 50
00185 Roma, o versato sul conto
corrente postale n. 97797005
intestato a Riverberi Sonori s.a.s.

editoriale

Il dossier di questo numero de *i Fiati* è dedicato ad un grande musicista da poco scomparso, Goffredo Petrassi. Pubblichiamo un articolo di Patrizio Esposito, un breve ricordo di Luciano Berio, una recente intervista e una conferenza tenuta da Petrassi nel 1978 all'Accademia dei Lincei, dal titolo *Come si diventa compositore*.

Ne risulta la figura di un personaggio di grande spessore e di grande umanità, nel quale le doti della persona e quelle dell'artista si intrecciano e si potenziano a vicenda.

Petrassi ha avuto anche, oltre al dono del suo talento, quello di una vita così lunga e fruttuosa da avergli consentito di attraversare l'intero Novecento, divenendo al contempo artefice e memoria dell'arte di questo secolo.

Ma quello che colpisce, nella vicenda professionale di Petrassi, è, tutto sommato, una sua certa ritrosia nei confronti di incarichi di potere, che pure non gli sarebbero mancati. Lui stesso, nell'intervista qui pubblicata, si definisce "riottoso" ad accettarli, pur di evitare certe "porcherie"...

Per una singolare coincidenza, qualcosa di simile si legge in questo numero de *i Fiati* nell'intervista al giovane compositore Marco Stroppa, quando parla della sua rinuncia ad un incarico di prestigio e disegna l'artista come un creatore anarchico, il cui ruolo è poco compatibile con posizioni di potere.

Una bella lezione, da parte di un grande vecchio e di un giovane in carriera, a quanti per un po' di quel potere sono disposti a qualunque compromesso.

Dove ci porta questa considerazione? A intravedere nella vita di un artista, e di un musicista, sia esso compositore o esecutore, una dignità etica, che privilegia valori come l'amore per la propria attività, il piacere di creare, la soddisfazione di trasmettere la propria esperienza e di vederla rinnovata nelle generazioni...

Certo, il mondo della musica non è facile, soprattutto qui da noi, e chi vuole sopravvivere deve darsi da fare. Ma senza mai dimenticare questa grande dignità, questa forza e questa motivazione costante, che spesso sono il vero succo di tante interviste a grandi musicisti apparse su queste pagine.

Gian Luca Morseletto

In occasione di un convegno sulla musica organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei a Roma, Marco Stroppa ci ha parlato delle sue grandi passioni, la scienza e la musica, e di come è riuscito a coniugarle con l'elettronica.

Marco Stroppa

di Susanna Persichilli



Dall'Italia a Parigi con un notevole bagaglio culturale...

Sin da piccolo ho avuto un grande interesse per la scienza ma anche un enorme amore per la musica.

Le due passioni si sono unite quando ho deciso di studiare musica elettronica a Venezia con Alvis Vidolin, un ottimo ingegnere e uno straordinario insegnante. Nel 1982 mi è sembrato normale andare nell'unica grande istituzione al mondo dove si poteva veramente lavorare con l'elettronica, l'Ircam di Parigi. In quegli anni pochi compositori avevano una formazione scientifica e musicale allo stesso tempo, l'informatica "personale" quasi non esisteva, non c'era la norma MIDI, ma solo grandi macchine in grandi centri di calcolo. Dopo qualche mese l'Ircam mi ha chiesto di rimanere come compositore e ricercatore.

Lei a Verona e a Milano aveva studiato discipline classiche (pianoforte, musica corale, direzione di coro); come è arrivato alla musica elettronica?

Credo che un compositore debba avere un rapporto con uno strumento e con il gesto strumentale; ho studiato il pianoforte perché, con un padre medico e una madre tecnico di radiologia, era lo strumento per antonomasia. Non sapevo neppure che la composizione si studiasse, pensavo fosse un dono di Dio.

Presto, però, mi sono reso conto che studiavo non tanto per il piacere di ripetere *ad vitam aeternam* gli stessi pezzi, quanto per apprendere come funzionava il pensiero di un compositore, come Beethoven, Bach, Chopin. Per la direzione di coro è lo stesso: volevo capire la musica antica, poter scrivere un doppio coro, un madrigale, un mottetto, avere dimestichezza con la tecnica compositiva della polifonia rinascimentale, che non si

studia molto durante il corso di composizione.

Il suono che produce il musicista è misurato sotto forma di frequenza, cioè di quantità fisica. Tutti sanno, ad esempio, che cosa è un la a 440 Hz, mentre pochi conoscono la lunghezza d'onda elettromagnetica che corrisponde a un particolare colore; pur facendo oggi parte delle discipline umanistiche, la musica può essere facilmente completata da un'indagine scientifica, come nel mio caso. D'altronde, nel Medioevo, essa apparteneva alle scienze.

Inoltre, un compositore, inventando mondi, forme e suoni nuovi, è obbligatoriamente un ricercatore; Bach, Beethoven, Monteverdi lo sono stati, creatori di mondi sino ad allora inesplorati. Nel mio approccio, quindi, musica e scienza si sono armonizzate facilmente...

L'Ircam le ha affidato dopo pochi anni la direzione di un dipartimento, un riconoscimento molto prestigioso; perché ha deciso di tornare al lavoro di ricercatore?

Non mi piaceva l'idea di diventare uno pseudo-funziionario che allo stesso tempo cerca di fare musica, nel tempo libero, così sono tornato al mio lavoro di composizione e ricerca, per scoprire cose nuove. Sono stato molto contento di aver fatto la prova del "potere", perché ho capito cos'è e posso dire che non mi interessa: mi sento dalla parte di chi fa, non di chi fa fare le cose.

...di solito si lotta per avere incarichi che offrono più potere...

Ma l'incarico più importante, per me, sarebbe quello di scrivere un bel pezzo! Non vorrei lanciare anatemi contro coloro che occupano posti di potere e, allo stesso

tempo, sono dei creatori; mi sembra però che svolgano due ruoli poco compatibili tra loro: l'artista è un anarchico, libero di fronte a tutto e a tutti, almeno nel momento puro della creazione.

So che per lei è molto importante la ricerca dell'emozione; come riesce a crearla impiegando l'elettronica?

Innanzitutto è stato provato scientificamente che la parte emotiva e quella razionale del cervello non sono compartimenti stagni, ma comunicano fra di loro.

Una comprensione analitica non è incompatibile con l'emozione, e viceversa; anzi, l'una può rinforzare l'altra.

In secondo luogo, lo strumento è un meccanismo vibrante e l'idea di estendere questo concetto all'elettronica, non implica automaticamente che si rinunci al gesto o a un certo tipo di coinvolgimento umano.

In ultimo, la musica è un pensiero sensibile, composto quindi di suoni, ma dotato anche di una ricchezza che sappia rendere l'emozione più forte. Se questo pensiero manca ci si accontenta di un ascolto di tipo consumistico, di una musica di fondo effimera che riempie i buchi. Se una composizione ha la pretesa di diventare un'opera d'arte, di dire qualcosa di nuovo, anche quando la si ascolta dopo secoli, ha bisogno di un processo di maturazione lungo e complesso, che non avviene in un attimo.

La concettualizzazione è indispensabile se si vuole creare questo tipo di ricchezza di emozioni: una musica che non suscita emozione non serve a nulla. Ovviamente non si parla di un'emozione universale che interessi sei miliardi di persone, si tratta di poter dare a chi è sensibile, a chi ha voglia di scoprire qualcosa o a chi è semplicemente curioso, la possibilità di provare delle emozioni.

E' cambiato il suo modo di comporre quando ha studiato negli Stati Uniti i meccanismi percettivi?

Mi rendo conto, retrospettivamente, di aver avuto, per ora, due grandi periodi compositivi.

Il primo periodo, più "positivista", è coinciso con lo studio dell'intelligenza artificiale e della psicologia cognitiva, negli Stati Uniti, durante il quale sono riuscito a comprendere a fondo il mio processo compositivo.

Il periodo successivo è coinciso con la scoperta della musica etnica, grazie ai corsi di etnomusicologia che ho seguito al Conservatorio di Parigi; ho capito così che ci sono milioni di modi di pensare, di vedere e soprattutto di vivere la musica.

L'etnomusicologia mi ha rivelato un'altra dimensione musicale rispetto a quella a cui siamo abituati, centrata sulla nostra storia -ricchissima, bellissima, strepitosa- ma troppo eurocentrica. A contatto con altri modi di concepire l'esperienza musicale ho riscoperto degli universali collettivi, come direbbe Karl Jung, delle cose comuni tra varie culture. Ho scritto delle ninnananne, delle passacaglie, delle fughe, dei lavori ispirati da miti lontani (quelli dell'isola di Pasqua, ad esempio). Non suonano come delle copie, ma cercano una riappropriazione dell'antico per vedere se qualcosa di mio poteva venire fuori guardando questi materiali che avevo fino ad allora scartato come obsoleti, ma senza rinunciare all'esperienza scientifica che avevo già fatto.

Chi vive in una società che considera musica quella che ascolta dalla mattina alla sera in televisione o al supermercato, come fa a recepire una composizione contemporanea così diversa e così lontana?

Lo stesso vale con tutti i valori estetici, ad esempio il cibo: chi è abituato a mangiare solo al McDonald's come fa ad apprezzare un piatto di un cuoco raffinato? O pensare che l'esperienza culinaria sia una cosa diversa dal riempirsi lo stomaco, per arrivare ad essere un'esperienza direi quasi artistica, un equilibrio di sapori, di gusti, di retrogusti?

Forse sono un inguaribile ottimista, ma sono convinto che la curiosità non morirà mai; l'uomo per natura è curioso, anche se talvolta ha dimenticato di esserlo. E' curioso l'uomo primitivo che dipinge gli animali in una grotta, o l'uomo di oggi che ne ha abbastanza di consumare musica o hamburger o l'ultimo romanzo rosa; credo che per queste persone l'esperienza artistica rimanga sempre indispensabile.

Quindi, forse, deve scattare proprio la curiosità, deve scattare una forma attiva di ascolto.

Talvolta questa curiosità non può scattare da sola. Il convegno di oggi, per esempio, dedicato agli studenti delle scuole medie superiori, affronta la musica da varie prospettive: quella del compositore, dell'interprete, del musicologo, del direttore di coro...

La figura del compositore di musica classica, oggi, non esiste quasi più; se si parla di compositori si pensa a Mozart, Bach, Beethoven, a dei morti. Dobbiamo dimostrare che siamo vivi, che parliamo, ci esprimiamo, pensiamo. E mostrare che attraverso il pensiero sensibile che manifestiamo nel nostro lavoro, c'è ancora la possibilità di provare delle emozioni che forse non si immaginava più di poter avere.

Lo studio dell'intelligenza artificiale, dei meccanismi percettivi dell'ascolto, le ha permesso di capire quella che può essere l'attenzione dell'ascoltatore?

Il rapporto con la memoria, la percezione e la cognizione (la memoria sta fra le due) è per me insito nella composizione. Tutti i miei pezzi lavorano in parallelo su queste differenti dimensioni. Lo studio dei principi che regolano, più o meno naturalmente, certe regole percettive

MARCO STROPPA

Dopo i primi studi musicali in Italia (composizione e canto corale con Guido Bega, Renato Dionisi e Azio Corghi a Verona e Milano, pianoforte con Laura Palmieri a Verona, e musica elettronica con Alvis Vidolin a Venezia), perfeziona le sue conoscenze scientifiche al Massachusetts Institute of Technology negli Stati Uniti dove studia psicologia cognitiva e intelligenza artificiale.

Nel 1982, su invito di Pierre Boulez, si trasferisce a Parigi per lavorare all'Ircam come compositore e ricercatore. Nel 1987 è nominato direttore del dipartimento di Ricerca Musicale dell'Ircam, ma abbandona l'incarico nel 1990 per dedicarsi interamente alla composizione e all'insegnamento.

Nel 1987 fonda il corso di composizione e di musica informatica al Seminario Internazionale Bartók a Szombathely (Ungheria) dove insegnerà sino al 1999. Nel 1999 Marco Stroppa è stato il primo compositore italiano ad essere nominato professore di composizione alla Musikhochschule di Stoccarda, dove succede a Helmut Lachenmann, e al Conservatoire National Supérieur di Parigi, dove ha preso la successione di Gérard Grisey.

e cognitive mi permette di utilizzarle o meno a seconda di quello che voglio, con cognizione di causa.

Per questo motivo ha scritto la composizione *Race*, pezzo per memoria, parole e pianoforte? Di cosa si tratta?

Si tratta di un lavoro teatrale di Pascal Rambert, un autore contemporaneo che ha circa la mia età.

Nel testo si parlava della memoria coloniale francese, e di tutte le turpitudini che noi, paesi, per così dire civilizzati, abbiamo fatto subire a tanti popoli, sino a "codificarle", come il cosiddetto "codice nero", che sanciva legalmente l'inferiorità dello schiavo. Questa composizione dava la parola a chi non l'aveva avuta, al colonizzato: questa è la prima dimensione della memoria, quella storica e letteraria.

La memoria musicale l'abbiamo affidata al pianoforte che, lo si voglia o meno, nella nostra tradizione romantica è lo strumento per eccellenza. I pezzi per pianoforte (elaborazioni di un ciclo di pezzi per pianoforte solo, le *Miniature Estrofe*) interrogavano il nostro passato: c'erano una cavatina, una ninnananna, una passacaglia, una toccata, suonate da un pianista ampliato da una risonanza elettronica discreta.

Essendo un compositore che lavora molto sulla memoria dal punto di vista cognitivo, mi sembrava proprio l'occasione ideale per confrontarmi con un testo contemporaneo.

Quando riascolta la sua musica cosa prova?

Divento un ascoltatore come tanti altri. Sono curioso e spero che mi dia un'emozione, altrimenti la metto da parte per riprenderla dopo un po' di tempo e vedere cosa suscita in me.

Così mi comporto con qualsiasi altro tipo di musica: è un rapporto estetico complesso, che non si può ridurre a un solo ascolto.

Purtroppo, invece, molte composizioni oggi si eseguono una sola volta...

E' un peccato anche per gli addetti ai lavori, che conoscono il linguaggio contemporaneo. Quindi im-

magino che per un ascoltatore comune deve essere estremamente difficile. Purtroppo siamo in una dimensione di usa e getta.

Sì, per qualsiasi cosa...

Usare più volte costa, gettare costa molto meno, e serve gli interessi del mercato.

Però usare più volte forse educa...

Certo. Mi sembra essenziale poter ascoltare più volte una composizione, altrimenti non può funzionare. Ognuno cerca le proprie soluzioni, attraverso i CD, per esempio, per far sì che il pezzo possa essere eseguito o almeno ascoltato più di una volta.

Un pezzo non riuscito, comunque, non funziona anche se si ascolta più volte, perché non ha creato un rapporto di comunicazione con l'ascoltatore. E' come nei rapporti umani: è inutile cercare diventare amico di una persona per la quale non si ha nessuna affinità, non è vero? Ma i rapporti si sviluppano nel tempo, e così una persona, o una composizione, che all'inizio sembra essere insignificante può generare una relazione privilegiata più tardi, o il contrario.

Da quanto tempo vive in Francia?

Da più di vent'anni.

Perché tante delle sue opere hanno dei sottotitoli in italiano molto particolari? Che cos'è, nostalgia per l'Italia?

Ho purtroppo un po' perso l'italiano, sono arrivato a pensare in francese e tradurre in italiano... Però il rapporto con la dimensione affettiva del linguaggio è legato ancora alla lingua italiana.

I titoli delle mie composizioni creano un'osmosi con la mia musica, un rapporto complesso, talvolta strutturale, talvolta emotivo, come può essere con un libro, un poema, un quadro, qualcosa che rivela altre dimensioni dell'arte o dell'esistenza.

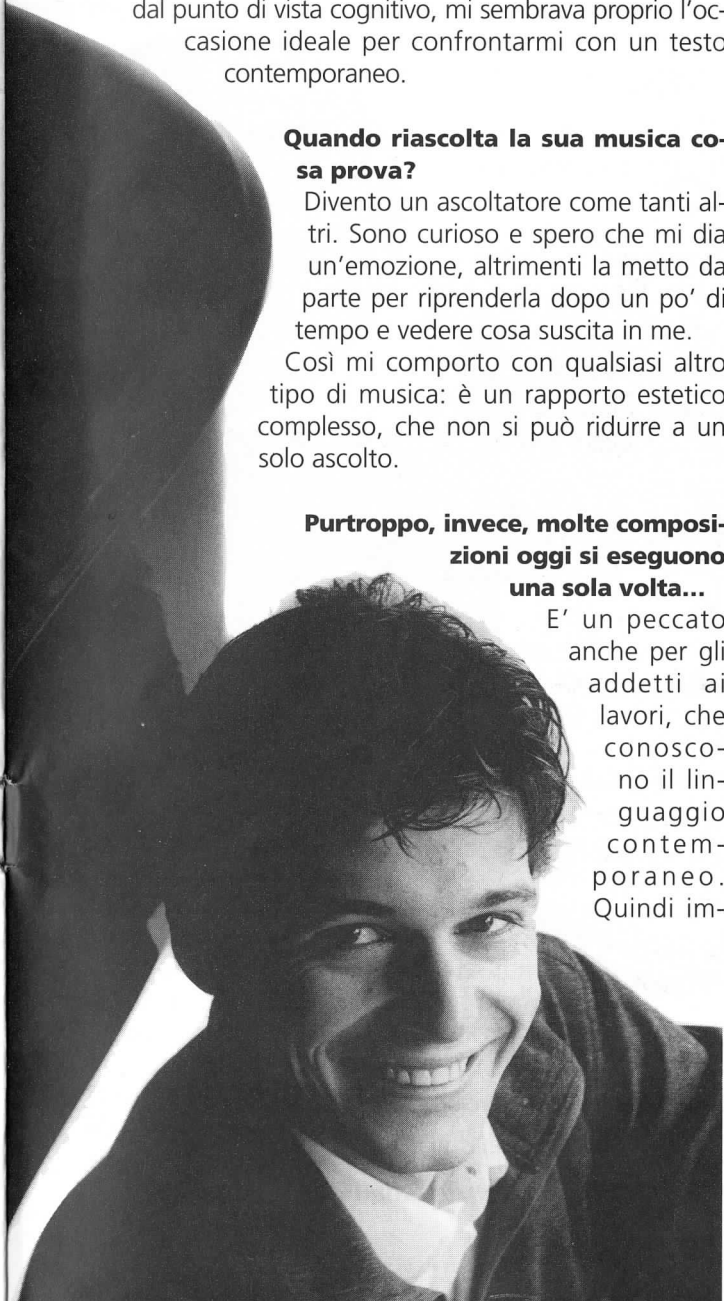
Vent'anni sono tanti; non ha mai pensato di tornare in Italia?

Sì, fino a due anni fa, ma le proposte di lavoro le più appassionanti che ho ricevuto sono arrivate dalla Germania e dalla Francia e non dall'Italia. Ora insegno stabilmente a Stoccarda e a Parigi.

Questo chiaramente non toglie nulla al piacere di tornare in Italia, per realizzare, come già è accaduto più volte, dei progetti speciali. Non scaglio un anatema contro nessuno, a parte Berlusconi e la sua cricca... Mi è sempre piaciuto incontrare realtà interessanti, dovunque esse siano, in Italia come altrove.

Può parlarci del suo concerto per trombone solista, doppio quintetto e percussioni?

Ho scritto il concerto per Benny Sluchin, trombonista dell'Ensemble InterContemporain, con il quale ho lavorato per anni, in particolare sulle sordine. Accanto al trombone, c'è un doppio quintetto battente (un arco, due legni e due ottoni) e dietro un percussionista che suona strumenti di metallo, spesso sfregati con un arco,



una specie di ombra distorta del trombone.

Dopo un primo movimento nel quale il solista anela costantemente a una dimensione melodica che non riesce mai a conquistare, il secondo è una ricerca sulle note pedale del trombone, quasi sempre mosse da glissandi lentissimi, estremamente difficili da controllare. Siamo agli antipodi non soltanto dell'immagine marziale spesso associata agli ottoni, ma anche da un tipo di virtuosismo tradizionale, direi occidentale, che punta al superamento dei limiti dal punto di vista della potenza, del registro, della velocità. E' un virtuosismo forse più orientale, legato alla meditazione, che permette di padroneggiare un gesto lento e costante, altrettanto difficile da realizzare, perché richiede un controllo assoluto di ogni muscolo del corpo e del respiro.

L'ultimo movimento, basato su strutture poliritmiche ispirate dai pigmei della Repubblica Centrafricana, comincia con una cadenza per trombone e... sordina waa-waa. Ho lavorato molto con Benny Sluchin per riuscire a dissociare il movimento delle due mani, quella che muove la coulisse e quella che apre e chiude la sordina, che "suonano" delle strutture ritmiche diverse. E' una pratica inabituale per uno strumentista a fiato, una polifonia gestuale. Dopo questa cadenza, i poliritmi sono poco a poco assorbiti dall'ensemble che li diffrange secondo molteplici prospettive acustiche e formali.

So che ha in progetto anche una composizione per sassofono...

Sì, anche se non so ancora esattamente quale tipo di sassofono utilizzerò; ho appena scoperto il tubax, un sassofono contrabbasso ripiegato su se stesso e di concezione molto ergonomica, che mi sembra abbia delle sonorità bellissime.

Quindi deve decidere ancora...

Se scrivo un concerto per sassofono e orchestra, il solista avrà diverse collocazioni: davanti all'orchestra, all'interno, dietro, fuori scena... Devo trovare del materiale che possa essere realizzato in questo modo, lavorando sulle differenti posizioni dello strumentista, che finirà naturalmente per trovare il proprio posto, al centro, davanti al direttore.

Già sa chi suonerà?

Molto probabilmente Claude Delangle, con il quale sto lavorando a Parigi. Ho anche in progetto un lavoro per quintetto a fiati, commissionato dalla RAI di Torino per il quintetto associato all'orchestra sinfonica, che dovrebbe essere eseguito in prima assoluta fra un anno.

Lei è molto attento allo spazio sonoro, quindi al momento e al luogo dell'esecuzione; cosa succede quando immagina la sua musica ascoltata in casa, in cuffia, in poltrona?

E' un argomento interessantissimo. In questo mi sento vicino alla concezione della musica commerciale: la registrazione e il concerto sono due prodotti artistici completamente distinti, per cui li concepisco già in anticipo in modo diverso.

Durante la registrazione di *Traiettorie*, per pianoforte ed elettronica, con Pierre-Laurent Aimard, ho realizzato io stesso il messaggio negli studi dell'Ircam, in modo che



l'ascoltatore abbia l'impressione di avere le orecchie dentro lo strumento, cosa impossibile in concerto o in una registrazione live.

Che significato ha, allora, una registrazione dal vivo?

E' come una fotografia, il documento di un fatto: essa ci dà l'idea di come si faceva musica in un determinato momento. E' certo una dimensione interessante, ma non può essere la sola funzione di una registrazione.

Per quale motivo i musicisti utilizzano raramente i mezzi tecnologici che hanno a disposizione?

Credo che molti musicisti vorrebbero utilizzarli se ne avessero la possibilità. Ho avuto la fortuna di poter curare il messaggio dei miei dischi io stesso, ricomponendo il prodotto, lavorando giorno e notte negli studi dell'Ircam. Se avessi dovuto pagare un ingegnere del suono sarebbe costato l'ira di Dio!

La registrazione e il concerto sono due modi di ascoltare e fruire la musica, per avere due visioni diverse dello stesso messaggio musicale; entrambi devono creare un'emozione, un rapporto più forte con i sensi. **F**