

# Crisi della creatività individuale

Igor' Glebov [Boris Asaf'ev]

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 237-242 ◇

**E**SISTE una categoria dimenticata di persone e ambiti professionali che la nostra società considera appena: si tratta dei compositori, ossia delle persone che compongono musica. Non so se la loro situazione sia altrettanto difficile a Mosca, ma a Leningrado è diventata intollerabile. Che perfida ironia si usa nei confronti di coloro senza i quali non esisterebbe la musica, di coloro che interpretano e plasmano l'energia sonora diffusa nel mondo e creano opere d'arte consentendo alle masse di percepire la musica in un flusso armonioso, invece che in un miscuglio casuale di suoni e rumori incoerenti e irritanti. Per diventare compositore il talento non basta: occorrono anni e anni di lotta intensa con un materiale ostico (forse non meno ostico di quello di uno scultore!); occorre uno sforzo straordinario in termini di pensiero e volontà; è necessario un prolungato dispendio di energie. Ma dato che il compositore usa un linguaggio le cui combinazioni sono, nonostante la loro espressività<sup>1</sup>, invisibili e impalpabili, solo pochissime persone estranee all'ambiente, anche tra quelle che percepiscono e apprezzano gli effetti della musica, sono in grado di capire in cosa consista il lavoro di un compositore, e quali straordinari traguardi raggiunga l'intelletto umano con la creazione di una partitura.

In altra sede e a proposito di altro ho incolpato gli stessi compositori per la loro condizione. La vita è crudele: con la resistenza passiva e un'arroccata cocciutaggine (o meglio, con la sola consapevolezza della propria missione) non si dimostra niente a nessuno. Da noi l'attività compositiva non è concepita come il vezzo di un ricco *milieu*, quanto, piuttosto, come un'attività clandestina. Ed è qui che nasce un tremendo malinteso, in quanto l'attività del compositore, gelosamente celata agli occhi dei più, ha finito

per passare inosservata.

Chiunque, anche la persona meno colta, davanti a un quadro può più facilmente immaginare la mole di lavoro e la natura dello sforzo fatto per realizzarlo. La gente ha più familiarità con l'attività pittorica che con quella compositiva. Per chiunque non l'abbia sperimentato almeno in minima parte, il processo creativo in ambito musicale è difficile da capire, mentre lo sforzo creativo richiesto per tracciare una linea o colorare un disegno, per evocare sulla carta la sagoma di un edificio o di una figura umana, lo conoscono tutti fin dall'infanzia.

Le odierne condizioni di vita, così come la necessità di una produzione intensiva nel campo della riproduzione musicale, hanno portato alla ribalta la categoria degli interpreti. Di fatto, essi si sono impadroniti dell'Unione [dei compositori] e regnano sovrani, stabilendo i cachet e la ripartizione del lavoro nei teatri e sui palcoscenici dei concerti. Non c'è e non può esserci alcuna obiezione: è un processo naturale. La massa, che sente il bisogno di musica, in prima istanza si figura coloro che i suoni li riproducono. Non appena questo bisogno viene soddisfatto, a nessuno importa più di altro, con la sola eccezione di quando, a una Prima, la curiosità si accende e si manifesta nelle chiamate: "autore!". Se il direttore d'orchestra si palesa, lo sfogo finisce lì, dato che la maggior parte degli spettatori (vista la rarità dei casi in cui le opere vengono eseguite mentre il compositore è ancora in vita) si è probabilmente fatta un'idea degli autori di musica come di persone necessariamente morte o comunque assenti. Così finisce che i sacerdoti mettono in ombra gli dèi, di cui dimostrano l'esistenza con la loro stessa esistenza. L'unica differenza è che gli dèi non esistono, e i sacerdoti questo lo sanno bene, mentre i compositori sono realmente vissuti e alcuni persino sono

---

<sup>1</sup> 'Vrazitel'nost' nell'originale [N.d.T.].

ancora in vita, cosa di cui le persone che hanno sete di musica e che ascoltano cantanti e strumentisti sembrano non sospettare nemmeno.

Quanto appena descritto non si discosta molto dalla realtà. Un'unica puntualizzazione va fatta in riferimento a quei compositori che sono a caccia di guadagni facili, di lavori su ordinazione. A loro riesce più spesso di catturare l'attenzione del pubblico con prodotti sfornati in fretta: di loro qualcosa si sa, e in base a loro si giudicano anche i veri artisti. È difficile dire se questi ultimi abbiano ragione, come individui, a mantenersi isolati e riservati: non hanno certo motivo di sperare che qualcuno li venga a cercare, li ringrazi per la sinfonia che hanno composto, e la trasmetta a un editore o a qualcuno che la esegua. Ma dal punto di vista sociale essi sono nel torto. La società commissiona ciò che le serve in un dato momento, e consuma i beni che le sono strettamente necessari, operando di volta in volta una selezione crudele. Crudele nel senso che si rifiuta di dare un giudizio artistico su base qualitativa in un campo produttivo in cui sembrerebbe che il giudizio non possa essere di altro tipo. E se ora necessitiamo più di ogni altra cosa di musica rivoluzionaria, i compositori devono fornircela, altrimenti saranno rifiutati dalla vita. Visto quanto detto, questa sembrerebbe l'unica risposta logica. Uno scettico, tuttavia, potrebbe dire: beh, se la società è tale, moralmente corrotta, da desiderare canzoni oscene o eccentriche danze, il compositore non sarà mica tenuto ad adattarsi?! È chiaro che dobbiamo limitare questa prima, monolitica risposta.

È come se ci fossero due facce della stessa medaglia: una è la domanda e la richiesta di musica da parte di un certo "gusto medio del pubblico" (si noti: soggetto a fluttuazioni molto frequenti e significative!), mentre l'altra sono i percorsi indipendenti della musica, in cui si susseguono scoperte e invenzioni, esperimenti e conquiste, come avviene per il lavoro scientifico. E se un compositore per senso del dovere non osa non accogliere le richieste dello Stato<sup>2</sup>, allora si ricordi che principio fondamentale di questo dovere è che lui segua, in termini di lavoro artistico e creativo, la strada che personalmente considera esse-

re l'unica giusta e onorevole. In questo caso l'attività del compositore potrà essere equiparata in tutto e per tutto alla ricerca scientifica. Ma su questo è importante non confondersi: non sto parlando di relegare la musica in un qualche campo indipendente, né della proverbiale formula "arte per l'arte", che di solito viene sbandierata invano. Sto sostenendo solo che le invenzioni e gli esperimenti di ogni vero compositore sono legati a valori maturati dalla musica nel corso di secoli, e sono inglobati nell'evoluzione della musica come elementi fondamentali, proprio come i lavori di uno studioso s'inseriscono nella scienza solo se le sue conclusioni sono in linea con dati analitici e non sono vagheggiamenti speculazioni. Di conseguenza, la risposta del compositore alle richieste avanzategli dallo Stato non deve considerarsi una reazione diretta alla domanda proveniente dal "gusto medio del pubblico", ovvero dal mercato. Un compositore che lavora solo per il mercato ne diventa schiavo, così come un chimico che ha dimenticato la scienza o un medico che non si interessa di medicina. Un compositore che lavora per l'oggi e non ha fede nel fatto di rispondere ai bisogni del futuro, alla domanda delle future generazioni – il cui giudizio risulterà più corretto, – è paragonabile a uno statista che perda di vista l'obiettivo lungimirante del bene comune per soddisfare istanze e bisogni correnti. Sto solo indicando la direzione lungo la quale, a mio avviso, conviene allineare e raddrizzare le relazioni tra Stato, società, categoria sociale e arte del comporre. Non entro nei particolari né in argomentazioni dettagliate, dato che qui – in questo articolo – vorrei solo registrare l'anomalia della situazione e rivelarne le cause immediate.

Ne ho già esaminato una causa, che risiede nel tenere celati il significato e la natura dell'attività del compositore alla massa di persone, per le quali la fruizione musicale avviene attraverso il filtro dell'esecuzione. Un'altra causa risiede nella composizione stessa della categoria dei compositori, negli umori che la pervadono e nel suo carattere. L'umore è deflesso, il carattere è fiacco, la composizione è altamente eterogenea: v'è chi s'impunta e non discute la veridicità delle tradizioni; chi la mette in discussione ed è alla continua ricerca del nuovo; vi sono sognato-

<sup>2</sup> 'Trebovanija gosudarstva' nell'originale [N.d.T.].

ri orgogliosi e solitari che, allontanandosi dai vecchi canoni, vagano alla ricerca della loro strada. Sono tutti, questi, gruppi di persone che potremmo definire 'di principio'. Tra coloro che 'si impuntano e non mettono in discussione la tradizione' vi sono anime semplicemente grigie che seguono meschinamente verità da manuale, ci sono conservatori militanti, che confondono la routine di mestiere con la maestria e violentano la gioventù che in loro confida, e ci sono infine i 'giovani attempati' che hanno fatto propri i classici e si sono ormai fossilizzati nella loro creatività, e i dottrinari che hanno paura di spostarsi anche solo di un millimetro, perché non rimarrà loro niente a cui aggrapparsi se la gente perderà fiducia nelle ormai logore tavole della legge.

Il tragico *Leitmotiv* che traspare dall'immobilità del settore e dall'atteggiamento nei confronti della modernità dei migliori tra i compositori di questo gruppo si traduce nell'incapacità di comprendere cosa la vita voglia da loro. Credono che quanto conoscono e affermano sia qualcosa di indiscutibilmente ragionevole, prestabilito: che il musicista che disprezza i loro canoni disprezzi quanto di più alto è stato raggiunto in campo musicale; che colui che rifiuta la supremazia di uno schema rifiuti allo stesso modo qualsiasi armonia compositiva. Tra essi, coloro che hanno carattere passivo sono semplicemente disorientati, e vivono la propria estraniamento dalla contemporaneità in un muto torpore, mentre coloro che hanno carattere attivo sono divenuti ostili alla vita e a tutti coloro che mirano a nuovi orizzonti. Tuttavia, sapendo, in cuor loro, che non possono andare avanti così, che devono in qualche modo superare le divergenze, essi preferiscono continuare a cercare di superarle con testardaggine e violenza, fingendo che tutto stia procedendo per il meglio.

Al contrario, coloro che mettono in discussione le tradizioni e sono alla ricerca del nuovo seguono una rotta nel tutto incerta, eccitando i giovani che li circondano con il luccichio di nuove idee, che tuttavia presentano con delle riserve, e in una forma così conciliante con le tecniche di routine da far perdere ogni contrasto netto tra la coscienza musicale vecchia e quella moderna. È un ambiente di talentuosi epigoni, di scettici e di opportunisti. I migliori tra loro si chiudono

in un'orgogliosa arroganza: non c'è da meravigliarsi! Sanno che la saggezza riconciliatrice (ma anche livellatrice) è un'arma sempre vincente, come il crepuscolo nella lotta tra la luce e la notte. Il *Leitmotiv* della loro vita e delle loro opere è il *Leitmotiv* di una tragedia lirica: suona come una condanna, anche se talvolta attrae con il fascino sbiadito del 'canto del cigno'. Sorprendentemente, in alcuni di loro un dottrinarismo inconciliabile si combina con richiami romantici da crepuscolo autunnale.

Dove sono le ragioni interiori e profonde<sup>3</sup> dalle quali scaturisce l'opera del compositore come valore indipendente<sup>4</sup>, e che danno forma a una nuova coscienza musicale e sociale? E non dovrebbe forse, questa coscienza, troncarsi con un'evoluzione della musica che si esprime nel consolidamento di forme cristallizzate? E non richiede forse fratture invece di perduranti continuità?

La vita è stata scossa. Non c'è più tempo per la contemplazione. L'espressività non si ricerca più in una melodia in cui il materiale sonoro<sup>5</sup> ha un valore autosufficiente<sup>6</sup>, pittorico o plastico, ma solo in un mezzo che rifrangano un "grido" forzato, una cieca reazione dei sensi all'irritazione. La qualità del materiale non viene presa in considerazione, e qualsiasi melodia che capiti a tiro può servire da fattore espressivo, pur non essendo di per sé un elemento artistico ed espressivo: ciò che conta sono lo slancio del volo e la pesantezza della pietra, non la qualità del vetro che esse infrangono, ovviamente, non per le proprietà espressive del suo scricchiolio, ma per scopi più utilitaristici. Quanto più è profonda l'espressività individuale del materiale, tanto più essa è inaccessibile all'orecchio della maggior parte delle persone, e a questo proposito quanto più è banale lo schema della melodia, quanto più compattamente essa trova spazio nella coscienza della gente, tanto più essa funge da affidabile mezzo di conduzione per le emozioni<sup>7</sup>. Qui non c'è più spazio per la tra-

<sup>3</sup> 'Vnutrennie, glubokie pričiny' nell'originale [N.d.T.].

<sup>4</sup> 'Samostojatel'naja cennost' [N.d.T.].

<sup>5</sup> 'Zvučaščij material' nell'originale [N.d.T.].

<sup>6</sup> 'Samodovlejuščaja' nell'originale [N.d.T.].

<sup>7</sup> In questo senso, la canzonetta popolare del *Rigoletto* ha più valore di tutto il *Tristano*, perché è un tramite per i sentimenti della stragrande maggioranza delle persone [N.d.A.]. Asaf'ev si riferisce

gedia della creatività individuale, poiché l'*ethos* è la consapevolezza da parte dell'artista della propria responsabilità nei confronti dell'arte (nel senso della gioiosa soddisfazione di un artista per un'opera compiuta, e nel senso, più specifico, del massimo sfruttamento dei mezzi tecnici).

D'altra parte, proprio qui appare lo spettro della crisi della musica, che cessa di essere una forza espressiva indipendente. Abbinare un testo spiccatamente rivoluzionario a una melodia insulsa o mediocre non renderà la melodia stessa né rivoluzionaria né musicalmente pregevole<sup>8</sup>, ma allo stesso tempo questa melodia, nella sua dinamicità, può rivelarsi un tessuto estremamente adatto a mettere in risalto le qualità emotive di un testo. In tal caso, la melodia è davvero solo un mezzo per enfatizzare l'espressività della parola, e la crisi della musica inizia già quando il compositore cede il passo a un servo calcolatore mosso da stimoli esterni, o quando tutti gli elementi che organizzano il movimento musicale diventano semplici 'materiali conduttori'. Alla fin fine, forse, tutti i mezzi espressivi della musica diventeranno nient'altro che una rete di cavi telefonici.

I compositori, che finora hanno considerato la creazione artistica come attività fine a sé stessa e la persona che realizza l'atto creativo come un'unità indipendente, si sentono mancare la terra sotto i piedi nel momento in cui al di sopra della loro volontà si erge una necessità dello Stato o della società, che esige che essi realizzino i propri compiti, o quando la collettività cessa (e non ha tempo) di 'gustare' la musica, ovvero quando il materiale musicale perde il proprio significato autosufficiente, acquisendo o perdendo valore solo in funzione delle sue qualità di materiale conduttore. L'espressività non è più nella musica in sé, ma nell'emozione, nel pensiero e nello slogan trasmessi attraverso il linguaggio musicale<sup>9</sup>.

---

senz'altro alla celebre aria "La donna è mobile" del Duca di Mantova [N.d.C.].

<sup>8</sup> Asaf'ev si riferisce a una pratica avviata negli anni che seguirono quasi immediatamente l'Ottobre, non appena l'opera in quanto genere fu riabilitata agli occhi dei Bolscevichi, e gli amministratori di Partito realizzarono di poterne fare un uso ideologico. Casi di riscritture del testo verbale di opere preesistenti furono ad esempio *Tosca* di Giacomo Puccini, che divenne *V bor'be za Kommu* [Nella lotta per la Comune] o *Les Huguenots* di Meyerbeer, che trasformata in *Dekabristy* [I Decabristi] [N.d.C.].

<sup>9</sup> Proprio quanto lo Stravinskij 'neoclassico' negava, teorizzando al

In questo senso, il compositore partecipa alla creatività collettiva, inseparabile dalle condizioni della quotidianità. La contemplazione della musica come arte si annulla: anch'essa non può che partecipare all'azione, a quei processi che rivelano la condizione delle masse: alle manifestazioni, ai festeggiamenti, agli spettacoli, tra i quali solo per brevi momenti è possibile fermare il movimento per ascoltare la musica in quanto musica. I concerti, come istituzioni autosufficienti, perdono il loro significato: la vita dell'uomo d'azione non tollera che le persone permangano in uno spazio chiuso per un periodo di tempo prolungato, in stato di ipnosi, sotto l'effetto dei suoni.

Consapevole che la musica sul piano sociale sta affrontando una nuova era di rapporto con la vita, non nascondo i miei timori per i compositori che non stanno al passo con la modernità. Il fatto è che mentre essi si mantengono in una condizione di orgoglioso isolamento, la vita inizia a far a meno di loro, prendendo materiale già pronto e plasmandolo nella forma desiderata, oppure si avvale dei servizi di persone prive di principî, audaci giocatori d'azzardo che confidano nella 'Provvidenza', o astuti avventurieri camaleontici che 'sanno il fatto loro'. A uno stadio di sviluppo inferiore, i compositori di questo tipo vivono solo nell'ambito delle improvvisazioni occasionali, assecondando ora uno, ora l'altro degli stimoli che, esterni all'ordine musicale, li invitano a comporre.

Così, quasi senza tener conto dell'evoluzione della musica e del processo di elaborazione del materiale sonoro in quanto ambito indipendente dell'esperienza, la coscienza pubblica russa contemporanea si orienta verso la negazione della percezione statica e contemplativa dell'arte musicale. Si confronta con essa nel campo dell'azione: la musica diventa un materiale conduttore, un mezzo per esprimere gli stati emotivi della massa; in più sia le singole unità di questa massa, legate ad essa da esperienze comuni, sia la massa nella sua interezza aspirano a diventare interpreti, vale a dire, a esprimere le proprie emozioni in musica. In linea con questa aspirazione, cambia la

---

contrario il valore dell'opera in sé. Cfr. I. Stravinsky [sic], *Some Ideas about my "Octuor"*, "The Arts", 1924, 5, pp. 5-6.

posizione non solo dei compositori, ma anche degli interpreti, la cui esistenza come casta chiusa viene senza dubbio scossa. In compenso, assumerà e già sta assumendo nuova rilevanza il ruolo dei gruppi corali, attraverso i quali la musica partecipa attivamente e diventa un mezzo espressivo della coscienza sociale, e non un mero oggetto di contemplazione silenziosa.

La vita richiede che in ogni persona si risvegli il principio musicale che le è insito per natura: gli insegnanti di musica a vari livelli devono prendere seriamente in considerazione questo dato di fatto, e smettere di preparare 'artisti da varietà'. Se abbiamo molti strumentisti e cantanti miseri e privi di talento, buona parte della colpa ricade su coloro che scambiano il vero scopo dell'educazione musicale collettiva (il risveglio e il rafforzamento della musicalità) con una formazione eccessivamente improntata all'attività artistica come massima aspirazione.

Per quanto riguarda lo stridente contrasto tra le aspirazioni dei compositori e la vita russa, che passa accanto alle loro sinfonie e sonate e tira dritto, i cui sforzi creativi in campo musicale si concentrano sull'esecuzione espressiva e più spesso su spettacoli improvvisati sulla base di materiale già a disposizione piuttosto che sull'invenzione di nuovo materiale, allora la reazione a questa tendenza non potrebbe che essere l'emergere di un compositore cresciuto nel proprio lavoro insieme alle masse e capace di guardarle dietro a sé; un compositore la cui musica fosse comprensibile a tutti, le cui canzoni<sup>10</sup> si cantassero per le strade come nei campi. L'Italia conosce compositori di questo tipo: l'ultimo di loro è stato Verdi. Mi sembra che sia questo il tipo di compositore che serve oggi nelle nostre vite. Perché quanto più è ristretto il numero di persone interessate alle opere liriche, alle sinfonie, alle sonate e alle romanze proposte, tanto più è innegabile la crisi della musica<sup>11</sup>.

Una sinfonia o un'opera vengono composte in uno studio, ma una volta cedute al mondo, esse devono infiammare i cuori di molti: le composizioni 'individualistiche' hanno vita breve, non tanto perché siano complesse (possono essere assai semplici, come le sinfonie dell'indimenticabile scuola di Beljaev<sup>12</sup>), ma perché di esse non si discute, non interessano a nessuno. La musica, come tutte le arti, è un prodotto della coscienza umana, che — eterna, vigorosa — si sforza instancabilmente di fissare in una forma tutto quanto v'è di notevole al mondo. L'indifferenza della maggior parte della gente nei confronti di ciò che viene immortalato dall'artista è un segno del venir meno del potere creativo. Una nuova era della musica russa vedrà la luce quando una nuova opera musicale al suo apparire catturerà e attirerà l'attenzione non solo di cerchie ristrette (suscitando in esse il freddo interesse degli specialisti), ma di masse sempre più ampie di popolazione; vedrà la luce quando la sua esecuzione troverà riscontro nella collettività, e questa — mossa dalla potenza immaginativa del compositore — canterà melodie da lui stesso create, ma che al contempo le sono proprie<sup>13</sup>.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it) ◇ I. Glebov [B. Asaf'ev], *Crisi della creatività individuale*. Traduzione dal russo di Eleonora Bianchi. (ed. or.: Idem, *Krizis ličnogo tvorčestva*, "Sovremennaja muzyka", 1924, 4, pp. 78-85) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 237-242.

<sup>10</sup> 'Pesni' nell'originale [N.d.T.].

<sup>11</sup> Qui Asaf'ev sfrutta l'immagine 'popolare' di Giuseppe Verdi che la storia ha tramandato. Le sue opere — com'è noto — rappresentarono per alcuni un momento di comunione in seno alla comunità italiana che cercava l'indipendenza nazionale all'epoca del Risorgimento. Tuttavia, sul piano strettamente artistico, va notato che il collocamento del compositore è attestato nel contesto della musica colta: Verdi non è riconosciuto — né fu all'epoca — come compositore di 'pesni' — canti o canzoni, ma di opere di raffinata complessità, per

quanto leggibili a più livelli [N.d.C.].

<sup>12</sup> Asaf'ev fa riferimento alla cerchia di musicisti che facevano capo, nel passaggio dal XIX al XX secolo, all'editore Mitrovan Petrovič Beljaev (1836-1903), del quale fecero parte ad esempio Aleksandr Borodin, Anatolij Ljadov e Aleksandr Glazunov. Da commerciante di successo a mecenate, Beljaev si impegnò nella promozione della musica nazionale, fondando l'annuale Premio Glinka, pubblicando più di 1200 numeri d'opera in edizioni di qualità e promuovendo svariate stagioni concertistiche a Pietroburgo [N.d.C.].

<sup>13</sup> 'Rodnye' nell'originale [N.d.T.].

◇ **B. Asaf'ev, *The Crisis of Personal Creativity*** ◇

Translated by Eleonora Bianchi

**Abstract**

Italian translation of *Krizis lichnogo tvorchestva* by Boris Asaf'ev.

**Keywords**

Modernism, Elite Culture, Popular Music, Composers, Performers.

**Author**

*Boris Asaf'ev* (1884-1949) was a composer, writer, music critic, one of founders of Soviet musicology. He studied music by himself and later with Rimskii-Korsakov and Anatolii Liadov at St. Petersburg Conservatoire. Starting from the 1910s, he devoted himself to criticism, writing under the pseudonym of Igor' Glebov. He directed the Music sector of the Institute of Art History, and starting from 1925 he directed the faculty of Music history and theory at the St. Petersburg Conservatoire. He was among the animators of the Leningrad Association for Contemporary Music. In the late 1920s he concentrated on composition: among his best remembered works are the ballets *Plamia Parizha* (Flames of Paris, 1932) and *Bakhchisaraiskii fontan* (The Fountain of Bakhchisarai, 1933). In 1943 he left the sieged Leningrad and moved to Moscow, where he directed the research program of the Conservatoire and the music department of the Art History Institute. In these years, he signed the second volume of his treatise *Muzykal'naia forma kak protsess* (The Musical Form as a Process, 1947, the first having been issued in 1930). In his last years he presided the Union of Soviet Composers.

**Translator**

*Eleonora Bianchi* was born in 2000. She was awarded a BA summa cum laude in Foreign Languages and Literatures from Milan State University, where she is about to graduate with an MA in the same field. She spent a year studying in Ireland, and is fluent in English and Russian. In 2024 she won the scholarship “Translate 4EU+ Project”, and attended a lecture series at Heidelberg University while translating documents for the 4EU+ University Alliance. In 2025 she translated the Russian documentary film *Tsvet natsii* into Italian (*La Russia a colori*), creating Italian subtitles in the process. She was selected as a finalist for the “Raduga” Prize for literary translation (Russian into Italian, 2024) and the “Translation Prize for Unpublished Civil Poetry in Italy” (English into Italian, 2024 and 2025).

**Publishing rights**

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Eleonora Bianchi