

Dialogo con

Giulia Mazzoni



ANTONIO LOCICERO: La definizione di *Nuova Classica* lega oggi il suo nome a quello di un movimento musicale italiano di cui è considerata la voce di riferimento. Cosa significa, per un compositore, passare da un linguaggio personale alla definizione di un movimento estetico che possa essere riconosciuto ed ereditato anche da altri?

GIULIA MAZZONI: Credo nasca quando un linguaggio individuale smette di appartenere soltanto a chi lo ha creato e diventa uno spazio nel quale anche altri possono riconoscersi. È curioso perché la definizione di “Nuova Classica” nasce dal giornalismo, che per primo ha riconosciuto nella mia ricerca artistica i tratti di un nuovo movimento estetico, del quale oggi vengo considerata la fondatrice e la principale voce di riferimento. Fin dal primo momento ho sentito che quella definizione mi rappresentava. Per molti anni ero stata inserita nella categoria della “classica contemporanea”, un termine che ho sempre percepito come insufficiente. La mia formazione è profondamente classica: ho studiato composizione al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano e ho avuto il privilegio di lavorare con Michael Nyman, uno dei padri del minimalismo. Ma la mia musica, nel tempo, è andata oltre quelle categorie, cercando un dialogo tra tradizione e presente senza rinunciare alla centralità della composizione. Da questa riflessione è nata la Nuova Classica. Non come un’etichetta per definire la mia musica, ma come una proposta culturale più ampia. Credo che oggi esista una generazione di compositori che sente il bisogno di superare le categorie del Novecento senza rompere il legame con la storia della musica. La Nuova Classica prova a dare un nome a questa continuità. Per un compositore è una grande responsabilità. Un’opera appartiene al suo autore; un movimento, invece, appartiene al tempo. Se un giorno altri compositori sentiranno di riconoscersi in questa visione e di svilupparla secondo la propria sensibilità, allora significherà che l’idea avrà davvero trovato una vita autonoma. Ed è questo, credo, il destino più bello che possa avere un pensiero artistico.

AL: La sua scrittura per pianoforte attraversa tre stati diversi dello strumento — il gran coda da concerto, il toy piano di brani come *Elefantino di pezza*, il pianoforte preparato di *Veloluce*. In che modo questa pluralità modifica anche l’idea stessa di “pianoforte” come oggetto della tradizione classica?

GM: Appartengo a quella tradizione di compositori che scelgono di essere anche interpreti della propria musica. Se ci pensiamo, è un ritorno alle origini: Bach, Mozart, Beethoven, Liszt erano compositori-performer. La composizione e l’esecuzione non erano due momenti separati, ma parti dello stesso gesto creativo. Io sento di appartenere a questa tradizione che è lo spirito della *Nuova Classica*. Quando salgo sul palco non interpreto semplicemente una partitura: porto al pubblico il pensiero musicale così come è nato. Per questo dedico un’attenzione quasi assoluta al suono. Il pianoforte non è mai uno strumento neutro. Ogni pianoforte possiede una propria voce, un proprio carattere, una propria anima. Scelgo personalmente gli strumenti con cui incidere e con cui esibirmi, perché considero il timbro parte integrante della composizione. Il suono è colore: è attraverso il colore del suono che la musica riesce a dipingere immagini. E forse non è un caso che io sia fiorentina. A Firenze, dall’ingegno di Bartolomeo Cristofori alla corte dei Medici, nacque il primo fortepiano. Ogni volta che mi siedo davanti a uno strumento sento anche il peso e l’onore di quella tradizione italiana, che continuo a portare nei miei concerti in tutto il mondo. Per la registrazione di *YAS – Your Anima System* ho utilizzato tre diversi Steinway modello D della storica collezione Fabbrini, preparati appositamente per me da Claudio Bussotti, il tecnico che ha curato gli strumenti di Arturo Benedetti Michelangeli, Keith Jarrett, Grigory Sokolov e di molti altri grandi pianisti. Ogni pianoforte possedeva un’identità timbrica diversa e ogni brano richiedeva uno strumento capace di raccontarne il carattere. La mia ricerca, però, non si limita al pianoforte tradizionale. Mi interessa esplorarne tutte le possibilità espressive. Il toy piano, ad esempio, con il suo timbro che richiama il carillon, custodisce

per me il suono dell'infanzia. È proprio su quello strumento che è nato *Elefantino di pezza*, un brano che continuo a eseguire in concerto perché riesce a evocare una memoria universale. Con *Veloluce* ho invece affrontato una ricerca completamente diversa. Il brano nasce come omaggio al Futurismo musicale ed è stato presentato nell'ambito delle iniziative del Ministero della Cultura dedicate alla grande mostra sul Futurismo.

In quell'occasione ho raccontato anche il lavoro sul pianoforte preparato, una tecnica introdotta nel Novecento che consiste nel modificare temporaneamente lo strumento inserendo materiali tra le corde o intervenendo direttamente sulla meccanica, così da ottenere timbri nuovi, percussivi e inaspettati. Non è un effetto scenico: è un modo per ampliare il vocabolario sonoro del pianoforte mantenendone intatta l'identità. Un altro momento al quale sono particolarmente legata riguarda *Artemisia*. Nella collezione Fabbrini, composta da circa duecento pianoforti storici, ogni strumento porta il nome di un grande pittore: Michelangelo, Caravaggio, Tiziano... erano tutti nomi maschili.

Ce n'era uno che, ascoltandolo, mi sembrava avere una voce profondamente femminile. Proposi di chiamarlo *Artemisia*, in omaggio ad Artemisia Gentileschi. Da quel pianoforte nacque anche una composizione con lo stesso titolo, che ho presentato in prima assoluta al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino inaugurando un'edizione de *La Toscana delle Donne*, della quale sono testimonial. È stato un modo per restituire simbolicamente una voce femminile a uno strumento e, attraverso la musica, ricordare una delle più grandi artiste della nostra storia.

AL: Nel suo percorso più recente la sperimentazione ha assunto un ruolo crescente, dal pianoforte preparato di *Veloluce* all'elettronica di *YAS – Your Anima System*. Nel processo compositivo quando capisce, se una scelta nuova nasce da un'effettiva necessità o se rischia di restare solo un effetto?

GM: Per me la sperimentazione non nasce mai dal desiderio di stupire. Oggi è facile cadere nella tentazione di cercare l'effetto sorpresa, ma non è questo il mio modo di comporre. Ogni scelta timbrica, ogni tecnologia, ogni nuovo linguaggio deve rispondere a una necessità espressiva. Prima mi domando che cosa voglio raccontare; solo dopo scelgo i colori e i suoni con cui farlo. *YAS – Your Anima System* è forse l'esempio più evidente di questo approccio. È un album nato durante la pandemia, in un momento in cui il mondo sembrava essersi fermato e io, come tutti, ero lontana dalle persone e soprattutto dal cuore del mio lavoro: il pubblico. Sentivo il bisogno di raccontare l'anima in quella condizione di isolamento e trasformazione. Per questo ho immaginato un doppio album costruito su un unico concept. Il primo disco raccoglie le mie composizioni nella loro forma più essenziale: pianoforte solo, senza filtri, con un'esecuzione intima e diretta. Il secondo propone gli stessi brani in una nuova dimensione sonora, dove elettronica e orchestra ampliano lo spazio emotivo della musica, come se la stessa anima venisse osservata da prospettive diverse. Anche il percorso produttivo rifletteva questa idea di incontro tra mondi. Ho registrato le parti pianistiche a Firenze; poi il lavoro è proseguito a Los Angeles, dove ho inciso alcune ulteriori parti di pianoforte – sul pianoforte appartenuto a Elvis Presley – e le sezioni ritmiche insieme a Randy Cooke, uno dei più grandi batteristi americani. La produzione è stata affidata a Thom Russo, produttore statunitense vincitore di 16 Grammy Awards, che ha collaborato con artisti come Michael Jackson, Eric Clapton, Audioslave, Johnny Cash, Macy Gray, moltissimi altri. Infine siamo volati a Praga, dove abbiamo registrato l'orchestra sotto la direzione di John Axelrod. Quella sperimentazione non era un esercizio di stile: era il modo più autentico per rappresentare musicalmente un momento storico straordinario. Ed è significativo che proprio con *YAS* abbia inaugurato la stagione del Maggio Musicale Fiorentino, diventando la prima compositrice e pianista nella storia in Italia a inaugurare, con un progetto interamente composto da musica originale, la stagione di un grande ente lirico italiano.

Lo stesso vale per *Veloluce*. Anche in quel caso il pianoforte preparato non nasce dalla volontà di utilizzare una tecnica inconsueta, ma dall'esigenza di dare forma a un'idea precisa. Il brano si ispira al Futurismo e alla celebre intuizione di Filippo Tommaso Marinetti: «*Il regno della Luce è prossimo. La Luce trionferà. Con velocità, nella velocità, dalla velocità sprizzerà la luce. Veloluce!*»

Il Futurismo è stato molto più di un movimento artistico: è stata una visione capace di ridefinire il rapporto tra uomo, tecnologia e società. In *Veloluce* ho voluto riprendere quella riflessione, ma guardandola dal nostro presente. Il contrasto tra il suono caldo e umano del pianoforte e le vibrazioni metalliche generate dal pianoforte preparato diventa il simbolo del dialogo, e talvolta della tensione, tra umanità e tecnologia, tra tradizione e innovazione. In fondo il mio lavoro segue sempre la stessa direzione: la sperimentazione non è mai un punto di partenza, ma un punto di arrivo. Arriva quando il linguaggio tradizionale non basta più a raccontare ciò che sento. Solo allora nasce la necessità di cercare un suono nuovo.

AL: Nei suoi concerti l'immagine ha un ruolo importante: video, regia in tempo reale, grandi campi cromatici astratti che dialogano con la silhouette del pianoforte. Che rapporto cerca di costruire, in concreto, tra l'immagine proiettata e la materia sonora, in modo che la musica resti al centro senza essere sopraffatta dal lato visivo?

GM: Il pianoforte rimane sempre il cuore del concerto e il punto da cui nasce tutto. Io parto dalla musica. Solo dopo mi domando quale linguaggio possa accompagnarla e amplificarne il significato. In questo mi sento profondamente rinascimentale. Amo l'idea che le arti dialoghino tra loro: musica, architettura, luce, immagine. Ma, proprio come nel Rinascimento, questo dialogo non è una sovrapposizione di linguaggi: è una ricerca di armonia, in cui ogni elemento contribuisce a un equilibrio complessivo. Questa è anche una delle idee fondanti della Nuova Classica. Sperimentare

non significa tradire la musica, ma trovare nuovi modi per valorizzarla e renderla ancora più viva. L'innovazione non è mai un fine in sé: è uno strumento al servizio dell'espressione. Il centro rimane sempre la composizione, l'esecuzione e il suono del pianoforte. Per questo le proiezioni, la regia in tempo reale e gli elementi visivi fanno parte della narrazione, ma non hanno il compito di spiegare la musica né tantomeno di sostituirla. Devono creare uno spazio emotivo, suggerire atmosfere e accompagnare il pubblico nell'ascolto, lasciando che sia la musica a raccontare. È anche per questo che considero fondamentale collaborare con registi di grande sensibilità artistica. Un grande regista non cerca di imporsi sulla musica con immagini spettacolari: la ascolta, ne comprende il linguaggio e costruisce un racconto visivo che ne rispetti il respiro, i silenzi e le dinamiche. È un dialogo tra discipline diverse, ma con una gerarchia molto chiara: la musica resta sempre la protagonista. Viviamo in un'epoca in cui i linguaggi artistici si contaminano continuamente, e credo che questo sia un'opportunità straordinaria. Ma il mio obiettivo non è trasformare il concerto in uno spettacolo visivo. Se così fosse, farei una sonorizzazione di immagini. Io continuo a fare concerti, e tutto ciò che li accompagna esiste per rendere l'esperienza dell'ascolto ancora più profonda e vicina alle persone.

Vorrei che il pubblico uscisse dal teatro ricordando prima di tutto la musica. Se porta con sé anche le immagini, è perché hanno contribuito a renderne ancora più intensa l'emozione, mai a sostituirla.

AL: Nel suo lavoro con la danza contemporanea il movimento non sembra mai avere una funzione puramente decorativa, ma diventa una presenza scenica in dialogo con la musica. Cosa cambia, dal punto di vista della scrittura, quando si compone sapendo che il suono dovrà sostenere anche un corpo che si muove?

GM: In realtà è accaduto il contrario: non ho mai composto musica pensata per accompagnare la danza. Sono stati i coreografi a scegliere le mie

composizioni e a costruire una coreografia su di esse. È un aspetto che trovo molto affascinante, perché dimostra come la musica strumentale possieda già una propria dimensione narrativa. Anche quando non ci sono parole, ogni brano nasce da un'immagine, da una storia, da un'emozione, da un paesaggio interiore. La musica suggerisce già un movimento, un respiro, una direzione.

Quando collaboro con un coreografo, quindi, il mio lavoro non consiste nel modificare la musica per adattarla alla danza, ma nel confrontarmi con la sua lettura. È un dialogo creativo: osservare come un altro artista abbia percepito quelle immagini interiori e le abbia trasformate in gesto è sempre un'esperienza sorprendente. Il suono è già un corpo. Ha un peso, una consistenza, una pelle, sangue, lacrime. Può accarezzare o ferire, respirare, trattenere il fiato, commuovere. In questo senso il movimento non aggiunge qualcosa che mancava alla musica, ma rende visibile ciò che era già presente al suo interno in una forma fisica. È forse questa la forza della musica strumentale: pur senza utilizzare una sola parola, riesce a evocare immagini così vive da poter diventare danza, teatro, cinema o racconto. Ogni ascoltatore vede qualcosa di diverso, e ogni coreografo traduce quel mondo invisibile in un linguaggio nuovo. È uno dei dialoghi tra le arti che amo di più, perché nasce nel pieno rispetto dell'identità di ciascuna disciplina.

AL: Una parte significativa della sua attività si svolge dentro luoghi simbolici del patrimonio italiano — da Palazzo Strozzi al Vittoriale, da Capodimonte a Palazzo Altemps. In che modo questi spazi, e le opere che vi sono custodite, entrano nella sua composizione fino a diventarne parte integrante e non semplice cornice?

GM: Per me questi luoghi non sono mai semplicemente delle sedi prestigiose in cui esibirmi. Diventano parte integrante del progetto artistico. Cerco sempre un dialogo autentico tra la musica, il luogo e la storia che quel luogo custodisce. Quando questo accade, il concerto smette di essere

un evento e diventa un'esperienza culturale. Un esempio a cui sono molto legata è Artemisia. Dopo aver presentato il brano in prima esecuzione al Maggio Musicale Fiorentino, ho desiderato portarlo nel luogo che lo aveva ispirato: il Museo e Real Bosco di Capodimonte. Ho suonato il pianoforte *Artemisia*, che porta il nome della pittrice, eseguendo il brano davanti al dipinto di Artemisia Gentileschi che aveva acceso la mia immaginazione. Quel concerto, realizzato nella Giornata internazionale per l'eliminazione della violenza contro le donne e fortemente voluto insieme al direttore Eike Schmidt, aveva un significato che andava oltre la musica. Ha portato moltissime persone e tante famiglie dentro un museo straordinario, offrendo loro l'occasione di ascoltare musica, osservare un capolavoro e riflettere insieme su un tema sociale. Per me questo è il senso più profondo della cultura: creare connessioni, generare consapevolezza, far dialogare discipline diverse e persone diverse.

Lo stesso è accaduto a Palazzo Strozzi. In quel caso il dialogo nasceva dalla mostra dedicata all'arte americana del secondo Novecento e da una riflessione sul Minimalismo, un linguaggio che ha avuto un ruolo importante nella mia formazione artistica. Il direttore Arturo Galansino volle che la mia musica entrasse in relazione con quel percorso espositivo, trasformando il cortile rinascimentale di Palazzo Strozzi in uno spazio di ascolto e di incontro. Era il periodo della pandemia e quel concerto rappresentava anche un segnale di ripartenza, un invito a ritrovarsi attraverso la cultura. Ho voluto condividere quel momento con musicisti straordinari: Laura Marzadori, primo violino del Teatro alla Scala, il percussionista Davide Friello all'handpan e il violoncellista canadese Tyler Stewart che hanno eseguito insieme a me alcune mie composizioni. Anche in quel caso il luogo non era una cornice, ma diventava parte della narrazione musicale. Anche il concerto a Palazzo Altemps è nato da una storia custodita dal luogo stesso. In quell'occasione ho presentato anche un mio nuovo brano, *Love Your Dream*, ispirato al celebre verso di Gabriele D'Annunzio: «Ama il tuo sogno». Palazzo Altemps è il luogo in cui D'Annunzio sposò Maria Hardouin di Gallese e, attraverso quel

concerto, abbiamo simbolicamente unito Palazzo Altemps e il Vittoriale degli Italiani, creando un ponte ideale tra due luoghi profondamente legati alla sua vita e anche alla mia, perché mi sono sposata al Vittoriale, sulla Nave Puglia, con l'unico discendente diretto di Gabriele D'Annunzio, Federico d'Annunzio. È stato un progetto condiviso con il direttore di Palazzo Altemps, Stéphane Verger, e con il presidente del Vittoriale, Giordano Bruno Guerri, nel segno di una cultura capace di creare connessioni tra istituzioni, luoghi e persone. È questo che mi affascina: la musica ha la capacità di mettere in relazione tempi, opere, persone e luoghi apparentemente lontani. Un concerto può trasformarsi in un racconto, in un gesto simbolico, in un modo nuovo di abitare il patrimonio culturale. La musica non entra in quei luoghi come un'ospite: dialoga con la loro memoria, la riattiva e la restituisce al pubblico attraverso un'esperienza viva. Questo, credo sia uno dei più grandi poteri della cultura.

AL: Lavori come *Artemisia* e *404: Woman Not Found* mostrano un'intenzione civile esplicita, affidata alla sola musica strumentale, dunque a un linguaggio privo di parola. Come si costruisce, a suo parere, un messaggio politico o etico attraverso il pianoforte solo? Quali sono le risorse espressive che permettono alla musica di farsi portavoce senza diventare didascalia?

GM: Credo che la musica non abbia bisogno delle parole per affrontare temi civili o etici. Anzi, a volte è proprio l'assenza delle parole a renderla ancora più diretta. Quando salgo su un palco, la musica smette di essere un'astrazione e diventa una presenza viva. Ed è proprio il concerto che mi offre la possibilità di raccontare al pubblico l'ispirazione che ha dato origine a un brano, senza però imprigionare la musica in un significato unico perché poi ognuno trova il proprio nel viaggio dell'ascolto. Non mi interessa scrivere musica di sottofondo, né una musica "di plastica", costruita solo per essere piacevole. Cerco di comporre opere che abbiano qualcosa da dire, che invitino a riflettere e che

lascino nello spettatore una domanda, non una risposta preconfezionata. L'arte, quando è autentica, non fa propaganda: apre spazi di coscienza.

404: Woman Not Found nasce proprio da questa esigenza. Il titolo richiama il celebre errore informatico "404", che indica una pagina inesistente, ma diventa la metafora di tutte quelle donne rese invisibili, zittite o aggredite nello spazio digitale. La violenza online è una ferita collettiva, spesso sottovalutata, che colpisce profondamente la dignità delle persone. È una realtà che conosco personalmente, perché fin da giovanissima mi è capitato di ricevere insulti, aggressioni verbali e minacce. Sentivo il bisogno di trasformare questa esperienza individuale in una riflessione che appartenesse a tutti per questo il pianoforte, in quel brano, non descrive un fatto: diventa memoria, testimonianza, presenza. Alterna momenti lirici e profondamente umani a sospensioni improvvise, come una domanda che rimane aperta. Non volevo spiegare un problema, ma farlo sentire. Credo che questa sia la forza della musica. Le parole possono convincere; la musica può far empatizzare. Può arrivare in una zona dell'essere umano che precede il ragionamento. Per questo penso che possa avere anche una responsabilità civile. Non perché dica alle persone cosa pensare, ma perché le mette nella condizione di sentire. In fondo è questo il compito dell'arte: non trasformarsi in una didascalia, ma creare consapevolezza. Se dopo un concerto il pubblico esce con una domanda in più, con uno sguardo diverso o con una sensibilità più profonda verso un tema, allora la musica ha già compiuto il suo gesto più politico, senza mai rinunciare alla propria natura poetica.

AL: La sua opera mette in dialogo, da tempo, il calore del suono acustico e la freddezza della macchina, il corpo reale e la sua proiezione. È una dialettica che precede l'arrivo dell'intelligenza artificiale e che aveva già esplorato visivamente nei suoi concerti. Oggi che ha scelto di portare l'IA dentro un suo lavoro, dove colloca la soglia oltre la quale uno strumento generativo smette di essere un supporto alla creatività dell'artista e ne diventa invece una sostituzione?

GM: Vorrei fare una precisazione, perché è importante. Io non ho mai portato l'intelligenza artificiale dentro il mio processo compositivo. Non utilizzo l'IA per scrivere la mia musica e non credo che *404: Woman Not Found* racconti questo. In quel progetto ho utilizzato una rappresentazione della mia identità digitale all'interno del videoclip proprio come elemento di denuncia. Era una scelta narrativa e simbolica: riflettere sul rapporto tra identità, tecnologia e violenza digitale. L'intelligenza artificiale, in quel caso, non era l'autrice dell'opera, ma uno dei temi dell'opera.

Questo, però, non significa che io demonizzi l'intelligenza artificiale. Al contrario, credo che sia uno strumento straordinario, destinato a cambiare profondamente molti aspetti della nostra società. Come ogni grande innovazione, dipende dall'uso che se ne fa. Per me la soglia è molto chiara: l'intelligenza artificiale può essere un magnifico supporto alla creatività, ma non può sostituire l'atto creativo. Può aiutare un artista a esplorare possibilità, a sviluppare un'idea, a velocizzare alcuni processi o a immaginare nuove soluzioni. Ma l'intuizione, la visione, la responsabilità artistica e la capacità di dare un significato a un'opera appartengono ancora all'essere umano.

La creatività non consiste soltanto nel produrre qualcosa di nuovo. Nasce dall'esperienza vissuta, dalla memoria, dalle ferite, dall'amore, dalle contraddizioni, dalla capacità di osservare il mondo e di trasformarlo in linguaggio. È questo che rende un'opera necessaria. Un algoritmo può generare forme, ma non può vivere una vita. Io considero l'intelligenza artificiale esattamente come qualsiasi altra tecnologia: uno strumento. E gli strumenti, da soli, non fanno arte. L'arte nasce sempre dalla persona che decide perché utilizzarli e quale significato attribuire a quella scelta. Il rischio non è l'intelligenza artificiale in sé. Il rischio è smettere di coltivare il pensiero critico, l'immaginazione e la sensibilità dell'essere umano. Finché l'IA resterà al servizio della creatività, sarà una straordinaria alleata. Se invece dovessimo delegarle la nostra capacità di immaginare, allora non avremmo perso soltanto degli artisti: avremmo perso una parte della nostra umanità.

AL: Il suo rapporto con il pubblico asiatico è ormai più che decennale. Al di là delle differenze di pubblico, in che modo l'esperienza prolungata con culture musicali diverse è entrata, anche in modo sotterraneo, nel suo modo di scrivere e di interpretare?

GM: Credo che viaggiare sia uno dei più grandi privilegi che un artista possa avere, perché ogni incontro cambia il nostro modo di guardare il mondo. Il mio rapporto con il pubblico asiatico dura da oltre dieci anni e la Cina, in particolare, è diventata una parte importante del mio percorso umano oltre che artistico. Questa esperienza, però, non ha cambiato la mia identità musicale. Non ho mai cercato di imitare un linguaggio o di "orientalizzare" la mia scrittura. Sarebbe un'operazione superficiale. Quello che è cambiato è il mio modo di ascoltare. La cultura cinese mi ha insegnato il valore del tempo, del silenzio, della contemplazione. Nella tradizione artistica orientale il vuoto non è un'assenza, ma uno spazio che permette alle cose di respirare. Credo che questa sensibilità sia entrata, in modo quasi invisibile, nella mia musica e soprattutto nel mio modo di interpretarla. Ci sono poi incontri che hanno trovato una forma concreta nelle mie composizioni. Penso a *Hào* una mia composizione originale che ho dedicato alla Cina o alla mia personale rilettura di *Jasmine Flower*, che nasce dal desiderio di creare un dialogo autentico tra culture diverse, senza rinunciare alla mia voce. Non volevo appropriarmi di una tradizione, ma incontrarla con rispetto. Forse è proprio questo il senso del mio percorso internazionale. Non andare nel mondo per esportare semplicemente la mia musica, ma costruire ponti. Mi piace pensare che la musica possa avere una funzione diplomatica creando un ascolto reciproco. Negli anni mi è capitato di sentirmi definire "il Marco Polo della musica", un'immagine che mi ha colpita perché racconta bene ciò che cerco di fare. Non portare una cultura sopra un'altra, ma creare un dialogo tra mondi diversi, facendo incontrare l'Italia e la Cina attraverso il linguaggio universale della musica. In fondo ogni viaggio lascia una traccia. Non sempre si riconosce in una melodia o in una scala musicale. A volte si

riconosce in uno sguardo, in un silenzio, nel modo in cui si aspetta una nota prima di suonarla. Ed è forse questa la trasformazione più profonda che un artista possa vivere.

AL: Vorrei concludere con una riflessione condivisa: qual è, secondo lei, il rapporto tra arte e design? Crede esista una soglia chiara che li separa o un territorio fertile che li connette?

GM: Per me arte e design non sono mondi separati. Hanno certamente finalità diverse, ma condividono la stessa origine: nascono da una visione. Ogni opera, come ogni oggetto di design, prende forma da un'intuizione, da un'idea che lentamente diventa materia attraverso il lavoro delle mani, della tecnica e del pensiero. Nel design entra naturalmente anche una componente di funzionalità, ma questo non gli impedisce di emozionare. Anzi, i grandi progetti di design riescono a coniugare bellezza e funzione in un equilibrio quasi perfetto.

Questa riflessione ha dato origine anche a un mio brano, *Ziggurat*. L'ispirazione nacque dopo aver visitato la mostra *Utopie Radicali* a Palazzo Strozzi, dedicata ai grandi protagonisti dell'architettura e del design radicale italiano degli anni Sessanta e Settanta. Rimasi profondamente colpita dai disegni e dai progetti di Superstudio, che immaginavano un'architettura capace di superare la funzione per diventare una riflessione sul modo di abitare il mondo. Quelle tavole non erano semplici progetti: erano visioni. Tornando a casa mi sono chiesta se fosse possibile fare la stessa cosa con la musica: costruire una composizione come si progetta un'architettura, in cui ogni elemento abbia una funzione, un equilibrio e una relazione con l'insieme, senza rinunciare all'emozione. Da quella domanda è nato *Ziggurat*. Credo che il territorio più fertile sia proprio quello in cui le discipline si incontrano senza perdere la propria identità. È un principio che appartiene anche alla Nuova Classica: dialogare con l'architettura, il design, il cinema, la tecnologia e le arti visive senza tradire ciò che la musica è. La contaminazione ha valore solo quando rafforza il

linguaggio originario, non quando lo sostituisce. In fondo arte e design condividono la stessa ambizione: migliorare il nostro rapporto con il mondo. L'una lo fa attraverso l'emozione, l'altro anche attraverso la funzione. Ma entrambe nascono dallo stesso gesto profondamente umano: immaginare qualcosa che ancora non esiste e avere il coraggio di trasformarlo in realtà.

Questa intervista fa parte di **LOGGIA Dialogues**, il format editoriale di LOGGIA dedicato al dialogo con artisti, studiosi e protagonisti dell'industria creativa contemporanea.

Ogni conversazione nasce come spazio di ascolto e approfondimento, con l'obiettivo di esplorare pratiche, visioni e percorsi di ricerca che attraversano il mondo dell'arte e del design oggi.

Attraverso il racconto diretto dei protagonisti, **LOGGIA Dialogues** indaga il rapporto tra pensiero e progetto, tradizione e contemporaneità, formazione e pratica professionale, promuovendo un confronto aperto tra discipline e culture.

Giulia Mazzoni

Giulia Mazzoni è una compositrice e pianista italiana di fama internazionale, fondatrice della *Nuova Classica* e considerata la sua principale esponente. La sua musica unisce tradizione europea, linguaggio contemporaneo ed espressività emotiva, creando un ponte tra pianismo, ricerca sonora e progetti multidisciplinari. Attiva nei principali teatri italiani e in prestigiose sale internazionali, ha collaborato con istituzioni culturali di primo piano e porta nel mondo una visione personale della musica italiana contemporanea.



Ph. Foto di Fabrizio Cestari

Ph. Jarno Lotti

Ph. Paolo Lo Debole