

Konsequenz

Rivista semestrale di musiche contemporanee

Anno V - Gennaio-Giugno 1998

pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

Comitato Scientifico: Francesco Bellofatto, Giancarlo Cardini, Paolo Castaldi, Giuseppe Chiari, Francesco D'Episcopo, Girolamo De Simone, Daniele Lombardi, Carlo Mormile, Riccardo Risaliti, Giancarlo Sica

Redazione: Filomena Piccolo

Redazione editoriale: Patrizia Trucchia

Condizioni di abbonamento per il 1998

<i>Privati:</i> Abbonamento annuo	L. 40.000	Fascicolo singolo	L. 22.000
<i>Enti:</i> Abbonamento annuo	L. 50.000	Fascicolo singolo	L. 26.000
<i>Esteri:</i> Abbonamento annuo	L. 60.000	Fascicolo singolo	L. 32.000

Le annate arretrate sono fornite a prezzo doppio

Dattiloscritti, libri da recensire - possibilmente in duplice esemplare - pubblicazioni periodiche in cambio vanno spediti esclusivamente a: Girolamo De Simone, Via Duomo 348 - 80138 Napoli.

I contributi vanno inviati alla direzione su supporto elettronico (MS DOS per WORD o MAC)

I contributi si intendono concessi a titolo gratuito.

L'abbonamento decorre dal 1° gennaio di ogni anno e dà diritto a tutti i numeri dell'annata, compresi quelli già pubblicati. Il pagamento può effettuarsi direttamente all'Editore anche con versamento sul conto corrente postale 00325803, indicando a tergo del modulo, in modo leggibile nome cognome ed indirizzo dell'abbonato.

Gli abbonamenti che non saranno disdetti entro il 30 novembre di ciascun anno si intenderanno tacitamente rinnovati per l'anno successivo. Il rinnovo dell'abbonamento deve essere effettuato entro il 15 aprile di ogni anno; trascorso tale termine l'Amministrazione provvede direttamente all'incasso nella maniera più conveniente addebitando le spese relative. I fascicoli non pervenuti all'abbonato devono essere reclamati entro 15 giorni dal ricevimento del fascicolo successivo. Decorso tale termine si spediscono contro rimessa dell'importo. Per ogni effetto l'abbonato elegge domicilio presso l'Amministrazione della Rivista.

Registrazione presso il Tribunale di Napoli al n. 4517 del 11/4/94. Responsabile: Girolamo De Simone. Spedizione in abbonamento postale art. 2 comma 20/b legge 662/96 filiale di Napoli. Copyright by Edizioni Scientifiche Italiane - Napoli. Questo fascicolo è stato impaginato dalla Grafica Elettronica s.n.c., Napoli e stampato presso la Buona Stampa s.p.a., Ercolano (NA).

Periodico esonerato da B.A.M. art. 4, 1° comma, n. 6, D.P.R. 627 del 6-10-78.

KONSEQUENZ

RIVISTA SEMESTRALE
DI MUSICHE CONTEMPORANEE

DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

ANNO V • GENNAIO • GIUGNO 1998



Edizioni Scientifiche Italiane

SOMMARIO

TRACKS

STEFANO VALANZUOLO, <i>Camminate sulle acque, poi operate a Napoli</i>	5
CARLO MORMILE, <i>La Civica di Milano. Intervista a Cospito e Melchiorre</i>	11
LUCA MITI, «...senza inizio e senza fine...». <i>Piccolo preambolo sulla necessarietà</i>	15
LAPO BINAZZI, <i>Musica del futuro</i>	19
GIUSEPPE CHIARI, <i>Fantamusicologia / 4</i>	21
LAVINIA D'ELIA, <i>Sentire Nomade. Appunti per una ricerca sulla Gitanera</i>	27
SIMONA FRASCA, <i>La canzone emigrata. Prestiti musicali tra Napoli e il resto del Mondo</i>	35

FOCUS

CLAUDIO BONECHI, <i>Compositore, interprete ed esecutore</i>	49
--	----

APPUNTI DI VIAGGIO

ANGELO GILARDINO - DELILAH GUTMAN, <i>Virtuosità e trascendenza</i>	61
---	----

CROSS-OVERS

POESIA

ANTONIO FRESA, <i>Musica e poesia: nuovi scenari</i>	65
--	----

SCRITTURE

COSTANZA FALANGA, <i>Tuta blu. Intervista a Tommaso Di Ciula</i>	69
--	----

TESTI

ARIELE D'AMBROSIO, <i>Giocano gatti</i>	71
---	----

PIEGHE DEL TEMPO

MIRIAM DONADONI OMODEO, <i>Due interpretazioni del Parsifal</i>	73
---	----

MATERIALI

FEDERICO VACALEBRE, <i>SpiNaples</i>	77
ANNA CEPOLLARO, <i>Il violino e il calascione</i>	79

SEGNALAZIONI

83

SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

89

TRACKS

CAMMINATE SULLE ACQUE,
POI OPERATE A NAPOLI

Dieci anni fa, ma sembra un'altra epoca. Più felice, certo, almeno per i frequentatori di sale da concerto. Qualcuno penserà, allora, che si stava meglio quando si stava peggio: frase antipatica, questa, dal sapore vagamente reazionario, eppure tristemente adatta, nel nostro caso, a descrivere la precipitosa ed inesorabile involuzione dell'offerta musicale a Napoli e dintorni.

Dieci anni fa, si diceva. Erano gli anni Ottanta, popolati di festival miliardari e di sponsor prodighi: gli sponsor, appunto, sono scomparsi, in qualche caso travolti da disavventure economiche e/o giudiziarie, ed insieme a loro si è dissolta la moda della kermesse roboante. Le Panatenee Pompeiane e le Settimane Musicali Internazionali, tanto per fare due nomi, sono affondate nel naufragio della prima repubblica. Oggi, non a torto, si tende a guardare con diffidenza quanto appartenga, più o meno esplicitamente, alla classe politica falciata dagli anni Novanta. Tuttavia, sul fronte musicale, quasi verrebbe da rimpiangere quei sontuosi comitati d'onore affollati di nomi di illustri politici (cfr. Panatenee edizione '88), che allo spettatore almeno garantivano la presenza sul podio di Leonard Bernstein e Carlos Kleiber. È un discorso paradossale, che adotta il piacere dell'ascolto quale unico metro di valutazione (e sottovaluta colpevolmente gli aspetti etici e politici della questione...), ma è un fatto che oggi nessuno sia riuscito a proporre qualcosa di almeno paragonabile a quelle manifestazioni. Pur in tempi di apparente rinascita culturale.

L'elenco delle rassegne e delle istituzioni musicali cadute nell'oblio, nel corso degli ultimi dieci anni, sarebbe lungo. Intanto, l'unico festival pensato per Napoli (anche se non a Napoli), ovvero le già citate Settimane Musicali, nate sull'onda lunga e fortunata della Musica d'insieme, non esiste più. Dipenderà, forse, anche dal fatto che al presidente del comitato organizzatore di quella manifestazione, l'ex ministro Vincenzo

Scotti, non arrida al momento la stessa fortuna al Palazzo, e sicuramente il partito politico più vicino al responsabile artistico delle Settimane – Salvatore Accardo – conta oggi un po' meno di allora nel panorama nazionale. Senza dire, poi, delle vicissitudini del Banco di Napoli, sponsor principe di quella ed altre rassegne a sfondo musicale, la cui manica larga di un tempo si è stretta drasticamente, un po' per scelta, molto per forza.

Gira e rigira, insomma, la crisi attuale di offerta musicale è figlia della crisi economico-politica che ha investito il nostro paese all'inizio del decennio in corso. Era prevedibile che, considerata l'entità dei sommovimenti, qualcosa sarebbe cambiato: ma si sperava in meglio, se non altro per simpatia rispetto al clima di generale ottimismo che pervadeva (e pervade) la parte sana del Paese. Speranza vana: musicalmente parlando, si è fatto un salto indietro di un bel po' di anni. L'equazione è semplice: più rigore, più trasparenza – che rappresentano, questi sì, un bel passo avanti – hanno frenato in parte l'allegria giostra di finanziamenti messa in moto negli anni Ottanta, impoverendo l'offerta. 'Note pulite' ci invita ad atteggiamenti più frugali, insomma, e noi saremmo disposti a rinunciare, sia pure a malincuore, al sommo Kleiber in cambio di un panorama concertistico più ricco, corposo, coerente e, soprattutto, di assodato spessore culturale.

E invece, qual è il panorama napoletano alle ormai fatidiche soglie del più ancor fatidico Terzo millennio? Cominciamo dagli spazi: chiese, cortili, palazzi e sacrestie sono angoli di fascino privilegiati, capaci di rendere unico il calore dell'esecuzione. Ma non sono adatti a far musica nove volte su dieci. Ed un cinema, anche se bello ed elegante, resta un cinema, un teatro resta un teatro. Il fatto è che di sale per la musica, a parte il San Carlo, a parte la Sala Scarlatti (sulla cui acustica, tuttavia, ci si potrebbe soffermare a parlare) non ce ne sono. Ma questo è un vecchio discorso.

Altre dolenti note: non c'è più un'orchestra vera, stabile e solida, con vocazione sinfonica; fatto questo abbastanza clamoroso (persino in Italia), se rapportato ad una città di due milioni di abitanti, ad una regione con quattro conservatori. Qualche anno fa c'era la Scarlatti, ovvero l'ensemble della RAI. Smantellarla è stato facile, anche perché aveva smesso da un po' di essere protagonista di successo nel panorama nazionale: aspetto, quest'ultimo, alquanto sottovalutato sull'onda emotiva della chiusura e delle molte lacrime da cocodrillo versate. Oggi, come per gemmazione, a Napoli nascono, invece, complessi strumentali in serie, con nomi sempre diversi: le facce dei professori, però, il più delle

volte sono le stesse (fatta eccezione per le due 'eredi' Scarlatti, divise da fiera e pernicioso rivalità e dunque inconciliabili). Basterebbe un po' di coordinamento, un briciolo di spirito imprenditoriale e la voglia, concreta, di mettere su un gruppo stabile, per il pubblico e non contro i propri nemici. Almeno per provarci.

Ma coordinamento è termine estraneo, oggi, agli operatori musicali di casa nostra. A metà anni Ottanta un'iniziativa del Banco di Napoli provò a mettere attorno ad un tavolo i responsabili delle principali realtà musicali operanti in città, nel tentativo di tracciare un programma coerente attraverso iniziative complementari: si spreca le buone intenzioni e non successe nulla. Qualcosa di simile è stato avviato a partire dall'anno scorso, con il comitato promosso da singoli operatori (Cocam) nell'ottica di ottimizzare la distribuzione degli spazi cittadini tra i diversi operatori: idea bella ed apprezzabile, ma dopo le elezioni del sindaco i lavori hanno subito una pausa preoccupante.

Al momento, allora, l'ascoltatore napoletano si muove in una piccola giungla di suoni. Molte associazioni meno agiate sono scomparse, risucchiate dalla crisi, incapaci di ottemperare alle rigide normative ministeriali per accedere ai finanziamenti ed ancor più di trovare uno straccio di sponsor disposto a rischiare. Molte altre associazioni, invece, si tengono in vita per istinto di conservazione, badando a se stesse più che ai potenziali fruitori dell'offerta; il che non è meno deprimente. La logica distributiva ha soppiantato del tutto quella produttiva per ovvie ragioni economiche; il risultato è che si ascoltano sempre gli stessi artisti, sempre più di passaggio, sempre meno motivati. Dare un'occhiata all'ultimo maggio napoletano per credere.

I nomi più richiesti sono solo e sistematicamente quelli propagandati da mamma tivù. Si spreca il 'tutto esaurito' per Pavarotti, protagonista di un *Elisir* men che modesto, ma si manda vuota la sala per artisti colpevoli, semplicemente, di non essere familiari al grande pubblico. È il trionfo del *deja vu*, dunque, complice il pubblico, purtroppo, assuefatto alla logica del ripescaggio.

La questione, anche nel caso specifico, diventa di natura economica. Ovvero, chi di soldi ne ha pochi preferisce non rischiare, andare sul sicuro e gonfiare l'offerta con le facce pubblicizzate dai media. Che non sono necessariamente le più interessanti, ovvio, e qualcuno dovrebbe spiegarlo al pubblico. Il fatto è che i giornali, organi preposti alla specifica funzione, in genere trovano più utile battere la grancassa intorno a divi e tenorissimi, con argomenti che, spesso, esulano dall'ambito musicale per sconfinare nel mondano. La domanda che talvolta si sente

rivolgere il critico musicale, di ritorno dalla sua sortita concertistica, è: «quanta gente c'era?». Sotto le cento unità, in genere non esce un rigo. Pensate, allora, in una città diventata pigra più di quanto suggerito dalla sua stessa indole e di fronte a situazioni come questa, quanto piccole siano le possibilità di emergere di certe rassegne «sperimentali» o delle proposte al margine dei circuiti tivù-radio-ciddi.

Eppure è difficile, volendo essere cinici, dar torto a chi, in piena crisi del settore editoriale, si preoccupa di vendere. E non è un caso che quotidiani nazionali anche solidi e prestigiosi abbiano deciso di ridurre ai minimi termini la loro rubrica di critica musicale, credendo di esaurire in inchieste ed interviste-verità l'argomento musica classica. Ne è seguita una lunga lettera dell'Associazione Critici Musicali, controfirmata dai più importanti musicisti italiani, che denuncia a Veltroni ed a Berlinguer la perdita di peso e di immagine del settore. Figuriamoci, con questi 'chiari di luna', come i giornali potranno aiutare la musica!

La prevalenza dell'immagine, insomma, va soffocando l'attenzione nei confronti della qualità intrinseca dell'offerta, diseducando di fatto la platea. Oggi Napoli (ma il discorso potrebbe valere per altre città) non ha più un vero pubblico di appassionati, fatta eccezione per un manipolo di stakanovisti disposti a tutto e per i pochi fedelissimi frequentatori di concerti, un vero e proprio zoccolo duro magari non ancora traviato dalla perfezione del laser. Però, oltre questo piccolo esercito, non c'è ricambio. Gli spettatori che hanno affollato (si fa per dire) nel maggio '98 Villa Pignatelli per l'ennesimo nostalgico remake della Musica d'Insieme sono gli stessi che, più giovani e pimpanti, accorrevano al richiamo di Salvatore Accardo e Bruno Giuranna a metà degli anni Settanta. Per non parlare del San Carlo che, anche per la logica degli abbonamenti a prelazione, è diventato ormai una specie di club esclusivo.

In tutte le sue componenti, dunque, la vita musicale napoletana, almeno sul versante 'colto', sembra, come dire, *imbalsamata*. A questo hanno contribuito, in misura non sottovalutabile, anche gli anni di gestione Nicolini, un po' improntati alla vecchia logica borbonica del *'facite ammujna'*, di fatto poco costruttiva, al di là delle apparenze. Adesso va un po' meglio, almeno c'è qualche rassegna meno canonica, qualche gruppo che prova a produrre piccole cose, ed i finanziamenti pubblici, seppure ispirati ad un assistenzialismo talora troppo omologante e poco attento al fattore intrinsecamente qualitativo, almeno consentono un certo raggio d'azione ai più volenterosi. Che poi, tra questi, si mischino operatori solo in grado di riproporre vecchi direttori d'orchestra, vecchis-

simi programmi ed amarcord improbabili, beh questo è lo scotto da pagare per una situazione d'acqua bassa, in cui tenersi a galla è consentito a tutti.

Alla fine di questa piccola riflessione intorno ai problemi di un'offerta cittadina oggi più caotica e meno vincente di qualche anno fa resta da porsi qualche obiettivo, tanto per non rimanere nel campo delle lamentazioni pure e semplici. Obiettivo che poi è unico, per l'ascoltatore, per il giornalista, persino per l'operatore musicale e l'ente pubblico da cui le sorti di tutti i fruitori dipendono: privilegiare la qualità, che non sempre deve far rima con popolarità. E poi provare a rischiare, a confondere gli schemi, a produrre in maniera più attiva, a non adagiarsi su quanto è stato bello, anche perché forse non lo è più. Il primo passo sarà riconquistare e, forse, ricostruire un pubblico che, oggi, si va assottigliando in maniera preoccupante, tentato dai dischi a 5000 lire in edicola, distratto da una televisione sempre più invadente e massificante in cui finisce con lo specchiarsi, purtroppo, l'offerta di fine millennio.

STEFANO VALANZUOLO

LA CIVICA DI MILANO

INTERVISTA A COSPITO E MELCHIORRE

Avete mai provato ad immergervi in un pomeriggio domenicale, quando l'italica famiglia è chiusa in casa davanti al video, e la città silente sembra quasi ferma? Se arrestate un attimo il vostro passo, un suono di pianoforte lontano giungerà alle vostre orecchie. Sarà Magda quella bimba di sette anni che studia il piano, oppure Eduardo che con i suoi macchinari cerca d'emulare un suono di un vecchio verticale a muro scordato, per la realizzazione dei suoi prodotti multimediali? In un mercoledì pomeriggio di una Milano rumorosa ho cercato di chiarire quest'enigma. Linea gialla della metro. Fermata per Corso di Porta Vigentina e prosecuzione per il civico 15. Troverò lì forse le mie risposte? Per il momento trovo la sezione di musica contemporanea della Scuola Civica di Milano, nonché Alessandro Melchiorre responsabile artistico della struttura e Giovanni Cospito responsabile del laboratorio d'informatica musicale, che m'accolgono.

Fino a poco tempo addietro la Civica non differiva come tipologia di corsi da scuole come la Chigiana, Fiesole, l'Accademia Pescarese ed altre simili. Ma nel giro dell'ultimo anno è stato allestito un laboratorio d'informatica musicale, che polarizza il mio interesse soprattutto per quanto concerne gli aspetti didattici e di pensiero...

MELCHIORRE: È da poco che disponiamo di queste attrezzature. Se è vero che oggi un home studio costa quanto un buon pianoforte mezza coda, e anche vero che attrezzare un laboratorio richiede uno sforzo economico maggiore. Dallo scorso anno abbiamo cominciato ad allestirlo, e da pochi mesi l'abbiamo completato.

COSPITO: In effetti era indispensabile supportare i corsi che da lungo tempo tiene qui in Civica Alvise Vidolin con qualcosa che permetta di sperimentare ciò che viene appreso in teoria.

Cospito ha parlato di corsi, dunque il laboratorio nasce solo a fini didattici?

M.: Non solo. In quanto istituzione non siamo sul mercato della produzione, ma c'interfacciamo con compositori che hanno desiderio di sperimentare le proprie idee.

C.: Infatti nel laboratorio abbiamo realizzato sia lavori di Alessandro, sia di Fedele, Solbiati e altri ancora.

M.: Insomma oltre agli scopi didattici ci prefiggiamo di divenire un laboratorio d'idee per i compositori.

Mi perdonerete ma adesso devo porre una domanda maliziosa a Giovanni Cospito: quali sono le difficoltà che incontra lavorando con i compositori.

C.: È vero, la domanda è un po' imbarazzante, ma presuppone soprattutto una risposta parecchio articolata. L'esperienza fatta mi dice che esistono tre fasce di compositori: i sessanta-settantenni legati ancora all'analogico; i quaranta-cinquantenni che hanno vissuto la trasformazione dall'analogico al digitale; i giovani compositori nati nel digitale. Con i primi esiste un vero e proprio 'gap' difficile da colmare. Il loro immaginario è ancora molto legato alle esperienze fatte nei laboratori analogici anni '50, come lo studio di fonologia della Rai di Milano, o Colonia o Friburgo. Le loro richieste sono pertanto desuete, ma soprattutto tarate su un altro mondo tecnologico.

C'è dunque un problema storico?

C.: Sì! Anche se questo non si pone solo per quella generazione di compositori, ma per un'idea distorta e spesso presente in ambito musicale, che tende ad accorpare l'esperienza analogica stile anni 50, con il mondo dei computer. Sono due universi completamente differenti, il cui parallelismo è rintracciabile solo nelle comuni problematiche di sintesi sonora, o di trattamento di suoni concreti. Ma la profonda diversità dei meccanismi tecnologici ed il differente approccio alla materia implica un modo di pensare diverso.

È possibile fare qualche esempio?

C.: Certo! Pensiamo alla possibilità d'automatizzazione delle procedure compositive, o alla rappresentazione grafica del suono in 3D, con possibilità d'intervento sui parametri del suono attraverso l'interfaccia grafica. Nessuna di queste operazioni era allora possibile. Per i compositori sessanta-settantenni, oltre alla difficoltà di un immaginario ormai superato, esiste anche il problema del rapporto tra tecnico e compositore.

Con le generazioni successive questo problema è stato superato?

C.: Non del tutto. In linea di massima la generazione dei quaranta

cinquantenni è molto informata rispetto alla produzione di musica elettronica anche se non tutti hanno familiarità con le macchine. La difficoltà che affrontano rispetto alla produzione può essere paragonata alla scrittura di un brano per pianoforte da parte di un non pianista, avendo pertanto una relazione di conoscenza con lo strumento avanzatissima, sia come esperienza storica sia come possibilità d'accesso diretto all'oggetto.

Ed i giovani compositori?

C.: L'ultima generazione ha una maggiore familiarità con il digitale, perché è nata nel digitale, tuttavia non essendoci ancora un radicamento dell'informatica nei Conservatori il livello d'alfabetizzazione non è sempre dei più elevati.

M.: In un corso di composizione fatto in conservatorio, l'uso dei computer per comporre, sostituendo pertanto la matita con il calcolatore, è ben lontano dall'essere applicato. Anche lì dove ciò accade l'allievo deve in ogni caso saper maneggiare la matita perché con questa farà gli esami. Tuttavia devo precisare che la nostra non è una struttura antitetica al conservatorio, al quale bisogna riconoscere d'avere dei corsi d'informatica musicale con una programmazione ben accurata. Con i compositori che chiedono d'accedere ai corsi della scuola, noi richiediamo sempre la tipica alfabetizzazione di base di un conservatorio, in altre parole il compimento medio di composizione o la presentazione di partiture che attestino il superamento di quei parametri conoscitivi indispensabili ai fini della produzione artistica.

Nel vostro laboratorio c'è una MARS.

M.: Sì è un prodotto dell'IRIS che su nostra richiesta ha concesso questa stazione in via sperimentale da oltre un anno. È un prodotto tutto italiano ed ha le stesse funzioni della Workstation dell'IRCAM o di altre stazioni simili. In Italia è divenuto comunque un prodotto di riferimento per il live elettronico.

Quali sono le sue possibilità?

C.: La MARS fa essenzialmente trattamento di suoni acustici e sintesi in tempo reale.

In ogni modo ha la possibilità di attivare una serie di procedure di gestione del materiale acustico o di monitoraggio per performance dal vivo, intese come performance concertistiche, multimediali, teatrali o di qualsiasi tipo.

Sotto il profilo didattico quali sono i problemi che pone una simile apparecchiatura?

C.: Problemi legati al modo di pensare. Il compositore ha a disposizione un mezzo potentissimo. Deve connetterlo con le proprietà gestuali

dell'esecutore, e dunque pensare al tipo d'ambiente che deve creare, perché oggi il trattamento del live electronic ha permesso di recuperare la gestualità dell'esecutore. Ciò è importante perché realizza un'integrazione tra la tecnologia e l'uomo che sarà la futura problematica degli anni a venire, anche perché l'informatizzazione è ormai un fenomeno irreversibile che sta cambiando radicalmente tutto il sociale.

Domenica pomeriggio di un Terzo millennio prossimo venturo.

Il suono che state ascoltando, non è quello di Magda, né quello di Eduardo, perché Magda ed Eduardo sono lo stesso suono, disperso nei meandri virtuali d'uno spazio ancora tutto da scoprire.

CARLO MORMILE

«...SENZA INIZIO E SENZA FINE...»

PICCOLO PREAMBOLO SULLA NECESSARIETÀ

«Essa è indispensabile, affinché l'uomo sia in grado di conoscere e mutare il mondo: ma è indispensabile anche la magia che porta con sé».

ERNST FISCHER

1

«...È incommensurabile, senza inizio e senza fine: fu sempre a se stesso uguale e sempre lo sarà, e non si riferisce ad un qualche uomo più che ad un altro. Si divide in tre tempi: passato, presente e futuro. Di questi, il passato non ha principio, il futuro termine».

Se è così si è giunti alla conclusione sin dall'inizio. Se è vero che ci si riferisce ad una cosa degli uomini – nel tempo ma anche nella musica¹. Perché l'avventura del tempo, 'cosa degli uomini', non è diversa da quella della musica.

In questo luogo sterminato tutto è immutato. Forse è cosa connaturata agli uomini, e dunque questa fissità è senza uscita. La lingua è funzionale al profitto, e si è persa ogni compassione – non c'è mai stata compassione. Insomma, non c'è futuro, perché non c'è tempo – non c'è più tempo.

¹ Non nel suono, che prescinde dalla storia – non è 'cosa degli uomini'. Quasi dispiace citare ancora LaMonte Young quando dice che, «...a meno che uno non dovesse stabilire quanto alti o quanto bassi debbano essere i suoni perché sia loro permesso entrare nel mondo della musica, la composizione della farfalla era musica quanto quella del fuoco. Lei disse che pensava che si dovesse almeno essere in grado di udire i suoni. Risposi che questo era il solito atteggiamento degli esseri umani che ogni cosa nel mondo debba esistere per essi, e dissi che non mi sembrava affatto necessario che qualcuno o qualche cosa dovesse udire i suoni e che era sufficiente che esistessero per se stessi».

Ma ci si ritrova ancora una volta a parlare di 'necessarietà', per non ammettere quella sconfitta.

Dunque, ci si rivolge verso il necessario. Verso la 'necessarietà'. Quella che Anton Webern scoprì in una casa privata di Vienna il 20 febbraio 1933². Il riferimento alla necessità sembra volere ampliarsi ad una prospettiva etica, dall'angusto sgabuzzino linguistico nel quale si trova³.

Ci si è ricoperti di oggetti inutili, quando volevamo solo il necessario, niente di più. Benché questa zavorra possa essere stata un tempo funzionale a certo percorso⁴.

Dunque, la necessità. Dove l'arte è necessaria: siamo in presenza di qualcosa del quale non si può fare a meno, siamo in un luogo dove la verità è detta e l'onestà dei personaggi è assoluta, tutto è vero e naturale e non c'è nulla di arbitrario ed immaginario e, infine, quell'eterno confine tra linguaggio ed esistenza tende a scomparire – scomparire.

(Una parentesi sulle 'leggi', esse per prime 'vere e naturali'. È evidente che quegli 'oggetti inutili' si siano storicamente appoggiati non a queste, ma a ben più innaturali – dogmatiche; illegali – regole, che nel corso del tempo hanno sostituito nella cultura – questa specie di immaginario collettivo funzionale alle, ed imposto dalle strutture che presiedono a quelle 'regole' – le prime, quelle 'vere').

(E un'altra parentesi è dovuta, sulle «discipline di produzione del 'non necessario'». Il gioco è sulle prospettive: il 'non necessario' deve essere necessario a se stesso, da una prospettiva meta-linguistica; in altre parole, o meglio nelle parole di Goethe, non deve essere 'arbitrario ed immaginario'; in altre parole ancora, deve essere necessario all'interno del suo stesso codice linguistico; e, da una prospettiva più generale, più ampia, non deve essere necessario a se stesso, che il meta-linguismo non interessa più nessuno, ma imperativamente deve essere proiettato verso le necessità dell'esistenza).

² Si tratta di una delle 16 conferenze tenute da Webern negli anni 1932 e 1933 in una casa privata a Vienna «di fronte ad un numero esiguo di spettatori». Quel giorno Webern cita Goethe che dice: «Queste grandi opere d'arte sono state prodotte da uomini, come le più grandi opere della natura, secondo leggi vere e naturali. Tutto ciò che è arbitrario ed immaginario crolla: dove è la necessità, là è Dio».

³ Ampliamento che potrebbe sembrare una forzatura: ma la cosa ha importanza?

⁴ Non sviluppo, che implicherebbe questioni evolutive che non esistono nel percorso in questione.

Il terreno in questo punto del cammino è scivoloso. Si scivola a valle, verso l'utopia. È l'impossibilità a rendere concreta questa precipitazione del superfluo, ad estrarre solo il necessario, a far apparire/divenire impraticabile questa via. E allora, certezze e speranze (e sconfitte mai ammesse) si perdono tra quegli 'oggetti inutili', in quel luogo sterminato, in quell'immutabile.

Se abbiamo forza in sé non sappiamo.

Segnali erano giunti, da molto tempo.

Allora si diceva «...so di averne sentiti cantare. Non conosco di persona LaMonte Young o Laurie Spiegel. Ma spero sappiano sentire certi canti. Altrimenti, e non so quanto abbia previsto questo, l'utopia».

LUCA MITI

Qualcuno era presente mentre scrivevo, e in qualche modo mi è stato di aiuto, grande o piccolo, nella stesura di questo testo – talvolta solo facce, nomi, altre volte con un titolo ben preciso. In ordine di apparizione: Censorino, citato da Norbert Elias; Roberto Barbanti; Goethe, citato in Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, Milano 1989, SE; forse Vittorio Gelmetti; Lui Angelini per il 'non necessario'; Anna Guidi tornando in treno da Bolzano a Roma; infine me stesso, in un mio breve scritto sul catalogo della rassegna di musiche non convenzionali «Ear Nerve 2», S. Giorgio a Cremano, 1989.

MUSICA DEL FUTURO

La musica che mi interessa attualmente è come una discesa a balzi lungo un torrente di montagna. I salti da masso a masso sono pezzi di equilibrio, il tempo che il piede resta sul masso è indeterminato ma rigorosamente necessario se inquadrato nel movimento generale. Questo movimento è regolato dal ritmo, la decisione su quale masso saltare è aleatoria. Il ritmo nasce dalla vitalità, dallo sforzo, dalla fisicità. Il piede non esita quanto la mente, lo slancio risponde perfettamente allo stacco da compiere. Il tema melodico si svolge nella improvvisazione totale e l'armonia incessante dell'acqua che scorre produce accordi con i canti degli uccelli o lo stormire delle fronde degli alberi. La luce e l'ombra entrano nella musica insieme ai colori. Certe volte il piede, un piede, finisce nell'acqua, e l'incidente avvalora la corsa, costringe all'impossibile: includerlo nella partitura. I balzi e l'acqua creano il contrappunto insieme agli altri rumori naturali. La questione non è 'naturale o artificiale'. Il tutto potrebbe essere ambientato in un altro luogo anche metropolitano.

La tensione delle dita sui tasti, dei movimenti delle articolazioni, valgono solo in quanto generano il suono, il rincorrersi dei suoni, sono puro movimento liberato e disinibito dalle regole. Ascoltato con entrambe le orecchie separate, il suono genera musica per due emisferi cerebrali diversi, ma per lo stesso cervello per lo stesso corpo.

Il piede in bilico sulla punta aguzza di un sasso, valuta nell'inconscio la resistenza al peso del corpo, alla foga e alla direzione della corsa. A uno zig corrisponde uno zag. Il cambio di direzione verso una successione di salti previsti e valutati prima di percorrere l'ignoto, prima di sapere la difficoltà. Le pause sono necessarie a riprendere equilibrio, da rompere di nuovo con l'avventura del salto seguente. A perdifiato, a precipizio, di nuovo con calma. Aggirare l'ostacolo o prenderlo di petto

e aiutarsi anche con le braccia, anche con le mani. Un sasso traballa sotto il piede, ma questo è già ripartito non concedendo il tempo per la caduta.

Il movimento prosegue miracoloso a pelo d'acqua, sfiora svapora schizza atterra e vola di nuovo. Tutte le membra sono impegnate, ma è la mente che comanda, che prevede sia l'inizio che la fine, il grave e l'allegro, l'alto e il basso la piroetta e la giravolta. Quando il piede finisce incastrato tutto l'essere reagisce in anticipo togliendo peso e spostando il baricentro, i muscoli si tendono e la via di uscita si trova dove fino ad un attimo prima era impensabile.

Ad occhi chiusi, la musica entra direttamente in contatto chimico con i centri nervosi. La tastiera è a completa disposizione. Suoni e ritmi vertiginosi scaturiscono da un punto mediano tra esterno e interno dove con tecnica zen è possibile esercitare il controllo. Le mani si lanciano, azzardano, ritornano afferrano i tasti per lasciarli subito. Un segnale un gesto e l'expander genera un pattern che fa da sfondo. Un altro gesto ed è tutto cambiato. All'infinito. L'intensità affiora. Cambia la voce del Gran Piano al Vibraphone. E torniamo sul fiume.

La vertigine guardando in alto la vegetazione richiude il cielo. E per un attimo ho volato e sono di nuovo in equilibrio. Ho saltato e non me ne sono accorto in felice incoscienza. Ma ce l'ho fatta! Non guardavo dove mettevo i piedi ma sono già al di là. Mi esalto non considero il pericolo, parto a pie' pari e poi divarico - fine.

Non è finita, è solo un punto di appoggio. Salti e atterraggi dipendono dalla velocità dell'agilità.

Un computer, un campionatore di suoni permettono di vedere in tempo reale sul pentagramma la musica del futuro che si sta suonando e scrivendo allo stesso istante, completa di accordi e chiavi diverse. Registrazione immediata della partitura, verrà stampata e sarà composizione. Potrà essere eseguita di nuovo da un bravo performer che correrà sullo stesso identico torrente di montagna e appoggerà il piede esattamente nello stesso punto e per lo stesso tempo sullo stesso sasso su cui io sono passato. Proverà le stesse mie sensazioni e si approprierà della mia fisicità.

QUESTA È LA MUSICA

LAPPO BINAZZI

FANTAMUSICOLOGIA / 4

Una persona che dice io sto ascoltando musica è una persona che si vanta di poterlo dire.

Per ascoltare musica bisogna saper decidere di distinguere cosa è musica e vantarsi di giudicare.

Una persona decide di amare la musica ma all'ascolto di suoni deve decidere se quella che ascolta è musica.

Per giudicare si deve sentire capace di riconoscere.

Se uno decide di addormentarsi al suono di musica classica può chiedersi ai primi suoni: questa è musica classica?

Se deve prendere una decisione su una musica [classica] deve compiere la stessa operazione di riconoscimento.

Un mendicante non può dire: io amo Haydn.
Deve avere il potere di dire: questa è musica.

In un teatro è facile. Per la strada ascoltando suoni da una finestra è più difficile.

È un potere che precede la situazione giudicante.

Ma il giudicare dovrebbe essere libero.
Un giudizio che ha bisogno di un potere non è un giudizio.

La forza di riconoscere la musica come musica non è qualcosa di musicale.

Se io ascolto il camminare di una ragazza come musica posso farlo ma non posso dirlo.

Devo organizzare complicità.
Ma anche per ascoltare Mozart come musica devo organizzare complicità.
Infatti il mendicante non ha questa complicità.

Un rumore inutile o ascoltato come inutile.

Prima di dire questa musica è bella devo decidere questa è musica.

Per riconoscere la musica abbisogna un potere sociale.

Io posso permettermi di parlare di musica.

Il che significa che c'è qualcuno che «io penso» non possa permetterselo.

Non posso allargare come musica i rumori visti poeticamente.
È molto importante non avere soldi se uno *non* ha soldi *non* va a teatro.

Concorso internazionale per il miglior pezzo di musica composto da 7 suoni.

Elenco rumori poetici. etc.

Indagini solo suono.

Un pezzo di musica di 20 secondi ha senso alla radio.
Non fuori della radio
un solo suono è radiofonico
la radio è una situazione.

La radio dà concentrazione
la radio dà solitudine etc.

I problemi etnologici sono problemi nostri.

Cosa deve fare un musicista oggi visto che non è sufficiente fare musica?

Un critico cerca di dimostrare le ragioni di un genere contro un altro.

Un uomo meno ha
Più è costretto a farsi la musica da solo.
Più è costretto a farsi la musica da solo.
Più conosce la musica.

Consigliare di sentirsi musicista perché uno sceglie un disco o ama un ciondolo...

di fronte a un'organizzazione fatta di orchestre, teatri, scuole, stampe, miliardi può sembrare folle.

Ma anche la pretesa dello stato di gestire la poesia è folle.

La musica viene da una finestra.

Posso scegliere un disco invece di un altro.

Posso amare un rumore.

Etcetera

Fra i pittori e i poeti si constata un dire e un dare spontaneo.

Ai musicisti è interdetto approssimare.

Le ragioni sono politiche.
La musica non è liberata.

I musicisti non sono per le strade.

È più costoso e ingombrante comprare un pianoforte.

Un pianoforte in camera può non trovare spazio.

Della carta e dei colori occupano un tavolo.

Un quaderno e una penna.

Ma si può anche vivere di suono.

Si può amare – fare nostro – il suono [rumore] del fiume.

Si può amare il cucchiaino sul bicchiere. [suono] rumore.

Una frase melodica è già qualcosa di bello.

Non lo è per la nostra società.
Ma lo è.
Per noi.

Il David fu spostato non per difenderlo dal vento il David fu spostato
per ragioni scolastiche.
Per insegnare la figura.

Questa vita scolastica morì prima di nascere.
Il David non fu mai usato.
1873.
Dieci anni dopo circa
nasce Archipenko.
1887.

La situazione del musicista è dura.

Ciò non toglie che
l'uomo non può sempre ricevere deve anche dare.
Dare, dare anche a se stesso.

L'uomo conforta se stesso scegliendo.
Scegliendo. Sentendo sua la cosa scelta.
E questa cosa scelta può essere un suono.
E questa è la musica.

Un qualsiasi fare nel mondo dei suoni.

La gente pensa che è indispensabile il Metropolitan.

Ci deve essere una ragione perché oggi su questa strada io posso inventare su una tela.

Ci deve essere una ragione perché oggi su questa medesima strada io, il medesimo io, non posso inventare sulle corde.

Non è facile la differenza è minima e massima. Ma di che tipo è la differenza? Dov'è il problema? La localizzazione del problema sarebbe l'avvio per la soluzione.

Chi, cosa, mi ha ridotto così?

Io voglio firmare la mia chitarra.

Musica classica

Tutti insieme, sessanta, tutti la stessa nota. Più o meno. Fanno volume. Ma il volume diviene un soffio. Un soffio elettrico radiofonico. Questo soffio non è diverso da un solo suono sul pianoforte. Anzi il suono è più grande e più puro.

La radio ci manda questa massa ma è pur sempre un solo elemento. Il suono dal pianoforte è un solo elemento.

Un uomo sta suonando il flauto. Un amico si avvicina e dice:
«Che bella musica stai suonando! Di chi è?»
«Di nessuno».
«Come di nessuno?»
«Sto improvvisando».

GIUSEPPE CHIARI

SENTIRE NOMADE

APPUNTI PER UNA RICERCA SULLA GITANERIA

Il grido

Isla de San Fernando, Cadiz, 4 luglio 1992.

«¡Camaròn! ¡No te vayas!» il grido di un gitano saluta per l'ultima volta il maggiore *cantaor* di questo secolo, l'ormai leggendario José Monje Cruz. Questa è una vicenda cruciale per la storia del flamenco. È difficile rendere con poche parole il senso tragico di questo evento per la popolazione gitana di Spagna. Camaròn de la Isla oltre a essere un formidabile *cantaor* – fra i migliori, certamente il più amato – incarna per il gitano la possibilità di *essere* senza dover rinnegare la propria cultura che, al contrario, conferma e rende carica di nobiltà.

Mai come fra i gitani vale l'affermazione che 'signori si nasce'. Difatti il codice etico dei gitani è rigoroso; la *ley gitana* è una rete di regole e norme di comportamento da cui essi vengono fortemente condizionati fin dalla nascita. Ed è probabilmente l'adesione a tali codici che ha permesso a questa cultura di sopravvivere ai tempi. Una società colonizzatrice quale quella occidentale ha la forza per modificare e far proprie ragioni e modi di altre culture. La contaminazione è il *dictat* culturale della fine di questo millennio. Ma cos'è il flamenco, in fondo, se non il prodotto di complesse contaminazioni culturali stratificatesi nel corso degli ultimi mille anni sulle matrici di una casta di pariah che muove i suoi passi dalle regioni occidentali dell'India? L'analisi filologica ha stabilito con una certa fondatezza l'identità fra determinati dialetti zingari con idiomi indostani, mentre l'antropologia ha voluto rilevare le similitudini dell'immaginario cosmogonico contenuto nel vasto repertorio di leggende che costituisce la memoria ancestrale di questo vasto gruppo.

Buon viaggio

Il lento cammino dei nomadi attraverso l'Asia, l'Europa orientale e il vicino e medio Oriente procura scambi soprattutto culturali, e nello specifico musicali. Alle culture nomadi si deve la divulgazione di strumenti ormai classici, il violino e la chitarra, ma anche la fisarmonica assieme a singoli strumenti diffusi a livello locale. La funzione di intrattenitori per le corti e la nobiltà, grazie alla grande perizia nel ballare e suonare, diviene nei secoli tradizione consolidata; vengono rivestiti di un ruolo sociale, funzione che, nel determinarne il ruolo, consente agli zingari di essere accolti positivamente influenzando a loro volta sui costumi del contesto ospitante. Tuttora permane nei fumosi locali delle città dell'est europeo la presenza di orchestre zingare che fanno largo uso dei repertori tradizionali. L'Ungheria raccoglie in un prezioso archivio il patrimonio costituito da migliaia di canti. In Russia esiste, l'unico nel suo genere, un *Teatro Rom* mentre il ricordo del *manus* francese *Django Reinhardt* continua a suscitare, fra gli specialisti della chitarra jazz, il rispetto che si tributa agli innovatori.

Arte gitano-andalusa

In Spagna il flamenco è anche il risultato della fusione di motivi specificamente zingari con il patrimonio musicale locale, quello andaluso (l'antica abilità delle danzatrici di Cadice è suffragata sia dalle cronache di diversi autori della classicità latina che dall'esistenza di reperti archeologici custoditi nel museo della città e che raffigurano le *puellae gaditanae* con nacchere alle dita) mescolato con gli elementi preesistenti della tradizione medievale religiosa radicata nella liturgia bizantina, e quella profana dei *cancioneros* medioevali. Gli ulteriori apporti mozarabici provengono in particolare dalla scuola di Cordova, istituita dallo straordinario musico siriano *Zyryab* (che ebbe influssi determinanti sullo sviluppo di tutta la musica occidentale) mentre la profondità del *cante jondo* si radica nella manifestazione sinagogale ebreo-sefardita. In questa commistione di musiche e stili, tanto simili per umanità quanto distinti nella forma, si forgia la sostanza del flamenco, duttile quanto l'acciaio incandescente forgiato nella fucina di un gitano andaluso.

I suoni neri

Il flamenco, arte gitano-andalusa, è un'arte umana: l'uomo è al centro del suo *cante*, e il *cante* è il centro dell'uomo. L'espressione è unica e irripetibile.

In generale, per gli zingari il nome della propria stirpe coincide col sostantivo *uomo*. Il gitano chiama sé stesso *calò*, 'il nero'. *Calò* vuol dire nero, nero come l'uomo che ne porta il nome, e come i suoni che riproduce. Inoltre gli zingari amano definire se stessi *popolo del vento*. Per molte culture di derivazione orientale il vento è il respiro, e il respiro presiede al canto. Allora, forse, non è eccessivo accordare alla etnia gitana anche l'appellativo di *popolo del canto*.

L'esecutore verace del *cante flamenco*, quando viene visitato dal *duende*, lo spirito della possessione che risiede nel *cante*, ha la capacità di risvegliare le vaghe sembianze di quel 'sonido negro' – suono nero e pertanto *calò* – dell'immagine metaforica di Manuel Torre, *cantaor* dalla antica memoria, che F. Garcia Lorca ha avuto il merito di riportare nel saggio *Teoria y juego del duende*.

Nomadismi

Esiste un magnifico film, del regista *manus* Tony Gatlif chiamato *Latcho drom* – letteralmente «buon viaggio» – che mostra in tutta la sua evidenza il nesso del viaggio con la musica e il canto. Le forme musicali a cui si assiste sono anch'esse simili, pur differenziandosi nello specifico. Tuttavia la tappa finale del film ci riporta idealmente alla stazione di partenza, l'India. I modi del canto e del ballo flamenco mantengono grandi identità con quelli odierni del Rajasthan a cui giovani musicisti gitani adesso si rivolgono dando vita a illuminati prodotti discografici; il cerchio si chiude con il ritorno al punto di partenza.

Si sa che la memoria storica nei nomadi è collettiva e si realizza nel gruppo con la trasmissione orale della conoscenza.

Lo scrittore Bruce Chatwin, nel raccontare di una cultura che ha molte affinità ma nessun contatto con la questione zingara, sembra suggerire il punto di contatto fra questa e la realtà aborigena australiana: la via dei canti, *songlines*. La memoria diviene suono, anche le pietre cantano, e proprio attraverso la specificità del canto, custodito come testimonianza storica da ogni singola famiglia, è possibile richiamare i sentieri a cui si appartiene per tradizione – e, si badi bene, sono i gruppi

ad appartenere ai sentieri ancestrali, e non viceversa – coprendo distanze assolutamente enormi di spazio e tempo.

È la nozione di 'viaggio' che soggiace ai sistemi nomadi – il pensiero circolare – il fulcro del loro sistema filosofico, là dove il movimento è vita e la sedentarietà diviene morte per esaurimento delle risorse che permettono la sopravvivenza del gruppo. E qui il viaggio è anche canto che re/infonde vita alle pietre, alle piante o alle radici che demarcano la fisionomia del tragitto. Lo stile di vita risulta influenzato dalla condizione di viaggiatore permanente, e la terra stessa viene percepita senza discontinuità. Il centro perde valore, ciò che conta è il percorso compiuto – la vita trascorsa – tra punto di partenza e punto d'arrivo, ma anche questi ultimi non hanno grande rilevanza. Ogni sosta è una stazione. È sempre uguale la pista della transumanza.

Camminanti e residenti: l'inquisizione non è mai finita

La terra è di tutti coloro che la calcano con i propri passi. Tuttora questa concezione del territorio provoca ovunque e anche in Italia conflitti fra distinte e contrastanti visioni del mondo.

Il problema dell'intolleranza si fa concreto negli attacchi opposti dai popoli stanziali, incapaci di concepire la terra come territorio aperto, compresi come sono dal sentimento di proprietà del luogo su cui risiedono, e disponibili purtroppo anche all'aggressione per ribadire il possesso.

Sarebbe riduttivo, in poche frasi, analizzare le ragioni o i torti di ciascun sistema. È un discorso ancora assolutamente aperto a ogni contributo, e superabile solo con la pratica e la conoscenza dell'*altro da sé*. Occorre però sottolineare la differenza fra i due sistemi, auspicando tuttavia la possibile coesistenza fra culture dissimili ma non inconciliabili.

Fino a quando il girovago si è reso utile per i vari servizi che offriva alle società preindustrializzate, la convivenza è stata possibile, ma venuta meno la funzione d'utilità è stato posto al margine del contesto ospitante. La condizione del nomade ha forti identità con la realtà del profugo. I rom provenienti dall'ex-Jugoslavia sono ancora oggi degli uomini in fuga, e anche in questo del tutto simili ai loro antenati, emigrati dall'India per sfuggire alle persecuzioni e alle carestie. La persecuzione è stata forse il motivo dominante del loro lungo peregrinare: espulsi da ogni luogo, ridotti in schiavitù, uccisi in battute di 'caccia allo zingaro' in

paesi che pure vantano un'antica tradizione *democratica*, e annientati durante il nazismo che li utilizzò come cavie per studi genetici, prediligendo a questo scopo i bambini. Su di loro si fanno le prove generali della *soluzione finale*, e nei campi di sterminio finirà quasi un milione di zingari. A tutt'oggi non vi è rivendicazione per un risarcimento che sia almeno morale.

Le questioni degli zingari non vanno scisse da quelle dei gitani, poiché nascono sulle medesime basi, e come tali vanno poste continuamente in relazione. Il sentimento di dolore che sgorga come sangue versato dalla gola del *cantaor* gitano è comune al *sinti*, al *manus*, o al *rom kalderas* perché tutti hanno in comune, oltre alle radici, anche la violenza subita in ogni epoca. Neppure i cattolicissimi re spagnoli mostrarono maggiore mitezza verso i gitani, che giunsero durante il 1400 a Barcellona disperdendosi da lì in tutte le regioni iberiche, ma in primo luogo nell'Andalusia ancora islamica ed estremamente più aperta.

Essere corteggiati per l'arte di cui sono depositari dà ai gitani di Spagna motivo di grande compiacimento, sovente accompagnato al disinteresse verso un consenso tardivo. Allora: «non si può veramente ballare o suonare il flamenco se non si ha sangue gitano». Persino il grande Camaròn – in spagnolo 'gamberone' – ne fa le spese, svalutato in principio proprio per quella capigliatura bionda che sembra tanto poco gitana – e di conseguenza poco *calò*. Ma il suo *cante*, che scavalca ogni riserva, ha saputo rendere mute le voci che lo pregiudicavano.

I gitani nell'immaginario dei payos

Se le prime notizie sul flamenco risalgono alla fine del Settecento, informazioni più attendibili testimoniano, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, l'inizio della spettacolarizzazione del fenomeno che oggi si localizza nell'industria discografica e nell'intrattenimento, più in generale; vale a dire che la gitaneria suscita interesse fra i *payos*, termine con cui sono chiamati in lingua *calè* i non gitani.

Il romanticismo inventa il fascino *bohémien* che arricchisce tanta letteratura tardo-ottocentesca; lo stereotipo di *Carmen* persiste ancora in strascichi da letteratura rosa.

Poco conosciuto fra i testi che dimostrano quanto lontano si fosse spinto il fascino gitano-andaluso, c'è un romanzo fantastico estremamente geniale e di stimolante lettura, il *Manoscritto trovato a Saragozza*, del conte polacco Jan Potocki in cui con gusto certosino del dettaglio

si immaginano, in una Spagna cinquecentesca, le incredibili avventure di un gentiluomo fiammingo fra città e sierre dell'Andalusia. Col rigore di un antropologo, Potocki, erudito e viaggiatore, riesce (un po' come ha saputo fare il nostro Salgari con le sue giungle coloniali) a farci addentrare con un volo di fantasia fra i miti cosmogonici e le allegorie delle componenti culturali che soggiacciono alla formazione del flamenco, riportando usi e costumi che sanno tanto di autentico.

Sul compàs quale stile di vita. Epilogo

L'espressione del flamenco trova il suo terreno di sviluppo nella pratica all'interno del gruppo familiare, dove ogni singolo membro fin dalla più tenera età è spinto a trovare un ruolo congeniale alle sue attitudini. L'attività musicale si associa a tutti i momenti rilevanti per la vita della comunità. Questa è formata da dinastie familiari, una vera e propria rete fatta di relazioni parentali così fitte e strettamente legate alla sfera musicale, da esigere per ogni esecutore un nome d'arte, che ne diviene emblema, così che non lo si possa confondere con un possibile omonimo. Il *compàs* è il ritmo imprescindibile senza il quale non esiste *cante*. È il suo ritmo cardiaco. Una delle caratteristiche del flamenco è l'autonomia da supporti tecnologici. Le *palmas*, le mani, sostengono il tempo portato dal *cantaor*, il quale piega il *compàs* antico a nuove possibilità. La chitarra accompagna la voce e ne arricchisce il suono riempiendo o sospendendo convenzionalmente le battute. I *palos* sono le famiglie dei ritmi basici del flamenco. La loro struttura è composta da moduli convenzionali intercambiabili, riconoscibili e perciò riproducibili da ogni gitano. A seconda del tempo e della sua velocità cambia il *compàs*. I frenetici tacchi dei *bailaores* si uniscono al battito delle *palmas* e al *jaleo*, fatto di incitazioni verbali nei confronti dell'abilità esecutrice che anche va a incastrarsi perfettamente sul tempo di *compàs*. In assoluto il *cante* è una performance individuale, e quasi sempre lo è anche il *baile*. Il ruolo del *cantaor* è intercambiabile quanto gli altri ruoli; a turno gli astanti, raccolti in un semicerchio, si alternano, con maggiore o minore perizia, fra voce e accompagnamento ritmico poiché ognuno di loro possiede le chiavi della porta del *cante* mentre il *bailaor* sembra muovere i suoi passi sull'orlo di un abisso, cerca e sonda sotto la terra evocando l'altra parte invisibile del cerchio – il lato oscuro del *cante jondo* dove pare risiedere il *duende*, indefinibile concetto di trance. Il gitano che lamenta la morte di Camaròn, *cantaor enduendado*, lamenta

soprattutto la perdita dello sciamano che ha il dono di coniugare le sfere del sacro e del profano reinventando per sé e per gli altri con magica naturalezza la memoria del flamenco più antico. E il flamenco moderno, sebbene canti ancora oggi di antiche sofferenze, sa rinnovare la dignità al gitano andaluso e alle stirpi ancora viaggianti con una poetica dichiarazione di indipendenza dalle coercizioni culturali: cerca le sue radici, le identifica e con esse continua a rimescolarsi.

LAVINIA D'ELIA

Bibliografia minima

- K. WIERNIKI, *Nomadi per forza*, Milano 1997, Rusconi.
 F. GRANDE, *Memoria del flamenco*, Madrid 1987, Espasa Calpe.
 M.C. ASSUMMA, *Il fascino e la carne. Il flamenco racconta*, Roma 1995, Melusina.
 E. MONTIEL, *Camaròn, vida y muerte del cante*, Barcelona 1994, Ediciones B.
 B. CHATWIN, *Le vie dei canti*, Milano 1988, Adelphi.
 J. POTOCKI, *Manoscritto trovato a Saragozza*, Parma 1990, Guanda.

LA CANZONE EMIGRATA

PRESTITI MUSICALI TRA NAPOLI E IL RESTO DEL MONDO

Dopo un'evoluzione durata secoli la canzone napoletana giunge alla sua piena maturità a cavallo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo con una fisionomia del tutto particolare saldamente ancorata alle proprie radici, radici popolari ma anche colte perché alla fine dell'800, con la riscoperta generale dei ritmi e dei modelli propri del folklore, i due piani non sono più così facilmente distinguibili anche in un repertorio poco intellettualizzato come quello napoletano. L'alba del XX secolo è il periodo di maggior consenso per la canzone napoletana. Il repertorio si consolida come prodotto definitivamente urbanizzato, concepito da autori per la maggior parte colti e 'moderni' nel senso di una coscienza musicale già contaminata con influssi provenienti da diversi ambiti culturali e geografici, così come in quegli stessi anni stava avvenendo in altre tradizioni musicali urbane: il tango in Argentina, il samba in Brasile ed il jazz negli Stati Uniti. Ma la canzone napoletana dimostra un'identità più omogenea che le permette di assorbire, senza mai venire veramente snaturata, ogni tipo di influsso, sia esso arabo, spagnolo, francese, inglese o americano. La continuità storica, l'uso costante del dialetto e l'omogeneità stilistica hanno garantito il punto di forza di un predominio pressoché incontrastato su tutto il territorio nazionale fino agli anni Trenta, quando con l'uso della lingua italiana cambiano le modalità di produzione e consumo della musica e contemporaneamente alla diffusione del cinema sonoro e ad un più decisivo allargamento del teatro di varietà si affievolisce il fenomeno del divismo partenopeo.

Nella scarsa storiografia della canzone napoletana l'immagine che riceviamo di quel patrimonio è fortemente autoreferenziale. Come per una strana forma di protezionismo culturale tutto ciò che esula dalla città e dai luoghi da cui quella musica trae ispirazione viene automati-

camente ridotto al minimo, impedendo un approccio storico-analitico oggettivo e relegando in un ambito indefinibile e astratto i contatti con altre realtà musicali.

Uno dei punti più oscuri nella ricognizione di questo repertorio restano i rapporti che con continuità e reciprocità Napoli, e con essa tutta l'Italia musicale, mantenne con gli Stati Uniti all'inizio del XX secolo, quando l'emigrazione divenne una realtà che riguardò milioni di meridionali. Erano anni che segnavano una media di circa 400.000 partenze all'anno secondo discriminanti di sesso, età e forza fisica. Emigravano operai specializzati, soprattutto del nord, agricoltori, braccianti, minatori, tessitori, macchinisti meccanici, fabbri, tipografi, sarte, contabili, marinai, insegnanti, medici, avvocati ed infine scultori, pittori, musicisti (con una percentuale, questi ultimi, dello 0,9). Gente poverissima che dovette provvedere alla creazione di un linguaggio nuovo sia musicale che verbale da cui sarebbe nato un prodotto autonomo, italo-americano. Tra costoro si confusero cantanti già noti in Italia che ebbero un forte riscontro in America, voci ignote, rozzi mestieranti, improvvisatori capaci ed innovativi.

Accanto a questa realtà estrema ed angosciosa c'era poi la vicenda intensa ed esemplare dei grandi interpreti napoletani, legati al mondo della lirica ma anche della musica leggera, i quali giungevano in America nel corso di lunghe ed affollatissime tournée, e si concedevano in pasto ai rotocalchi e alle manie fanatiche del pubblico italo-americano. Tra questi due estremi si dibatte per molto tempo e con esiti alterni la canzone napoletana che con l'inizio del secondo decennio del 900 non può più ignorare la compresenza all'interno del suo microcosmo di una complessità di koinè musicali derivate per la maggior parte dal nuovo mondo. All'inizio del XX secolo il repertorio napoletano più che dai ritmi afro-latino-americani era influenzato dal teatro lirico e dalle romanze da cui questa tradizione discende per linea diretta. Successivamente si fa largo una produzione eterogenea di ritmi classici di estrazione ottocentesca e di danze americane. Dopo il 1930 il jazz e i ritmi afro-americani sono ormai universalmente diffusi e cominciano a costituire un modello codificato, avviando l'incontro tra le due tradizioni alla sua fase più matura. Negli anni del dopoguerra il flirt tra tradizione napoletana e jazz diventa una vera e propria unione consacrata, basti pensare a Renato Carosone che si formò proprio nell'ambiente del jazz, a Ugo Calise, autore del celebre *Nun è peccato*, che lavorò spesso con Teddy Wilson, Kenny Clarke e Count Basie, a Nicola Arigliano, più volte ospite al Festival di Newport. Il problema è dunque scontornare la

fisionomia delle origini della canzone napoletana, un repertorio misconosciuto all'inizio e solo in seguito rivelatosi il più ricco ed eterogeneo cross-over della musica moderna italiana.

Seguiamo la storia di alcuni editori perché è da costoro che era alimentato un sistema produttivo capillarmente sviluppato che comprendeva interpreti, librettisti, compositori, copisti, arrangiatori, direttori d'orchestra, poeti, saggisti e letterati.

Ogni anno tra luglio ed agosto, in vista della Piedigrotta, si produceva una quantità enorme di musica sotto forma di spartiti per piano e voce messi in vendita da bancarellai, strilloni, suonatori di pianini ambulanti, e pubblicizzati da riviste specializzate su tutto il territorio nazionale, come il 'Cafè-chantant' di Napoli, 'La Canzonetta' e 'Il Risveglio' di Milano, 'Il Programma' di Genova. Tutto ciò prometteva un ritorno economico tale da permettere che a Napoli fossero attive tra il XIX e XX secolo ben 96 case editrici musicali e che attirate da questa 'febbre della canzone' se ne impiantassero altre, non napoletane, come la Ricordi e la tedesca Polyphon Musikwerke. Leggiamo nel fascicolo della Piedigrotta Polyphon del 1911:

La Polyphon Musikwerke di A.G. di Wahren (Lipsia) è una milionaria casa tedesca, la quale animata da sentimenti di simpatia per una delle pochissime cose belle del nostro paese, la canzone napoletana, ha pensato che poteva ben darsi ad essa un più largo e decoroso incremento raccogliendo con rispettabili consensi in un sol nucleo quelle forze sparse che fino all'anno scorso formavano l'anima armoniosa di Napoli, ma spezzettata tra guerricciolate fastidiose e noie petulanti, fra angustie finanziarie ed altre odissee cui non vogliamo per carità di patria accennare, nella fucina degli editori napoletani. Si gridò che i tedeschi vollero rubarci finanche la canzone, poiché essa emigrava a Lipsia e qui a Napoli non si sarebbe più gustata.

Quest'atmosfera tesa e positiva e l'ipertrofia musicale che ne derivava richiamavano anno dopo anno un gran numero di artisti da ogni parte del continente. Una volta istruiti, questi cantanti leggeri venivano scritturati nei teatri di tutta Europa ed America. Molti di loro, soprattutto le donne, non erano napoletani, ma Napoli rappresentava una forte attrattiva sull'immaginario collettivo, era il termometro attraverso cui si misuravano le tendenze ed i gusti di un'epoca, e dunque diventava la meta privilegiata di quasi tutti i cantanti. È il caso di Armand'Ary la famosa chanteuse parigina, divenuta in breve un vero mito quando, giunta direttamente dalle Folies Bergère di Parigi a Napoli, al Circolo delle Varietà il 12 luglio del 1894, davanti ad un folto pubblico, cantò

‘A *Frangesa* facendo impazzire gli spettatori e alzare alle stelle i suoi cachet. Anche Anna Fougez, tra le grandi dive degli anni 20, vero sexy symbol internazionale, non era napoletana ma tarantina, si chiamava Anna Pappacena, francesizzò il suo nome, e Napoli la rese immortale tra lustrini, piume, pellicce ed un lunghissimo bocchino che, come scrisse nella sua biografia del 1931, «rendeva il pubblico maschile caldo e vibrante». Napoli all’inizio del secolo si presenta insomma come una grande fucina di talenti ed un gran serbatoio per l’editoria musicale nazionale. Così anche fenomeni devastanti come l’emigrazione finirono per rivelarsi un vero affare per gli editori perché in grado di foraggiare l’ulteriore espansione del mercato.

Nelle iniziative editoriali si lanciavano emigranti e musicisti squattrinati come Dan Caslar, pseudonimo di Donato Casolaro, tra i primi compositori napoletani ad assimilare ritmi e stili americani. All’inizio del XX secolo, costretto dalla povertà, Caslar si imbarca per l’America dove si impiega in un’agenzia marittima che però a distanza di un anno fallisce. Così l’avventuroso napoletano riprende il pianoforte ed ottiene una scrittura in un locale a Coney Island dove conosce Rodolfo Valentino. La sua prima canzone è su un testo inglese: *Honey Bunch*. Nel 1913 ottiene una grande conferma internazionale con *Pretenting* ma con la crisi del 29 è costretto a lasciare l’America e a ritornare povero a Napoli. Qui conosce Galdieri, della casa editrice Curci, e fonda con lui la Galdieri-Caslar.

Ancora più sintomatica di questa atmosfera ‘internazionalista’ è la vicenda della CERIA (Case editrici Riunite Italo-americane). Fondata a Napoli dall’italo-americano Ernesto Rossi si sdoppia dal 1916 con la Rossi & Co., con sede a New York al numero 187 di Grand Street sotto la direzione di Mario Nicolò, una delle grandi promesse musicali napoletane degli anni 20 e 30. Costui a sua volta, nel 1927, si separa da Rossi per costituire la MIA (Musicale Italo-Americana) attiva fino alla fine degli anni 50. Rossi fu un grande editore, stampava partiture e dischi per la Geniale Record; per la CERIA pubblicò uno dei più grandi successi napoletani di tutti i tempi, *A cartulina ‘e Napule* lanciata da Gilda Mignonette. Attraverso l’intensa attività di queste case editrici dovettero avvenire i primi sostanziali contatti tra il repertorio leggero napoletano e la tradizione americana. Forse un primissimo incontro tra le due sponde era già avvenuto all’inizio del secolo. Ettore De Mura, nell’Enciclopedia della Canzone Napoletana del 1969, scriveva: «*Tango Napulitano* del 1917 composto da Salvatore Di Giacomo e Vincenzo Valente sottolinea la popolarità del tango in Italia, arrivato dal Messico

una decina d’anni prima». Tralasciando la controversa questione sulla provenienza geografica del tango (che De Mura fa addirittura arrivare dal Messico), resta il fatto che tra il 1876 ed il 1905 gli italiani emigrarono in tutta l’America, dagli Stati Uniti al Brasile, Messico e Argentina; ed il tango era in quegli anni la danza per eccellenza che inesorabilmente stava scalzando il primato del vecchio valzer. Molti hanno minimizzato l’importanza dell’incontro tra il repertorio napoletano e quello afro-americano giudicandolo casuale e poco influente: «I blues e i loro ritmi sono espressione del sentimento del popolo nero – scriveva Salvatore Di Massa – non è certo possibile che il popolo napoletano riesca a riconoscere l’espressione dei propri sentimenti nei prodotti musicali nascenti da tale innaturale innesto».

Considerate musiche di consumo spesso di scarsa qualità, legate al volgere di una stagione o al nome dell’artista che le interpretava, molte delle primissime incisioni fonografiche di questo repertorio sono andate distrutte per sempre, così come sono stati irrimediabilmente perduti gli spartiti di queste composizioni. Così tentiamo di ricostruire la vicenda di un repertorio musicale che nel contatto con la musica del nuovo mondo cambiò totalmente sia nella struttura ritmico-armonica sia nella lingua adoperata.

La musica, quando non era scritta da un maestro anch’egli emigrato, la si prendeva a prestito da canzoni famose, arie d’opera popolari o da motivi americani, e l’esecuzione spesso recuperava ritmi e cadenze popolari altrimenti ignoti. La diffusione avveniva su dischi; inizialmente le case discografiche che stampavano questo repertorio erano le americane Columbia, Victor e Okeh. In seguito il mercato passò ad etichette italo-americane specializzate in musica per emigranti, come la già ricordata Geniale Record, la Italian Record Co. e la Nofrio Record. Più che di case discografiche si trattava di veri e propri clan: attorno ad ogni etichetta si raggruppavano infatti più di un cantante o attore, tra i quali si creavano intense collaborazioni con la realizzazione collettiva di canzoni e scenette. La celebre Gilda Mignonette, ad esempio, fu reclutata in America proprio in questo modo. Per molto tempo fu un’esclusiva della Columbia ma poi, grazie all’enorme successo conseguito, continuò ad incidere per svariate case. Il contatto così stretto che gli artisti italiani avevano con i produttori discografici americani sicuramente deve aver giocato un ruolo non secondario nella possibilità di un incontro anche solo marginale con la produzione autoctona, soprattutto con quella afro-americana, nella quale era specializzata la Okeh. La lingua era un dissociato connubio slang nato per onomatopee ed assonanze, in cui ‘what

you want' diventa 'uoriu want', 'girl' 'ghella', 'to speak' (parlare) 'spiccà', 'street' 'stritto', 'all right' 'orraite', 'job' (lavoro) 'giobba' e 'Coney Island', la punta più estrema della penisola su cui sorge New York 'Cuneilande'. Su semplici accompagnamenti musicali a volte interrotti da parti recitate come nella migliore tradizione delle macchiette del varietà italiano i testi raccontano storie legate alla vita dei quartieri e dei sobborghi di New York affollati di immigrati che tra distacco ed ironia cantano una realtà divisa tra le vecchie sicurezze della famiglia lontana e i disagi di una metropoli estranea ed ostile, impegnata nella più imponente osmosi etnico-culturale dell'era moderna. Alcuni di questi brani erano segnalati dalle circolari dei Carabinieri del 1929 che ordinavano la distruzione dei dischi di propaganda sovversiva; ciò era comprensibile per le canzoni su Sacco e Vanzetti, protagonisti assoluti di molti brani degli anni 20, ma certamente non lo era per le altre composizioni di carattere estemporaneo e disimpegno.

Mpareme 'a via d'a casa mia composta e cantata da Eduardo Migliaccio detto Farfariello, è un brano concepito su un ritmo chiaramente sincopato sostenuto da un organico da jazz-band in cui risalta la presenza dei fiati, soprattutto clarinetti. Migliaccio è il primo italiano cresciuto artisticamente in America sotto contratto esclusivo della Victor. Cabarettista formatosi in America all'inizio del secolo, inventò la *neapolitan macchietta* e fu autore di numerosi ragtime e cake-walk. Il brano citato descrive la vicenda di uno sprovveduto che come in un labirinto estraneo e quasi impraticabile si inoltra per la prima volta nel quartiere di Broadway lanciandosi in un improbabile corteggiamento ed esponendosi a tutti gli inganni di un territorio sconosciuto e notturno:

Non so perché pensaje/d'andare a Brodué/ nun c'ere state maje/ vulette andà a vedé./ Migliara 'e lampetelle/ girano accà e allà,/ te giren' 'e cirvielle, c'a forza 'e alluccà./ Portame a casa mia/ me voglio andà a cuccà/ me ne sò asciuto iere/ non saccio cchiù addò sta./ M'ha fatto male, i' crere, quell'urtemo bicchiere./ Chi m'empara pé cortesia/ 'a via d'a casa mia...

Dai pochi frammenti discografici che possediamo sembra di poter rilevare un carattere che si ripresenta quasi costantemente anche nelle composizioni a stampa rinvenute negli stessi anni nelle Piedigrotte composte in Italia, a cui peraltro gli artisti emigrati in America non smettevano mai di guardare. L'apertura ai ritmi americani è solo l'occasione per arricchire di nuove sollecitazioni un repertorio che da decenni ruotava attorno agli stereotipi ormai logori della romanza di fine 800. Se nell'incipit musicale c'è il riferimento a tanghi, fox-trot, habanere, valse-

boston, one-step, maxixe, charleston e cha-cha-cha, nel corpo del brano spesso ritorna il ritmo di tarantella o di marcia e scompare del tutto l'indicazione della danza iniziale. La disinvoltura con cui si adoperavano i modelli musicali americani è il segno di una apertura solo apparente di un panorama musicale che in sostanza rimaneva ancora una volta autoreferenziale e conservatore.

Sfogliando i numeri dei periodici delle case musicali e delle Piedigrotte possiamo indicare con relativa certezza una data a partire dalla quale si infittiscono le canzoni concepite sui ritmi americani. Fino al 1909/10 il repertorio napoletano è concepito prevalentemente su andamenti di marcia, barcarola, tempi di valzer, mazurca, polka e più raramente di bolero. Nel 1910 cominciano ad apparire canzoni composte sui nuovi ritmi. Un elemento di grande interesse nello studio di questo repertorio è la velocità con cui le danze americane una volta diffuse nella madrepatria si estendono in Europa arrivando poi dopo qualche anno ad influenzare ambiti profondamente radicati come quello napoletano. Ma la canzone napoletana è strutturalmente un campo aperto e all'inizio del XX secolo essa rappresentava l'establishment musicale italiano; nel repertorio napoletano convergevano tutte le novità in grado di muovere denaro. L'America e la molteplicità delle danze che da essa giungevano rappresentava un bacino di utenza enorme che gli scaltri editori napoletani non potevano sottovalutare. Così il valse-boston, una variazione coreutico-musicale del valzer, nato in America intorno al 1870, si diffonde in Europa dopo il 1900; le prime canzoni composte a Napoli con l'indicazione di valse-boston sono *Doux Vertige* di Carly Chiappello del 1909, *Boston* di Caputo del 1910, *Nostalgia* di Agostino Magliani e *Spensieratezza* di Mariano De Vito datate 1910, *Sogno d'amore* di Eduardo Tagliaferri del 1911. Sono tutte composizioni in lingua, spesso infatti, come avviene in questi primissimi esempi, l'introduzione di un ritmo americano segna il passaggio del testo dal dialetto all'italiano forse nel tentativo di internazionalizzare attraverso una lingua nazionale 'neonata' un repertorio ritmicamente spesso atrofizzato attraverso contributi musicali che si esprimevano senza il peso di una tradizione ridondante. Così soprattutto negli anni 20 alcuni compositori come Giuseppe Bonavolontà e Ciro Aschettino scrivono brani in italiano ispirati direttamente al mondo musicale afro-americano: *Sotto il cielo dell'Italy*, *Lo shimmy delle lucciole* e *Tutto è jazz*, canzoni dal ritmo vagamente sincopato ma dal testo esplicito.

Dal 1909 a Napoli si comincia a tendere l'orecchio all'America anche se per il momento si tratta di danze maturate in ambienti borghesi che

provvedevano abbondantemente a filtrarne la matrice africana. Il resto del decennio trascorre pressoché invariato; il primato dei generi spetta sempre alle danze europee ed il boston, con le sue varianti, sembra in questo panorama una curiosità isolata.

Come ricorda De Mura la vera 'colonizzazione' musicale arriva dall'America solo nel primissimo dopoguerra, intorno al 1918/20. È a partire da quel biennio che il panorama napoletano cambia drasticamente con il sopraggiungere di fox-trot, one e two-step, shimmy, tanghi in maniera preponderante e poi, all'inizio del terzo decennio, con charleston e cha-cha-cha. Il fox-trot nato attorno al 1910 trae origine dal one e dal two-step, da Londra nel 1914 si diffuse in tutta Europa dopo la Prima Guerra. Dopo gli anni 20 si biforca in due varianti, slow fox-trot e quickstep, quest'ultimo con più diretti contatti con il jazz soprattutto dopo l'arrivo in Inghilterra dell'orchestra di Paul Whiteman nel 1923. I primi esempi di one-step e fox-trot a Napoli sono *Il Frenetico - The Frantic* di Gaetano Lama con indicazione di 'American fox-trot' pubblicato a New York nel 1919 dalla Italian Book Company, una casa editrice affiliata a La Canzonetta; *Lasciamoci* del 1920 e *Alla larga dalle donne* del 1921, due fox-trot di Americo Giuliani. Al 1924 risalgono *La Cauve-Souris* (Il Pipistrello), one-step di Ettore Marsella, *Mandarino* fox-trot di Ernesto De Risi, *Mondana* fox-trot cantabile di Vincenzo Santangelo e Giovanni Moleti e *Valzer d'amore* fox-trot di Armando Gill. Questo brano presenta la tipica struttura bipartita incontrata in altri pezzi: dopo un'introduzione strumentale di otto battute su indicazione di fox-trot segue, con l'ingresso del canto, un tempo di mazurca. Del 1924 è anche un esilarante brano di Albin su versi di Pasquale Ripoli 'O jazz-band. Una generica indicazione di Allegretto in 2/4 scandisce le lamentazioni di un uomo da poco sposato che non riesce a godersi la nuova condizione per via della presenza di parenti ed amici petulanti ed invadenti:

Simmo spusate a chiacchiere/ ma a fatte no/ peché papa/ ribatte mammà/ sopraggiunge zì-zì/ Poi succede e, po' / ca risponne no-nò/ sostenuta a Titì/ Nun me ne fido cchiù!/ Nun voglio cchiù senti/ èstu jazz/ jazz/ jazz/ jazz-band, Cuncetti.

Scorrendo il testo si ha l'impressione che la canzone sia stata concepita quasi a voler riprodurre la contemporaneità degli eventi musicali tipica di una jazz-band. La struttura ritmica, tutta giocata su crome e semicrome con numerose acciaccature come parte integrante della melodia, suggerisce un tentativo di imitazione appena abbozzato della complessità di scrittura dello stile jazzistico.

La seconda metà degli anni 20 celebra la fortuna assoluta del fox-trot e delle sue molteplici varianti. Nella Piedigrotta Gennarelli del 1925 ben 9 canzoni su 14 presentate al concorso di quell'anno sono fox-trot, shimmy e one-step. Tra queste *A suon di jazz*, un fox-trot di Buonincontro e Franco, ironizza sulla moda della nuova musica imperversante in quegli anni:

Ed allor - ululati, fischi, olè!/ Che gran rumor/ cani/ gatti/ scimpanzé/ È un'arca di Noè ogni jazz 'endiablé/ L'ultima novità dell'alta civiltà ora è il jazz/ soltanto il jazz!/ Or gli amanti in separé/ le donnine al cabaret/ fanno tutto a suon di jazz/ sempre jazz/ tutto jazz./ I vecchietti al focolar/ gli sposini in 'sleepingcar'/ fan l'amor/ con ardor solo con il jazz!

Molto simile per cronologia è la diffusione dello shimmy, un ballo originario forse della Nigeria, sviluppatosi nella sua variante nord-americana intorno al 1910 e trapiantato in Europa durante gli anni 20. Al 1924 risalirebbero i primi modelli di shimmy composti a Napoli, *Che vuol dire lo shimmy* fox-trot shimmy di Quintavalle e Leone e *Satanic jazz*, caratteristico shimmy di Angelo Anselmi. Dal 1925 cominciano ad apparire le prime varianti: *La piccola bambola*, shimmy-blues cantabile di Giovanni Griffo, *Mascherina blu*, shimmy-blues di Frustaci e *Mary Pickford*, shimmy-blues di Griffo.

Ma gli anni 20 consacrano anche la nascita del charleston, il celebre ballo lanciato da Josephine Baker. Fu James P. Johnson, compositore afro-americano, autore di rag, sinfonie e riviste, a formalizzare nel 1924 gli elementi di questa danza nella black review 'Runnin' Wild' contribuendo alla diffusione di quella moda prima a Broadway e poi in tutta Europa a velocità sorprendente in un paio d'anni. Infatti nel 1927 troviamo a Napoli i primi charleston: *Brigata allegra* di E.A. Mario e Carlo Loveri e *Comme è pussibile* di Mario Nicolò e Pacifico Vento.

Negli anni 20 cominciano a circolare anche esempi isolati di maxixe e rumba. In Brasile alla fine dell'Ottocento ci sono molti autori colti che si avvicinano alla musica popolare e ci sono autori di musica di consumo che arricchiscono l'elemento autoctono con influssi europei, assorbendo soprattutto le danze come la polka che in Brasile intorno al 1870 si chiama maxixe, poi tango brasileiro, samba e infine bossanova. In Europa il maxixe viene introdotto intorno al 1890. A Napoli *Amore indigeno* di Enrico Contursi è del 1924, forse il primo esempio di maxixe napoletano.

Invece quasi contemporanea alla sua nascita fu la diffusione a Napoli della rumba, la danza cubana antecedente al mambo, nata alla fine degli

anni '20. Dalla rumba originaria a ritmo sostenuto e di difficile esecuzione deriva la variante più lenta, stereotipata e semplificata eseguita nelle sale da ballo e diffusa in brevissimo tempo in America ed Europa durante gli anni 30. I primi due modelli di rumba napoletana sono del 1938, un'epoca abbastanza lontana dall'arco di tempo preso in esame ma che vale la pena riportare a titolo di esempio per illustrare come sia sempre più piccolo, con il procedere degli anni, lo scarto tra nascita e diffusione di un ballo in Occidente. Si tratta di *Rumba di Maggio* di Mimì Giordano e di Elda di Mario Marrone.

Diversa e sicuramente più complessa la vicenda della diffusione del tango in ambito napoletano. Durante gli anni '20, quelli cosiddetti della 'belle époque', le danze americane ebbero una diffusione ampissima in tutta Europa, attestata dalla gran quantità di dischi e spartiti prodotti in quel periodo. Soprattutto il rag divenne il genere più apprezzato. In tutt'Europa furono incisi dischi di rag da orchestre da ballo che aggiungevano al loro repertorio pezzi di provenienza americana.

Il rag che arriva in Europa (fa eccezione solo l'Inghilterra) è di tipo commerciale, il peggiore di quello importato dagli impresari di circo e music-hall. E tuttavia, benché scadente, questa musica comincia a cambiare il gusto degli europei. Si cominciano a comporre rag in Spagna, Francia, Italia, Jugoslavia. In quegli anni la francese Orchestre Tzigane Du Volney incide in uno stile alquanto bizzarro *Oh, That Yankiana Rag*. Le musiche del Nuovo Mondo erano diffuse negli ambienti più ricchi tra coloro che possedevano un grammofono e potevano acquistare dischi di importazione americana. Anche a Napoli si scrivono rag o meglio artisti napoletani in trasferta in America tendono l'orecchio al nuovo genere. È il caso di Nini Bijou, celebre cantante degli anni '20, che nel 1918 incide, in Italia o negli Stati Uniti, un brano dal titolo *Alla Martinique*, semplice ed orecchiabile trasposizione napoletana del ritmo afro-americano.

Simile a quella del rag è la sorprendente diffusione del tango, che attecchisce altrettanto velocemente in tutta Europa. Delle sue numerose varianti - brasiliane o argentine - a Napoli intorno agli anni '20 giunge un generico esempio di danza binaria con andamento lento. La parola 'tango' è un termine generico; con essa si indica nulla più di un pezzo binario molto ritmato. In Brasile il tango è un pezzo che ha la stessa struttura del rag-time o della marcia, cioè un pezzo veloce che i brasiliani, come già accennato, chiamano anche polka o maxixe. La varietà terminologica sembrerebbe così indicare una certa confusione nella determinazione dei generi. Ma il tango universalmente noto è quello

argentino, nato tra le comunità di immigrati italiani, tedeschi, francesi, spagnoli ed ebrei verso gli anni '70 dell'Ottocento nel bacino del Rio de la Plata, crocevia di intensissimi traffici commerciali. Scrive Meri Lao, studiosa di cultura argentina:

La politica liberale di Domingo Faustino Sarmiento e Juan Bautista Alberdi, nell'intento di trasformare la capitale argentina in una grande, colta e raffinata città europea, apre le porte, come sancito dalla costituzione del 1853, «agli uomini del mondo che volessero abitare sul suolo argentino». Ma il sogno dorato dell'élite si tramuta in incubo con l'arrivo di una massa anonima di emigranti, nella maggior parte italiani, maschi e in età lavorativa, che da lì a poco avrebbero triplicato la popolazione di Buenos Aires. [...] Se negli USA si è arrivati a contare un emigrante italiano ogni sei/otto abitanti, nei paesi rioplatensi la proporzione è di uno a due. Caso unico nel mondo che non invano si denomina alluvione migratoria.

Nel bacino del Rio de la Plata gli emigranti mettono a punto il nuovo codice linguistico 'lunfardo' così come a New Orleans era nato il creolo, mescolanza afro-ibero-americana. Queste minoranze etniche importano una cultura popolare attraverso la quale tengono a battesimo una musica che ha come ingrediente comune il ritmo binario di origine cubana. Il 'guardia vieja' è il primo compromesso musicale di questa nuova realtà etnica, è l'archetipo del tango argentino, la cui documentazione appare contemporaneamente a quella del rag. Questo tipo di tango si presenta eterogeneo da ogni punto di vista, ed è forse questo l'elemento decisivo che gli consente una diffusione a macchia d'olio.

Nel 1910/11 il tango fu importato in Europa; la forza ritmica, la varietà dei passi, le caratteristiche figure di danza ne decretarono l'immediato successo ma anche la trasformazione in canzone da ballo, con l'aggiunta del testo e della voce, e la perdita graduale degli elementi originari. Dal 1913 cominciano ad apparire sul periodico «La Canzonetta» notizie di ogni tipo riguardanti la nuova danza, con rubriche dedicate, descrizioni tecniche dei passi e delle figurazioni, foto di ballerini. Al 1917 risale *Mi Noche Triste* di Carlos Gardel, indicato come il primo esempio discografico di tango 'cancion', non più solo strumentale ma arricchito di testo e voce. Pare che proprio nello stesso anno i musicisti napoletani cominciarono a comporre i primi tanghi. Il primo esempio a stampa da noi rintracciato è del 1921: si tratta del *Tango argentino* di Manuel y Vidias, una lunga composizione per piano solo. A partire dal 1923 si infittiscono gradualmente le canzoni su tempo di tango. Al passaggio del terzo decennio gli esempi diventano numerosissimi, tanto da far pensare ad una assimilazione del modello tra i generi della can-

zone napoletana. Il tango appare ormai con la stessa frequenza delle marce e delle tarantelle degli anni precedenti. Una ulteriore prova di questa appropriazione è il fatto che se al principio la canzone composta su ritmo di tango racconta di geografie esotiche, dopo gli anni 30 il genere si consolida ed i testi appaiono liberi da riferimenti metalinguistici. Questa tendenza, d'altro canto, appare come una costante di tutti i repertori musicali nel momento del confronto con un nuovo modello linguistico. Lo stesso atteggiamento vale infatti anche per le altre forme musicali di cui abbiamo parlato: la diffusione di un genere è direttamente proporzionale alla progressiva liberazione dalle costrizioni narrative del testo.

Questo è il panorama, anche se appena introdotto, della canzone napoletana di inizio secolo, un repertorio che vive con grande duttilità e interattività l'intromissione strutturale delle musiche americane. L'industria discografica è una realtà che si intravede prepotente all'orizzonte, e l'America gestisce tenacemente questo mercato in virtù di una posizione privilegiata che le deriva proprio dal fatto di essere stata terreno di incontro e scontro delle culture più disparate. Il melting-pot, la contaminazione, il sincretismo linguistico trovano qui la loro esemplificazione più macroscopica ed è con questa realtà così ricca di eventi culturali che gli emigranti napoletani per volontà o per necessità si devono misurare. Di fronte ad essa il monopolio musicale europeo con i suoi ritmi invecchiati è costretto a capitolare. Il jazz ed i ritmi afro-latino-americani portano una ventata di novità in tutta l'Europa d'inizio Novecento, ma l'Italia resta esclusa a lungo dal fenomeno. Da noi l'apertura ai nuovi ritmi coincide con la fine della Prima Guerra

Una volta stabilita una data dalla quale i generi hanno cominciato a confondersi tra loro alla ricerca di una nuova fisionomia restano aperti alcuni fondamentali quesiti. Il materiale esaminato è quasi tutto a stampa, pochissimi sono gli esempi discografici, non sappiamo nulla dell'orchestrazione o dell'arrangiamento di questi brani, né possiamo stabilire la presenza o meno di episodi improvvisativi all'interno di strutture che sulla carta ripropongono la semplice alternanza di strofa e ritornello. Trattando di canzoni è naturale dedurre che su questa dialettica contrapposizione doveva giocarsi tutta la forza innovativa del nascente repertorio italo-americano. Possiamo supporre che i musicisti più attenti alle novità intervenissero *ad libitum* durante l'esposizione del brano, quando la voce taceva, suonando passaggi non scritti e ritagliandosi così la possibilità di sperimentare nuove soluzioni ritmiche ed armoniche desunte dal patrimonio afro-americano.

Un problema ulteriore è rappresentato dalla reazione della tradizione napoletana all'introduzione dei ritmi americani, che fu duplice: da una parte gli emigranti, che probabilmente per un atteggiamento 'protettivo' nei confronti del loro patrimonio culturale cercavano di evitare i contatti con la musica di un mondo che non gli apparteneva. Come abbiamo visto, difatti, è nei testi più che nei ritmi che si rintracciano i riferimenti alla cultura americana e alla ricezione da parte degli immigrati italiani. Dall'altra, invece, l'assimilazione della tradizione afro-americana di quelli che da Napoli con l'America avevano un rapporto meno conflittuale.

La produzione musicale che derivava da questo contesto culturale appare influenzata dai nuovi generi da ballo importati dall'America più dal punto di vista strettamente musicale che da quello linguistico. Ma anche queste, però, sono considerazioni fatte interpretando le partiture di un repertorio 'leggero' che è lecito supporre fosse basato più sulla pratica orale che sul documento scritto.

SIMONA FRASCA

COMPOSITORE, INTERPRETE
ED ESECUTORE**Introduzione*

La musica condivide con altre arti – il teatro e il cinema, ma anche l'architettura e la danza – l'opportunità o la necessità di separare le due figure dell'autore e dell'attore, per essa chiamato interprete ed esecutore. In effetti conviene distinguere l'interpretare, che richiama il comprendere, il sentire, l'impersonare, dall'eseguire, che si riferisce alla produzione dei suoni tramite strumenti musicali, compresa la voce. Questa ulteriore separazione dei ruoli ci permette di capire meglio come si svolge il fare musica, nel quale, seguendo Nattiez¹, distinguiamo un livello *poietico*, o di produzione, di cui l'autore (o compositore), l'interprete e l'esecutore costituiscono le funzioni fondamentali, e un livello *estesico*, o di fruizione, di cui l'ascoltatore è protagonista. A questi due va aggiunto il cosiddetto *livello neutro*, costituito dal materiale inerte come i fogli della partitura e cose simili.

Rimanendo sul livello poietico, troviamo una notevole varietà di combinazioni dei ruoli di compositore, interprete ed esecutore, da quelli della tradizione di questo millennio in cui il compositore scrive e altri lo interpretano e lo rendono ascoltabile (esecutori), a quella in cui i tre ruoli coincidono, come nel cantautore (malignamente, in alcuni casi, coincide anche l'ascoltatore, o, altrimenti detto, «se la suona e se la canta»...).

La musica elettroacustica permette a compositore e interprete di convivere nella stessa persona, mentre l'esecutore può essere sostituito da una macchina che genera o riproduce i suoni. Veramente esiste anche un filone di ricerca, che ha origine qualche secolo fa, e che si occupa di meccanizzare anche la composizione con l'invenzione di «macchine per comporre»², oggi basate sul computer; si tratta forse di un'esasperazione, tuttavia i compositori hanno sempre usato in vario grado schemi e algoritmi vari per costruire i loro lavori e dar loro una struttura.

* Il testo, già apparso su «Il sogno della farfalla» n. 2/97, Milano, Wichtig, viene pubblicato per gentile concessione dell'Autore.

¹ NATTIEZ, *Musicologia generale e Semiologia*, EDT, 1989.

² PRIEBERG, *Musica ex machina*, Einaudi.

Nella musica cosiddetta di consumo, solo la voce che canta è quella umana (ma per quanto ancora?): tutto il resto è sintetizzato elettronicamente, sia imitando in modo sorprendente i suoni degli strumenti tradizionali sia producendone di nuovi. La musica che accompagna le immagini pubblicitarie, o quella che commenta un documentario, viene spesso composta, interpretata ed eseguita dalla stessa persona, che si serve di appositi computer e sintetizzatori sia per la produzione che per la registrazione dei suoni.

A rigore, oltre al sistema di riproduzione, anche l'ambiente circostante l'ascoltatore partecipa all'esecuzione, perché comunque influisce sulla qualità acustica dei suoni. La sua scelta appartiene al ruolo dell'esecutore, e quindi il ruolo di esecutore può essere esteso anche, ad esempio, alle organizzazioni concertistiche. Il ruolo dell'esecutore si può quindi pensare distribuito (non certo equamente) tra vari componenti: la persona che suona lo strumento, lo strumento stesso, l'ambiente. È un ruolo potremmo dire prevalentemente razionale, nel senso che le sue operazioni sono meccaniche, ripetitive, prevedibili.

Nel caso ideale, invece, il compositore e l'interprete saranno quanto più lontani possibile dalla razionalità, ma si muoveranno su un altro terreno, quello in cui si trova l'originalità, la novità, l'imprevedibilità: in una parola si richiede loro di essere creativi.

A sua volta l'ascoltatore partecipa al processo semiotico musicale come controparte della triade poetica, cercando di ricreare dentro di sé l'immagine musicale proposta, in parte trasformandola con la propria interpretazione. Finalmente egli non ha bisogno di agire, e si può beare in questa ri-creazione nella risonanza della rete dei propri vissuti. Per qualche via, poi, l'esperienza dell'ascolto produrrà nuove indirette influenze sul compositore e sull'interprete, che riceveranno stimoli sotterranei e ne saranno fecondati.

Se all'ascoltatore è necessaria una certa creatività e se l'esecutore è quasi tutta razionalità, tra il compositore e l'interprete chi è più creativo? Viene da rispondere subito: il compositore. E nel caso dei grandi è senz'altro vero. Nessuno può mettere in dubbio la superiore creatività di Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms, Debussy, ... Ma questo vale davvero per tutti i compositori e per tutte le opere? Diversamente dai grandi, altri compositori non sono dotati di quelle qualità interiori che danno vita a opere originali e piene di senso; magari è buona musica, costruita su canoni di scrittura più o meno consolidati, che può essere ulteriormente arricchita dall'apporto creativo del bravo interprete. In questi casi l'interprete «aggiunge» qualcosa al lavoro dell'autore. Tuttavia la creatività dell'interprete è in qualche modo sempre subordinata a quella del compositore, che, pure se dà luogo a un prodotto intermedio, non sonoro (la partitura), rimane comunque la fonte primaria della musica.

Cerchiamo ora di delineare quei tratti del processo di composizione che attengono alla nostra analisi.

L'autore ha un primo momento creativo di ideazione-immaginazione musicale, che traduce nella sua mente in suoni immaginari assegnati a uno o più strumenti: diventa così interprete di se stesso. Successivamente trasporrà quei suoni in scrittura musicale, diventando così una sorta di «esecutore». In questo modo fa della sua immagine musicale una rappresentazione ridotta, che però ne

contiene i tratti essenziali. Nell'autore troviamo così riuniti i tre ruoli, anche se visti con significato diverso da quello comune. Il caso (immaginario) di Salieri che nel film «Amadeus» svolge la parte dell'«interprete-esecutore» per Mozart compositore del Requiem è da considerare impossibile per quel genere di musica. Ma non è sempre così: in altri generi, come il jazz e il rock, il processo compositivo può coinvolgere più persone, benché l'idea di base provenga in genere da una persona sola.

Quanto un compositore è, nello scrivere materialmente la sua opera, interprete fedele di se stesso? Non lo sapremo mai con esattezza, e non lo sa nemmeno lui; si può pensare che se è tecnicamente dotato sia anche in grado di tradurre fedelmente ciò che immagina, tuttavia possiamo prendere atto solo di ciò che ci consegna, spartito o esecuzione diretta.

Scrittura

La partitura musicale non è l'equivalente di un testo scritto, ma è più simile a un rozzo programma di computer. Ogni segno corrisponde a un'istruzione che lo strumentista o il cantante deve eseguire, e che consiste nel produrre un suono di altezza, durata e intensità definite più o meno precisamente.

Per quanto vi siano delle similitudini, la scrittura musicale è tutt'altra cosa dalla scrittura testuale. Quest'ultima si basa solo sulla linea per formare segni grafici, la cui composizione rimanda a un significante (immagine acustica) e a un significato: nello svolgersi su una serie di righe, in realtà segmenti di un'unica riga, asse temporale, suggerisce una sola voce che parla.

La scrittura musicale classica (che viene anche detta *moderna*) contiene nell'asse orizzontale la dimensione del tempo e in quello verticale sia la dimensione dell'altezza del suono sia quella della molteplicità dei suoni: vengono rappresentate una voce, o anche più voci contemporanee (polifonia) che cantano o suonano. I segni grafici usati sono linee e piccole superfici. È interessante notare che l'elemento «durata» non viene direttamente spazializzato come il nostro razionalismo attuale ci porterebbe a pensare, e cioè come un segno di lunghezza proporzionale alla durata stessa. La durata viene rappresentata invece con varie figure, ad ognuna delle quali corrisponde una durata elementare, derivata con divisione per un multiplo di 2 da una durata convenzionale detta *intero*. Questa rappresentazione «matematica» è nata su una musica «a ritmo costante», dove «si batte il tempo», ossia lo si scandisce a intervalli regolari. In epoche precedenti questa esigenza di regolarità non esisteva, e quindi anche la scrittura era diversa.

Più in generale si può notare che la scrittura musicale tende ad adeguarsi al modo in cui la musica viene vissuta in un certo contesto storico e sociale. A. Collisani³, nel suo *Musica e simboli*, riporta una sorta di classificazione del rapporto tra musica e scrittura musicale nelle varie epoche: nell'antichità «musica è poesia, sonorità espressiva della lingua», la nota musicale è una lettera

³ COLLISANI, *Musica e simboli*, Sellerio, 1988.

alfabetica, i suoni sono quelli della lingua; nel Medio Evo «musica è liturgia, tensione fisiologica e spirituale», la nota è *neuma*, accento, emissione di fiato che dà tensione espressiva alla lingua; nell'età moderna «musica è organizzazione di altezze e durate misurate, tempo e forme del tempo», la nota è segno sul piano cartesiano, i suoni funzionano come elementi autonomi, astratti e misurati; nell'età contemporanea «musica è spazio sonoro, proiezione del tempo», la nota non esiste più, e i suoni sono rappresentati come «fasce, punti, macchie, e funzionano come disegni e pitture».

Oltre alle note propriamente dette, che rappresentano gli elementi altezza e durata e quindi hanno una funzione denotativa, la scrittura musicale dell'età moderna contiene anche altri segni e indicazioni riferiti all'intensità, al ritmo e all'espressività, che hanno funzione connotativa, assente nella scrittura testuale. In realtà quei segni sono solo un aiuto, perché il grosso del lavoro di costruzione dell'immagine musicale è demandato all'abilità dell'interprete.

L'Interprete

Per vari secoli la scrittura musicale non fu precisa come quella attuale: l'interprete era chiamato a ricostruire il discorso musicale, ad essere «creativo».

Dal '700 in avanti la «libertà» dell'interprete si restringe, almeno nelle intenzioni del compositore, che usa la notazione musicale in modo sempre più preciso. Ma paradossalmente il lavoro di interpretazione diviene più complesso, perché la soggettività del compositore si fa più pressante, talvolta invadente, e perché il linguaggio grafico della scrittura musicale, nonostante sia ben definito, non può essere così complesso da dar conto delle innumerevoli necessarie sfumature. L'interprete deve per forza intervenire e aggiungere del suo per realizzare compiutamente l'opera musicale pensata e scritta dal suo collega autore.

Egli cerca nell'opera quel qualcosa, di più o meno nascosto, che gli permette di renderla comunicabile nel senso più compiuto possibile. Mentre quella del compositore si può considerare spesso «libera espressione», l'attività dell'interprete, coadiuvato dall'esecutore, ha il fine di stabilire un rapporto con l'ascoltatore, e quindi va considerata «comunicazione».

L'interpretazione trasforma sempre l'oggetto originario: non esiste interpretazione che possa esprimere o ricostruire in modo completo il suo oggetto senza togliere o aggiungere nulla. Se questo potesse accadere non si tratterebbe di interpretazione ma di traduzione «deterministica», una situazione che si presenta solo quando si ha a che fare con codici numerici. Il punto è come e quanto l'alterazione sia accettabile, come e quanto aggiunga o tolga valore all'originale.

L'interprete musicale ha a disposizione un certo materiale scritto, e, se non conosce di persona il compositore vivente, è quella la sua sola fonte – fatto salvo per i contributi dei critici o di altri interpreti; quindi deve riuscire a ricostruire un'immagine musicale il più possibile simile a quella che il compositore ha creato e di cui ha lasciato una traccia grafica (uno spartito, o una partitura). Ma che vuol dire il più possibile simile? Il discorso è complesso.

Abbiamo già detto che la fedeltà assoluta non può esistere. Non solo perché è tecnicamente impossibile, ma anche perché l'immagine musicale di una certa opera non è statica: quando il compositore l'ha composta era dentro di lui in un certo modo, ma in un qualsiasi altro momento successivo lui stesso se la figurerebbe in modo diverso, magari non tanto diverso, ma comunque diverso, con un grado di variabilità imprevedibile. A quale immagine musicale si dovrebbe riferire l'interprete: a quella del momento della scrittura (autografo) o a una successiva (prime edizioni)? O, se il compositore è vivente e disponibile, l'interprete dovrebbe attenersi ai suoi suggerimenti ogni volta che l'opera viene eseguita?

Ci sembra che una regola generale non esista. L'interprete si prende la responsabilità dell'interpretazione, e cioè dell'immagine musicale che produrrà, e che è chiamato a ricostruire partendo dallo spartito e «inventando» tutto ciò che vi manca, in genere non poco. Per riuscire in tale «invenzione» dev'essere recettivo, farsi stimolare dai segni grafici, immedesimarsi nel clima culturale a cui il compositore appartiene, cogliere il suo modo di sentire e di pensare. Se l'interprete rischia di giocarsi qualcosa di se stesso, potremmo dire la propria immagine interna, allora è possibile che consegni all'ascoltatore l'opera, o meglio una delle possibili opere, che il compositore ha creato. Se invece si basa sull'identificazione con il compositore, con altri interpreti, con certi stilemi del proprio tempo e luogo, probabilmente l'interpretazione riuscirà apparentemente più «fedele», ma molto meno interessante.

Mentre l'interprete deve ricostruire e ricreare, l'esecutore è chiamato a essere completamente neutro, inerte, pronto solo ad eseguire gli ordini dell'interprete. Nella musica che richiede fino a cinque o sei esecutori, questi devono coincidere con l'interprete. Invece la separazione quasi netta tra interprete ed esecutore è prassi usuale per l'orchestra, dove il direttore, tramite la sua autorevolezza e il suo carisma, riesce a ottenere dagli strumentisti la realizzazione della propria interpretazione. Fondamentale per la riuscita è comunque l'armonia, il rapporto che si stabilisce tra i musicisti.

La scrittura della musica, come quella di un testo teatrale, rende possibile l'esistenza di più interpreti ed esecutori, i quali possono agire a distanza di luogo e di tempo.

L'interprete è attore. Egli deve «recitare la parte» pensata e scritta dal compositore e di cui dovrebbe lasciare inalterata la sostanza, il contenuto, mentre può alterare più o meno la «figura».

Che cosa intendiamo con «figura»? Nel caso del teatro potremmo intendere tutto ciò che appare alla coscienza: le fattezze fisiche degli attori, lo scorrere più o meno rapido delle loro voci, le scene, i costumi e così via.

Per la musica potremmo chiamare «figura» l'insieme dei suoni così come si presentano all'orecchio cosciente attraverso la produzione dei vari strumenti musicali e la loro organizzazione in «forme musicali» quali la Sonata, la Sinfonia, la Canzone, ecc. Sarebbero figura in quanto oggettivamente riconoscibili e descrivibili, in modo simile alle figure visive. Il compositore organizza i suoni secondo certe strutture temporali, che nella musica occidentale assomigliano a quelle della lingua parlata: ne risulta un'architettura più o meno complessa, i cui

dati caratteristici e le cui ricorrenze danno luogo ad una riconoscibilità, una figura dell'opera.

L'interpretazione-esecuzione costruisce la figura con una certa libertà, libertà applicabile però solo a una parte della figura stessa: non certo a quella che riguarda l'identità dei singoli suoni, ad esempio. Se la nota scritta è DO deve essere suonato DO e non RE o MI. Ma si può suonare più lento o più veloce, più piano o più forte, con rapporti sonori diversi tra i singoli suoni. La libertà di variare la figura ha dei limiti, naturalmente: diremmo che sono quelli entro i quali la forma rimane sostanzialmente simile a se stessa, non perde la propria identità.

La «forma musicale» comunemente intesa dai musicologi non è ciò che noi chiamiamo forma, poiché l'abbiamo fatta confluire nel concetto di figura. Preferiamo infatti riservare il termine forma a un attributo più interno dell'opera, difficile da definire, peculiare di quell'opera e di quell'autore. Citiamo M. Fagioli⁴: «La forma. Quel terzo elemento tra contenuto pulsionale e figura esterna che più di tutti si integra e si fonde alla realtà del concetto di immagine. Forma che può essere riferita, anche se non definita, al modo con cui viene gestita la figura. Maniera di gestire che ha, come elemento essenziale e strutturante, il movimento». In senso generale la musica, non avendo figura visiva, sarebbe solo «forma», movimento di un'immagine interiore: attribuirle una «figura» in senso metaforico ci consente di parlare con più sicurezza di «immagine musicale», concetto che appare accettabile almeno all'intuizione.

Oltre al contenuto, infatti, l'interpretazione musicale dovrebbe anche e soprattutto lasciare inalterata la forma. Ma mentre per costruire la figura possono essere sufficienti in molti casi l'abilità tecnica dell'esecutore e la sua razionalità nel decodificare la scrittura e nel seguire le regole della produzione dei suoni, per ricostruire la forma e veicolare il contenuto è necessaria la fantasia dell'interprete. Al quale occorre la propria immagine interna per cogliere ciò che sta al di là della figura, e occorre la creatività nel ricostruirlo e nel riproporlo, attraverso una sorta di risonanza inconscia che stabilisce con il compositore. Solo in questo modo l'alterazione inevitabile, prodotta dall'atto dell'interpretare, si limiterà alla figura, e non intaccherà né il contenuto né la forma.

La forma, nei nostri termini, ha una natura più sfuggente del contenuto: ne abbiamo parlato come riferibile al movimento dell'immagine, all'insieme dei legami dinamici tra gli elementi che generano la percezione di un'identità complessiva dell'opera. Materialmente si annida nella figura, nei rapporti tra suoni e tra gruppi di suoni. Il compositore, nel costruire la figura, riesce a conferirvi o forse a trasferirvi una forma che si nutre della propria immagine interiore, quella che fa sì che i singoli elementi, i suoni, vadano a costituire un insieme coerente e dotato di senso.

All'interprete si chiede di cogliere questa forma a partire dai segni grafici della scrittura musicale, conservandone o, se possibile, ampliandone e valorizzandone i caratteri. La forma di un'opera è unica, ma non statica: attraverso le

⁴ FAGIOLI, ne *Il Sogno della farfalla*, N. 1 1992.

variazioni della figura, realizzate dall'interprete, e della sua percezione, cambia secondo i momenti, gli stati d'animo dell'interprete e dell'ascoltatore, secondo il clima culturale in cui si manifesta. La forma cambia: eppure, sostanzialmente, non cambia.

La figura potrebbe essere vista come un involucro non rigido, che delimita, contiene e «protegge» forma e contenuto, li rende percepibili. L'interprete può regalarci realizzazioni diverse della stessa opera, tutte potenzialmente valide, se fondate sul suo strumento interpretativo indispensabile: la propria immagine interiore. In effetti se esistesse un'unica interpretazione possibile, non sarebbe più nemmeno un'interpretazione, ma una semplice traduzione del tutto neutra: l'interprete potrebbe scomparire ed essere tranquillamente sostituito da una macchina. Egli agisce la sua immagine femminile nei confronti del compositore, della storia; diventa immagine maschile nel proporre all'ascoltatore la propria interpretazione e la creazione del compositore.

L'Esecutore

Sul piano materiale, l'esecutore, ultimo anello della catena poetica, è chiamato a costruire la terza dimensione, quella che è propria del suono e della sua propagazione nello spazio reale.

Se riprendiamo in considerazione la triade compositore, esecutore, interprete, e la generalizziamo per altre arti, vediamo come la terza dimensione non viene introdotta solo nella musica.

L'autore di opere teatrali scrive, e la scrittura si svolge sul piano del foglio a due dimensioni, mentre l'attore-esecutore emette la voce e per far questo ha bisogno dello spazio reale, essendo la voce fatta di suoni che vivono e si propagano su tre dimensioni.

L'architetto disegna il suo progetto su due dimensioni: anche se può proiettare la terza dimensione sul piano o nella cosiddetta realtà virtuale, chi la introduce veramente e struttura lo spazio reale sono il muratore, il falegname, il meccanico e così via. L'architetto può essere compositore e interprete, oppure anche solo interprete, come è avvenuto per i progetti raccolti sotto il comune denominatore *Il coraggio delle immagini*⁵.

Lo scultore (che spesso fa prima un disegno) fa coincidere autore interprete ed esecutore (ma può servirsi dell'idea di un altro...); anche se all'operazione produzione finale dell'opera in tre dimensioni può partecipare più di una persona, come avviene per la fusione del bronzo.

L'esecutore musicista, coadiuvato dallo strumento musicale e dall'ambiente circostante, produce il suono nelle tre dimensioni dello spazio, partendo da un grafismo a due dimensioni, lo spartito: la terza dimensione, rappresentata solo implicitamente, potremmo chiamarla lo spessore del suono, la sua materialità. Lo spartito contiene solo istruzioni, e l'esecutore è chiamato a correre il rischio paradossale di *infettare* la musica composta emettendo suoni veri, di alterare

⁵ AA.VV., *Il coraggio delle immagini*, Nuove Edizioni Romane, 1994.

quell'immagine di suoni creati e ricordati, con i quali l'uomo rappresenta immagini acustiche profonde collegate all'universalità del proprio rapporto con gli altri esseri umani, potendo regredire a stadi primordiali della propria vita senza impazzire.

L'esecutore, che sarebbe una sorta di macchina computerizzata, deve essere sempre sostenuto dall'interprete. Ogni persona che suona sarà sempre anche interprete, dal solista all'orchestrante. E sarà anche ascoltatore, perché l'ascolto dei suoni costituisce il necessario ritorno che consente di costruire un'immagine sonora reale. L'immagine sonora, insieme di suoni correlati, diventerà immagine musicale attraverso l'interpretazione, senza la quale il suono non è suono, ma puro evento acustico a tre dimensioni, realtà piatta e senza valore. L'immagine musicale vive una vita potenziale nella mente del musicista e nello spartito: diventa attuale, materiale, solo con l'esecuzione, con il prodursi di eventi acustici prescelti.

Improvvisazione

Il jazz, dove tradizionalmente uno strumentista del gruppo a turno improvvisa su un *tema* (un motivo melodico) prescelto mentre gli altri lo «accompagnano», costituisce un caso di composizione di gruppo, che prende vita dall'interpretazione creativa di un'opera ridotta al solo tema. I jazzisti si cimentano, e talvolta riescono, in questo miracolo di creatività immediata, che fonde spontaneità e rapida elaborazione, coinvolgendo l'ascoltatore capace di sintonizzarsi su quelle loro lunghezze d'onda.

La pratica dell'improvvisazione riunisce composizione, interpretazione ed esecuzione. Si può improvvisare, ossia suonare all'impronta, su un tema proprio o altrui, o inventando al momento, seguendo regole oppure no. In effetti questa pratica risale molto indietro nel tempo; possiamo addirittura ipotizzare che la musica sia cominciata improvvisando, e che la composizione sia nata dall'improvvisazione. Si sa che nel Rinascimento e soprattutto nel '600, quando la musica strumentale acquistò un sempre maggiore rilievo, l'improvvisazione conquistò un ruolo importante, tanto che si sentì il bisogno di costruirne ed enunciarne le regole.

Nonostante grandi improvvisatori quali Bach, Mozart, Chopin, essa decadde a poco a poco nei secoli successivi. Nel '900 è risorta nel jazz e in certa musica colta, dove la cosiddetta avanguardia del secondo dopoguerra l'ha utilizzata anche sotto forma di «musica aleatoria», genere in cui viene spesso prescritto agli esecutori di improvvisare seguendo le indicazioni del compositore. Qui il compositore delega una parte della sua attività, prescrivendo all'interprete e addirittura all'esecutore di comporre, seguendo un'alea, una casualità, legata al momento esecutivo. Così facendo si pone a un meta-livello, perché tra gli oggetti sonori da mettere insieme, cioè da «comporre», include proprio l'attività compositiva (improvvisativa) di un'altra persona.

L'improvvisazione favorisce quindi una sorta di spartizione del processo compositivo, distribuendo la figura del compositore su più di una persona,

spartizione che secondo Girolamo De Simone⁶ è, ai nostri tempi, assai più corposa di quanto non appaia. Infatti il «villaggio globale» fa contaminare le culture e porta a condividere anche gli oggetti musicali, che si mescolano, interagiscono, si influenzano e attenuano sempre più l'individualità del compositore.

Contenuto e immagine

Vale la pena di notare che la creatività artistica non è solo creare singoli oggetti, ma anche combinare oggetti di provenienza diversa, accostarli in un certo modo, cioè comporli, attività che sembra rimanere ancora prevalentemente un fatto individuale.

Gli oggetti sonori che come mattoni vengono messi insieme per costruire musica fanno pensare a un collegamento con l'alfabeto e le parole del linguaggio parlato e scritto, al quale è associato un significato.

Per quanto, soprattutto nella musica occidentale fino alla metà di questo secolo, quel collegamento esista e coinvolga molti aspetti, è necessario tenere presente che la composizione musicale sembra possedere un contenuto intraducibile in linguaggio verbale o in altri linguaggi: tutti gli sforzi compiuti nel corso dei secoli non sono venuti a capo di questo problema. I romantici pensavano alla musica come «linguaggio dei sentimenti», e i simboli della musica, diceva Wackenroder⁷, sono «una lingua che noi non conosciamo nella vita ordinaria», cioè non possono legarsi a dei concetti. Poi Hanslick⁸ ha cominciato a escludere i sentimenti dall'indagine estetica sul contenuto, che, a suo dire, viene veicolato ma che non si riesce a descrivere, se non in piccola parte, con il linguaggio ordinario: i termini sembrano sempre troppo poveri e soprattutto incerti, e soprattutto non c'è accordo su quali sarebbero i contenuti. Da un punto di vista linguistico si potrebbe dire che il linguaggio musicale è dotato di sintassi (secondo la cultura in cui è inserito) ma non di semantica, o in altre parole si limita alla connotazione ed esclude quasi del tutto la denotazione. Vengono introdotte dizioni quali «simbolo non consumato»⁹ e «simbolo ripiegato»¹⁰ per dire in modi diversi dell'intraducibilità, e del fatto che un *vocabolario* musicale non è nemmeno concepibile. Fino ad arrivare a Jakobson¹¹ per il quale in musica si annullerebbe la distinzione tra significante e significato.

Forse non si è ancora spenta la contrapposizione, che peraltro si rivela spesso fittizia, tra *formalisti* e *contenutisti*¹². Per i primi il contenuto è autoreferenziale, coincide con l'organizzazione dei suoni o è spirituale, inconoscibile:

⁶ DE SIMONE, «Estetiche del plagio», in *Konsequenz*, Gennaio-Giugno 1995, ESI.

⁷ WACKENRODER, «I miracoli della musica» in *Fantasia sulla musica*, 1799.

⁸ HANSLICK, *Il bello musicale* (1854), trad. Ed. Minuziano, Milano, 1945.

⁹ LANGER, *Philosophy in a new key*, 1942.

¹⁰ SCHLOETZER, Introduction a J.S. Bach, 1947.

¹¹ JAKOBSON, *Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique*, 1974.

¹² MEYER, *Emotion and meaning in music*, The University of Chicago Press, 1956.

la musica è solo forma, dove il termine ha il significato tradizionale. Per i secondi nella musica è possibile ipotizzare o individuare un contenuto, e quindi un significato extramusicale: la musica è un sistema di simboli. Anch'essi tuttavia sono abbastanza d'accordo sull'indeterminatezza sia dei simboli musicali, salvo casi particolari come i suoni onomatopeici, sia dei significati.

Lo sforzo di comprensione fin qui compiuto prospetta il problema del significato musicale (il contenuto della musica) in un quadro di riferimento che fa capo alla distinzione tra emozioni e sentimenti da una parte e idee e concetti dall'altra, il tutto considerato comunicabile attraverso il linguaggio verbale. Si è cercato infatti di trovare un collegamento con il mondo dei concetti, o con quello dei sentimenti; alcuni psicologi hanno tentato di riportare tutto alla percezione e alla sua dinamica interna.

Sempre la Collisani¹³ individua tre aspetti in cui la musica viene pensata e agita: come somiglianza dell'interiorità umana, come rappresentazione dei processi psichici con intenzionalità comunicativa, come stimolo capace di suscitare emozioni.

Dato ormai per scontato che la natura del contenuto della musica può essere quindi la più varia, manifesta, nascosta, semplice o complessa, in parte definita e in parte ambigua, omogenea o multiforme, possiamo tentare di distinguere contenuti «esterni» da contenuti «interni».

I primi sono collegati ad oggetti definiti al di fuori della musica: casi come quelli del melodramma, delle canzoni, della musica religiosa, dove la presenza di un testo obbliga a riferirsi a ciò che il testo contiene, sono emblematici, ma possiamo citare anche la musica dichiaratamente descrittiva, quella cosiddetta «a programma», o quella a commento di immagini. Sono contenuti facilmente accessibili all'ascoltatore, che però deve condividere o almeno conoscere i codici culturali del compositore: può accadere altrimenti che una musica giapponese, triste per noi europei, sia percepita invece come molto allegra da un giapponese. In questo aspetto la musica si comporta come una lingua.

I contenuti «interni» provengono dall'inconscio del compositore: essi sono spesso misteriosi, talvolta intuibili; altre volte si possono cogliere allusioni a stati d'animo o a situazioni di rapporto. A nostro parere non è poi così importante conoscerli con certezza e precisione, poiché si tratta forse solo di stimoli che l'autore utilizza per creare la sua opera: importante è la forma che ne scaturisce, vera portatrice di novità e di senso.

Il vero contenuto della musica, o in genere dell'arte, potrebbe essere collegato a quello che nessuno dei musicologi ha mai preso in considerazione: l'immagine interna della nascita, così come è stata concettualizzata da M. Fagioli¹⁴. È solo l'immagine interna, risultato della fusione tra vitalità e fantasia di sparizione, che consente di dare un fondamento certo a emozioni, affetti, sentimenti. Se noi pensiamo che nel compositore, insieme agli aspetti di intenzionalità (per esempio voler esprimere certi sentimenti propri o suscitare

¹³ COLLISANI, *Musica e simboli*, cit.

¹⁴ FAGIOLI, *Istinto di morte e conoscenza*, Nuove Edizioni Romane, 1996.

certe emozioni nell'ascoltatore), ce ne siano altri più profondi che almeno in parte sfuggono alla sua coscienza, potremmo cercare di vedere come la composizione musicale contiene, rappresenta e comunica qualcosa sì di correlato con l'immagine interna del compositore, con il suo modo di essere in rapporto con il mondo, il suo sentire e risuonare e la sua capacità di regredire, di attingere in profondità senza perdersi. Questo non vuol dire che la ricerca sul linguaggio musicale, sul modo di produrre suoni e di strutturarli sia da disprezzare: tutt'altro. Si tratta spesso, però, di operazioni prevalentemente razionali, che si svolgono su un terreno, quello della «figura musicale», che appare abordabile, conoscibile.

Quella ricerca darebbe forse i suoi frutti migliori se fosse indirizzata anche alla sua parte irrazionale, quella che muove la rappresentazione e l'espressione sonora, e che può dare un fondamento reale al linguaggio. Una volta che l'irrazionale non fosse più perverso o non nascondesse un vuoto, ma fosse immagine interna umana, di derivazione biologica e non extraumana, e tuttavia di natura «non materiale», anche le forme che ne potrebbero derivare sarebbero sostenute da una struttura questa volta interna all'uomo e non semplicemente costruita per via razionale. Sembra invece che talvolta, o forse spesso, nascano opere musicali e loro interpretazioni improntate alla bellezza, nonostante l'ideologia negativa imperante, a causa solo della dimensione personale «eroica» dell'artista, che riesce, magari solo nell'inconscio e in mezzo a conflitti e sofferenze indicibili, a superare la barriera della cultura dominante¹⁵.

CLAUDIO BONECHI

¹⁵ Per la stesura delle note e del testo sono stati rispettati i criteri stabiliti dall'Autore (n.d.r.).

VIRTUOSITÀ E TRASCENDENZA

I testi che seguono sono stati elaborati in occasione di una serie di concerti patrocinati dall'Accademia Musicale Napoletana dedicati alla produzione contemporanea con la direzione artistica di Massimo Fagnoli. Gli inediti, rispettivamente di Angelo Gildino e di Delilah Gutman, vengono gentilmente concessi dai loro autori, e riguardano composizioni eseguite durante il Festival tenutosi recentemente a Napoli al Conservatorio S. Pietro a Majella.

Il ciclo degli *Studi di virtuosità e di trascendenza* per chitarra fu iniziato nell'estate del 1981 e concluso sette anni più tardi, nel 1987. Aspirazione principale dell'autore era quella di mettere a punto uno stile che riportasse in piena evidenza le competenze del chitarrista-compositore e che rinnovasse il quadro idiomático della chitarra, praticamente stazionario dall'epoca delle *Douze Etudes* di Heitor Villa-Lobos (1929). A concretare tale aspirazione erano state, nella precedente ricerca dell'autore, da un lato la constatazione dei limiti di proprietà lessicale alla soglia dei quali inevitabilmente si arrestavano le composizioni dei musicisti che non conoscevano digitalmente la chitarra, dall'altro l'osservazione delle possibilità che, nel

comporre per uno strumento complesso come la chitarra, si aprivano con l'individuazione di formule nuove, ricche di implicazioni anche dal punto di vista della forma musicale.

Al di fuori di ogni distinzione tra strutture tematiche e materiali, tra tonalità e serialità, tra forme date e forme autogene, la ricerca si poneva anche come possibilità di lettura della tradizione che, avendo quasi sempre, nel corso della storia della musica, coltivato la storia della chitarra come strumento liminare – e talvolta decisamente marginale – proprio per questo le consentiva ora di sorgere come testimone estrema del proprio declino. Umanesimo, romanticismo, illuminismo, impressionismo, espressionismo, tappe di un cammino storico che non aveva mai investito pienamente la chitarra, apparivano come icone di una cultura accessibile al potere evocativo della chitarra. Da ciò il progetto degli *Studi* come omaggi, cioè visitazioni ai mondi immoti delle grandi ombre: musicisti, ma anche e soprattutto poeti e pittori.

Operazione non anarchica, ma consapevolmente aliena da ogni relazione e parentela con la musica contemporanea, gli *Studi di virtuosità e trascendenza* furono quindi concepiti e scritti senza alcuna dipendenza osservante,

ma anche senza alcuna rivendicazione critica, nei confronti delle varie grammatiche – quelle dell'armonia tonale o modale o quelle del contrappunto seriale – e dei canoni formali di ornamentazione, elaborazione, amplificazione, sviluppo, proprii della Variazione e della Sonata, cioè senza escludere un loro uso incidentale, quando giudicato utile o semplicemente opportuno. Non fu nemmeno eluso l'impiego di procedimenti ritenuti obsoleti dai manuali di composizione, se ciò servisse a spiegare le potenzialità idiomatiche e materiche di una cellula: quindi, nessuna obbligazione e nessun limite furono pre-costituiti, salvo quelli manifestati da ogni cellula nei processi di iterazione e di trasposizione modulare che, invisibili ai manualisti, dimostrano tuttavia, come già aveva sperimentato Villa-Lobos, la loro vitalità nell'ordine peculiare della composizione chitarristica.

Non era evitabile – ed è stato consciamente ricercato –, negli *Studi*, un valore espressivo: nessun ritorno alla pagina romantica, ma una piena valorizzazione di quel particolare genere di espressione che deriva dalla conoscenza, quando questa si eserciti su uno strumento musicale come specchio della psiche, del carattere, della somma inestricabile di natura e cultura in cui potrebbe identificarsi ogni essere umano, se non fosse poi animato da un *daimon* che scompiglia ogni schema deterministico. Di questo soprattutto si tenga conto nel leggere queste pagine di musica, cioè del loro essere frutto di una resa incondizionata di chi li ha scritti al farsi egli stesso strumento di trasmissione di un flusso energetico impersonale, cui il compositore, e tutto il suo fare,

non possono che aggiungere il sigillo di una forma.

È questo un modo, da parte del chitarrista-compositore, di proporsi quale iniziato a un genere particolare di conoscenza, accanto al filosofo, allo scienziato, allo storico? È possibile verbalizzare la domanda, ma la risposta non può essere data che attraverso lo scorrere della materia sonora, percettibile come fenomeno e come qualcos'altro... (*Angelo Gilardino*)

La struttura musicale di *Dream*, che si dispone in tre sezioni, risponde a un'idea immaginaria dai contorni definiti. Ho provato stupore e fascinazione nello scoprire, tramite l'esplorazione dei fantasiosi spazi della mia dimensione onirica, suoni e sonorità catturati dal subconscio ed elaborati dalla mente in quel vorticoso passaggio dalla condizione di veglia a quella di profondo sonno che per me è il sogno.

Il quotidiano raccoglie, nella sua 'dinamicità sonora', la contrapposizione e l'interazione di suoni e sonorità.

Con 'suoni' voglio sottintendere tutto ciò che – originato da una primitiva forma di *noise* (rumore) – racchiude in sé una musicalità particolare fatta di versi naturali e suoni creati dalla tecnologia avanzata. Con 'sonorità', invece, alludo alle opere musicali del passato (che si definiscono nella memoria per il loro impianto contrappuntistico, armonico, ritmico e di uso dell'arte strumentale oltre che, soprattutto, per l'effetto sonoro – risultato degli elementi compositivi agglomerati nel momento espressivo dell'opera).

Il dualismo suono/sonorità è esemplificabile attraverso un paragone con il tipico dualismo significato/significante di estrazione semiotica.

Dream prende forma dai suoni e viene a creare una sonorità attraverso la costituzione di una solida struttura. Essa si può raffigurare attraverso una figura poliedrica che ruota attorno a un perno – la seconda parte $\frac{1}{2}$ che fa così scoprire, attraverso l'acquisizione di un diverso punto di vista, nuove percezioni di spazi e nuovi spazi, fino alla comprensione della figura geometrica nella sua globalità. Lo spazio è tradotto dal suono.

Sul piano compositivo ho voluto sottolineare la differenziazione di spa-

zi, attraverso la struttura intervallare in relazione all'uso del registro. In *Dream* è possibile rilevare una struttura a blocchi: il blocco come agglomerato di suoni e quindi sezione di un pezzo e il blocco come suono complesso, al cui interno si sottintende la logica compositiva, un percorso di elaborazione creativa espletato attraverso l'uso indifferenziato di elementi costitutivi del suono. Quest'ultimo diventa, così, sintesi dell'idea musicale di una composizione elettronica. (*Delilah Gutman*)

MUSICA E POESIA: NUOVI SCENARI

In tutti i sensi

Siamo ad un passo dalla fine della lettura, almeno nel senso tradizionale? Questa domanda che appare periferica rispetto al tema della nostra indagine sui rapporti tra poesia e musica è invece un punto di partenza importante. Negli ultimi anni sono apparsi molti testi che indagano la lettura, la sua storia e la sua crisi. Cambia il modo di leggere e cambiano i supporti per la comunicazione e l'organizzazione stessa dei testi. La velocità del cambiamento alimenta ansie o interesse crescente; il mutamento costringe a rivedere posizioni che apparivano acquisite. La trasformazione del rapporto testo/lettore influenza l'attività creativa o la indifferenza. Di tutto questo abbiamo parlato con Gabriele Frasca - poeta, ricercatore, conduttore di programmi radiofonici, attento interprete delle tendenze della musica più recente.

La prima domanda deve riferirsi all'ampiezza dei Suoi interessi. Che cosa spinge un poeta ad occuparsi di musica e a partecipare ad un'esperienza come quella di «Asilo poetico»?

Ritengo la poesia congiunta alla musica. Mi occupo, del resto, di letteratura medievale. Rifacendomi all'opera

di Paul Zumthor *La lettera e la voce; la 'letteratura' medievale*, possiamo affermare che di quella letteratura e delle sue forme poetiche abbiamo solo scheletri perché siamo passati attraverso una lettura tipografica. La letteratura medievale è performativa e per noi è andato perso del tutto l'ambito della lettura. Non c'è distinzione tra musica e poesia. I poeti provenzali cantavano ed eseguivano. Sono convinto che anche i Siciliani cantassero, anche se forse non componevano la musica. Come vede non stiamo facendo niente di nuovo.

Nel Suo discorso si pone dunque una frattura netta e decisa fra poesia e musica in relazione all'invenzione della stampa. Con l'avvento dei nuovi media e con la crisi della stampa in senso tradizionale, che cosa può cambiare?

La vera separazione è legata all'invenzione della stampa, al successo della tipografia che determina una situazione nuova. L'epoca del successo della 'tipografia' è l'era del successo della vista. Credo che andiamo verso un ritorno all'oralità, a qualcosa di audio-tattile, all'intervento sull'immagine con altri sensi. La crisi della cultura tipografica tocca tutti i campi determinando un'esplosione narrativa che può trovare un paragone soltanto

nell'epoca della diffusione della stampa. Decine e decine di opere che erano state scritte per sé, per un universo privato, trovarono un nuovo canale nella stampa: memorie, diari, libri di famiglia. L'affermarsi di nuovi media determina l'esplosione dei vecchi e dal tipografico si passa al digitale. Oggi il Cd-rom non rappresenta soltanto una possibilità per giocare o per immagazzinare quanti più testi possibile e offre scenari interessanti.

In che modo quindi la poesia potrebbe cambiare in relazione a questi scenari?

Non credo che per la poesia cambi molto, perché essa è stata il luogo della resistenza audio-tattile al visivo-tipografico. La metrica è rimasta come partitura per l'esecuzione e c'è voluto molto tempo per liberarsi dalle strutture metriche.

Potrebbe illustrarci in maniera più ampia il rapporto musica-poesia?

Suggerisco di passare attraverso alcune notazioni per poi tentarne una lettura d'insieme. Nel percorso che abbiamo tracciato in precedenza, con il trionfo del tipografico, la musica resta sola. Essa resta importante però, in relazione al corpo, nel canto o nel ballo. In generale, l'affermarsi del teatro, la prospettiva in pittura sono tutti tentativi di coinvolgere l'attenzione in una sola direzione. La musica - penso ad un concerto rock con musicisti e luci - propone un *coinvolgimento totale del corpo*. Lo propone in maniera totale e da entrambe le parti: Lennon muore e i Beatles non sono più possibili. Passando ad un altro esempio, intravedo una parentela tra il lavoro di Wagner e i grandi carrozzoni della musica pop. L'epoca

di Wagner si confronta infatti con una forte idea di simultaneità legata alla diffusione della stampa periodica, al giornale che costringe ad una profonda revisione e rifondazione del 'popolare'. Da un lato la musica è trainante, dall'altro l'informazione circola con maggiore rapidità. Debussy incunea nella sua musica universi di silenzio così come Mallarmé teorizza la pagina bianca. Si tratta in generale di richiamare in causa il corpo, il grande escluso del mondo tipografico. Pensiamo ad alcune trovate di Cage: il sipario che si apre, lo spettacolo che non inizia, il pubblico che rumoreggia e viene coinvolto e che rappresenta un corpo collettivo. La multimedialità, il Cd-rom, i filmati, l'interattività sono tutte cose che vanno nella direzione di un coinvolgimento pieno di un corpo non aereo ma concreto, reale e partecipe. Non bisogna avere alcuna paura di queste trasformazioni che cambiano il modo stesso di immaginare l'arte o la poesia; il lavoro dell'artista muta e si apre ad una pratica di gruppo che cresce grazie ad apporti diversi e concomitanti. Possiamo fare un passo in avanti decisivo per quanto riguarda il coinvolgimento dello spettatore. Nel cinema, il corpo dello spettatore è ancora lasciato da parte perché non c'è interattività. Il livello di interattività è fondamentale per comprendere i mutamenti che ci attendono e soprattutto non dobbiamo dimenticare che ogni opera d'arte riposiziona i sensi.

ANTONIO FRESA

Nota: *I gruppi*

A sottolineare la vitalità di un campo che oggi scopre nuove possibilità

e nuovi media, in questi ultimi anni si sono proposti sulla scena alcuni gruppi di interazione tra musica e poesia con una serie di interessanti progetti.

«Altri Luoghi» è un gruppo genovese composto da Marco Berisso, Paolo Gentiluomo, Pietro Cademartori, Guido Caserza, Massimo Drago. In particolare Berisso e Gentiluomo hanno fatto anche parte del gruppo di musica industriale «Tam quam tabula rasa». L'attività di «Altri luoghi» si basa sul lavoro dei singoli poeti e su performance teatrali con esecuzioni. Il gruppo collabora anche con quello genovese delle «Voci atroci» con una apparizione nel prossimo disco e concerti in comune.

«Belli cdo», intorno alla rivista cagliaritano «Erba Foglio» è nato un gruppo composto da poeti e musicisti sardi.

«Asilo Poetico» è composto dai poeti Gabriele Frasca, Tommaso Ottonieri, Marcello Frixione e dai musicisti Massimo Sacchi, Marco di Palo, Cristiano della Monica, Paolo Sasso, Pietro Bentivenga, Davide della Monica. «Asilo poetico», con una struttura a fisarmonica il cui punto di partenza è stata la collaborazione tra Frasca e Sacchi, presenta un lavoro a più voci: «Il circo dei mostri» ed altre mostruosità come le Elegie Sanremesi di Ottonieri o le Riduzioni da Pound di Frixione su musica sovietica.

TUTA BLU

INTERVISTA A TOMMASO DI CIAULA

Il suo esordio letterario fece scalpore segnando un'epoca, gli anni Settanta, anni dolorosi e densi di avvenimenti sempre in bilico tra trasformazione e immobilismo, sociale, politico e ovviamente letterario. Così quando uscì *Tuta blu* Tommaso Di Ciula, autore non ancora quarantenne, balzò agli onori delle cronache e delle critiche letterarie come il nuovo genio della narrativa. Cosa c'era di così dirompente in quello scritto? E soprattutto perché Di Ciula, che in realtà non era affatto alla sua opera prima, fu da un lato tanto osannato e dall'altro osteggiato dai cosiddetti «maîtres à penser», tanto da essere poi quasi dimenticato come scrittore negli anni che seguirono quel fatidico 1978?

A spiegarlo è lo stesso Di Ciula che qualche mese fa ha dato alle stampe per i tipi della Sellerio un altro libro, *Acque sante, acque marce*, dove ritorna il tema con tanto successo affrontato in *Tuta blu* quello della contrapposizione tra mondo contadino e mondo industriale. Ma questa volta sotto il profilo del disfacimento di quest'ultimo. Non ci sono più operai dunque ma spettri di fabbriche, vuote come gusci che galleggiano in acque putride.

Effettivamente *Acque sante, acque marce* – spiega Di Ciula – riprende il discorso dei due modi, passato e presente, che si confrontano. Una continuità suggestiva in cui compaiono ancora le industrie che io definisco gusci senza lumache. In questo libro resto dunque fedele al tema 'ribellistico' di sognatore che registra il divario tra il mondo decomposto com'è e l'inevitabile ricerca di completezza dell'essere umano.

Facciamo un passo indietro nel tempo, torniamo al 1978 alla nascita di Tuta blu che molti hanno definito il libro che ha contraddistinto un'epoca; come avvenne questo esordio letterario?

Innanzitutto vorrei dire una cosa che non tutti sanno, io prima di *Tuta blu* avevo pubblicato *Chiodi e rose*, un libro di poesie che mi ha fatto da tirocinio nella scrittura e mi diede l'opportunità di essere recensito da Leonardo Sciascia, Italo Calvino e altri famosi scrittori, questo nel 1971. In quel periodo lavoravo in fabbrica come tornitore e l'edizione di quella raccolta di versi la feci a mie spese, in tutto ottocento copie e poi altre ottocento che mi videro finalista ad importanti premi. *Tuta blu* nasce alcuni anni dopo e solo nel '78 fu pubblica-

to a mo' di diario perché questa era la maniera più facile per scrivere per un autodidatta come me che non ha mai conseguito neanche la terza media.

Cosa avvenne in seguito?

Avvenne che il libro, edito nella collana «I franchi narratori» della Feltrinelli che raccoglieva le opere di scrittori novizi e non acculturati. Di quell'epoca è ad esempio anche *Padre padrone*. Con *Tuta blu* mi fu riconosciuto il merito di aver pubblicato un nuovo linguaggio e a distanza di vent'anni ricevo ancora i diritti d'autore di questo libro. Voltaire auspicava una cultura dal basso che si incontrasse con quella dall'alto. Un errore che spesso, quasi sempre, si fa quando si parla di questo mio fortunato lavoro è quello di ritenerlo un libro di sinistra. *Tuta blu* è invece la storia di un uomo in bilico tra il vecchio e il nuovo ma non è, non ha mai voluto essere un trattato sindacale. Non è un caso d'altronde che quel libro quando uscì la sinistra me lo boicottò in vari modi.

Ad esempio?

Quando uscì *Tuta blu* ne parlarono tutti i giornali. Ghirelli lo definì «documento straordinario di una poeticità reazionaria» perché mi rifacevo al tempo perduto della vita in campagna, mettendo a confronto il mondo contadino, che stava scomparendo, con il mondo industriale che avanzava. Nello stesso momento «Il Metalmeccanico», organo di stampa sindacale, mi dedicò solo un paio di righe mentre il libro veniva tradotto all'estero, anche in Messico: e a dispetto di tante critiche negative continua ad essere venduto in ben quattro lingue ancora oggi.

Cosa avvenne dopo tanto successo?

Dopo il 1981 iniziarono i problemi, personali, sentimentali, fui colto da una forte depressione fino al 1986 quando ritornai a vivere aprendo una mia piccola casa editrice, «Edizioni della Passeggiata», pubblicando la raccolta di racconti *Fragmenta* che ebbe un buon successo e ricevette anche il Premio D'Annunzio. Dopo *Fragmenta* ho pubblicato un bellissimo romanzo, *Ali di pietra* con un piccolo editore di Bari che non mi fece vendere neanche una copia. Il titolo prende spunto dalla considerazione che l'uomo è potenzialmente un dio che avrebbe potuto volare se fattori negativi non gli rendessero le ali di pietra. Tre anni fa ho pubblicato un nuovo libro di poesie, *Chiodi e rose*, con Argo e *L'odore della pioggia* nonché alcuni inediti usciti con il titolo *Il cielo, le spine e la pietra*.

Cosa pensi dei premi letterari?

Sono una truffa. *Tuta blu* fu finalista al premio Viareggio ma ne uscì solo come vincitore morale. Non fu considerato opera prima.

Ora con Acque sante acque marce puoi dare l'impressione di esserti avvicinato a Dio...

Per la verità non sono un cattolico osservante, rispetto il prossimo e mi basta questo per sentirmi in pace con Dio. *Acque sante, acque marce* è un viaggio solitario, prima reale e poi immaginario, tra lo splendore del Sud e il suo dolore. Con questo libro sto vivendo un nuovo interesse da parte della critica.

E ora a cosa stai lavorando?

Sto scrivendo un altro romanzo e sono ancora agli inizi per cui non saprei parlarne con precisione.

COSTANZA FALANGA

CROSS-OVERS: TESTI

GIOCANO GATTI

giocano gatti tra formiche perfette
con la neve del sale
che odora nella mente
un respiro è scolpito dentro il fumo
nel microscopico punto della lente
un orizzonte tra l'occhio e il desiderio

tra la pupilla e il sogno
tra la palpebra chiusa e la speranza
tutto si sveglia appena
e canta nelle note
già cucite alle cose

ARIELE D'AMBROSIO

DUE INTERPRETAZIONI DEL PARSIFAL

L'avvenimento Parsifal all'inaugurazione del Maggio Fiorentino ha reso attuale un libro di Giannotto Bastianelli che è stato puntualmente ristampato alla vigilia della *première* dell'opera al Teatro Comunale di Firenze: *Il Parsifal di Wagner e altri scritti* (a cura di Giovanni Vitali, Firenze 1997, Tipografia Editrice Polistampa).

Quella di Bastianelli è una *prima parola* critica, il battesimo italiano di quest'opera così difficile da classificare. Il libro fu, prima che scritto, detto in due conferenze al Lyceum fiorentino, nel gennaio 1914; e, come sempre e più che mai, del *dire* di Bastianelli faceva parte l'esecuzione musicale che egli considerava parte irrinunciabile della critica musicale. Non so se questo fosse già da considerarsi un trasgredire alla 'legge' wagneriana, che avrebbe voluto il *Parsifal* fermo a Bayreuth...

Il Vitali, nella sua chiara introduzione al libro, parla di tutte le infrazioni di quella legge in trent'anni di copyright, non certo della proibizione wagneriana, che durerebbe anche oggi. «Le esecuzioni non autorizzate di inizio secolo negli Stati Uniti erano state il campanello d'allarme: anche l'Italia aveva avuto il suo assaggio 'fuori ordinanza' di *Parsifal* il 12 aprile 1903 con l'esecuzione in forma di concerto alla Scala di Milano del Pre-

ludio e del terzo atto diretti da Toscanini. Alla vigilia della scadenza dei diritti d'autore, il teatro del Principato di Monaco minacciava addirittura una rappresentazione a porte chiuse («come si fa per i processi osceni», commenta tra il sarcastico e l'esterrefatto Bastianelli). Intorno a *Parsifal* si era sollevato un polverone che aveva ben poco a che fare (...) con il ruolo di simulacro religioso cui l'aveva destinato l'autore isolandolo nel tempio di Bayreuth»¹. Bastianelli lo vide per la prima volta in teatro – ed in lingua originale – con un anno di anticipo a Zurigo, dove egli era per un concerto di musiche sue e dove la legge del copyright era stata interpretata diversamente. «L'esecuzione tedesca dava al *Parsifal* quella massima lentezza d'accenti e di misure e quindi quella pesantezza in pari tempo meditabonda e brutale che sono proprie alla musica di Wagner»². La prima esecuzione 'autorizzata' in Italia fu a Bologna il primo gennaio del 1914, e Bastianelli ne scrisse il giorno dopo su «Il Resto

¹ G. VITALI, Introduzione a *Il Parsifal di Wagner*, Firenze 1997, Tipografia Editrice Polistampa, p. 17.

² G. BASTIANELLI, *La traduzione nella musica*, in *L'opera e altri saggi*, Firenze 1921, Vallecchi, p. 133.

del Carlino»: «(...) C'era chi credeva (...) che le vibrazioni delle campane del Graal avrebbero prodotto dissonanze inevitabili e incompatibili con la sonorità aerea delle nostre campane; come c'era chi temeva che lo spirito religioso, il profondo spirito di estasi quasi fanatica che esalano le lente pagine dell'Agape sacra e dell'Incantesimo del Venerdì Santo dovesse anch'esso produrre inevitabili ed aspre dissonanze con lo spirito un po' indifferente del popolo che ha prodotto *Il Barbiere di Siviglia* e *La Sonnambula*. Invece, niente di tutto ciò. (...) Io credo anzi che poche popolazioni come questa bolognese abbiano tanto rispettosamente atteso ed ascoltato il vasto 'mistero religioso' che Wagner, con sublime noncuranza dei limiti propri al teatro melodrammatico, ha tracciato più con le norme dell'architettura sacra che con quelle dell'architettura profana»³.

La prima esecuzione al Politeama Fiorentino fu soltanto il 25 marzo, e Bastianelli mise a confronto le due interpretazioni, esprimendosi in modo più esplicito: «Attraverso l'interpretazione del Ferrari, orribilmente italiana, il *Parsifal* metodico e sensuale, meditabondo e brutale, filosofico e militarista, cangiava profondamente sembianza: i tempi si acceleravano, gli accenti perdevano quell'ictus brutale che ho già notato e l'insieme, insomma, diveniva meno riflesso, più caldo, più passionato, e soprattutto più areato e leggero. (...) Il Ferrari, che indubbiamente arrivava a darci un'impressione quasi direi plastica, movimentata coloratissima del mistico-gelido *Parsifal*, riduceva però tutta la parte guerresca dell'opera ad una specie di elemento decorativo, danzatorio, e persino aggraziato. (...) Al

contrario l'interpretazione di Guarnieri stupiva in un teatro italiano per la sua lentezza impeccabile ben ritmata e quadrata alla tedesca»⁴.

Tra le notizie che il Vitali riporta delle prime apparizioni che si ebbero a Firenze di brani dell'opera, «in maniera alquanto clandestina», spicca la notizia di una conferenza con ricchi esempi musicali interpretati da vari esecutori, tenuta al Lyceum nel 1911 dallo psicologo Roberto Assagioli – attivo collaboratore della *Voce* che introdusse in Italia la psicanalisi, sotto forma di «psicosintesi» (termine di intonazione futurista). Ora che tanti giornalisti hanno parlato del *Parsifal*, più di uno ne ha notato l'aspetto psicoanalitico.

Bastianelli traccia un quadro più che possibile aperto dei simboli racchiusi in ognuno dei personaggi: «...alla mente filosofica e universale di Wagner, miti e leggende apparentemente soltanto medioevali si rivelavano appunto in tutta la loro universalità tanto filosofica che storica; e cioè non appartenevano più a questo o a quel tempo, ma erano come le variazioni infinite di un sol *Leitmotiv* fondamentale. Tannhauser, mancipio di Venere nella grotta misteriosa dove la Dea pagana erasi rifugiata all'ora della morte di Pan e della nascita di Cristo, non era soltanto il simbolo 'medioevale' del 'cavalier peccatore', era ancora l'eterno schiavo della passione il quale dimentica tutta la vita per il suo piacere; era insomma Salomone schiavo della Regina di Saba, Ulisse

³ G. BASTIANELLI, "Il successo trionfale del *Parsifal*", ne "Il Resto del Carlino" del 2 gennaio 1914, riportato nella riedizione a cura di G. VITALI, cit., p. 92.

⁴ G. BASTIANELLI, *La traduzione nella musica*, op. cit., p. 135.

schiavo di Calipso, Ruggero schiavo di Armida. Parimenti Parsifal non era soltanto l'eroe che reso sapiente dal dolore e dalla pietà riesce a superare, per puro istinto morale, la prova della seduzione di Kundry, della fatale, della Rosa dell'Inferno, (...) E Kundry non è soltanto «Kundry, la maga», la «Dame hideuse», ma è ancora la «Venere dimonia», ma è ancora Erodiade che si perde amando S. Giovanni, ma è ancora Maddalena che si dedense amando Gesù Cristo (...)»⁵.

Più tardi Bastianelli parlerà «con ironia serena» delle «vicende del culto wagneriano in Europa e a Bayreuth»: «...liberato l'idolo dai turiboli che l'affumicavano, diradate d'intorno a lui le turbe dei trovi fanatici, (...) ecco che finalmente Wagner è lui, è soltanto lui, libero dalla deformazione di quelle lenti attraverso le quali un po' tutti si ostinavano a farcelo vedere. Ora possiamo dire d'amare (...) la grande, sì, la grandissima arte di questo colosso la cui vera sventura non fu ciò che dovette patire per giungere alla vittoria, ma ciò che, dopo questa vittoria, dovette subire nell'assurdo romantico reame ch'essa gli aveva procurato. Ed oggi, oggi solo, possiamo ammirare in qualche tranquilla esecuzione ben lontana dall'atmosfera comicamente iniziatica di Bayreuth, l'argenta lentezza nostalgica del *Lohegrin*, o furori tra Gambrinus e Luterò, del *Tannhauser*; il fascino cupo del *Tristano e Isolde* (...)»⁶.

Prima della grande Prima Ufficiale dell'opera completa diretta da Hermann Levi nel 1884, le prime due esecuzioni assolute del *Parsifal*, nel 1882 a Bayreuth, erano state in forma di concerto. In questa forma io ebbi modo di ascoltarlo, nel marzo del '94, all'Accademia di Santa Cecilia a

Roma; e mi sembrò che là senza scene, senza esteriori movimenti, l'intensità dell'ascolto fosse più che mai assoluta per tutta la durata del concerto, diretto da Sinopoli. Nell'intervallo un libro attrasse la mia attenzione, il *Parsifal a Venezia* di Giuseppe Sinopoli⁷. Cominciai subito a leggerlo, e la lettura suggeriva emozioni insolite. Si tratta di una interpretazione molto singolare, di una traduzione della simbologia wagneriana nella simbologia sinopoliana. L'artista veneziano rivive l'opera di Wagner foggiano nuovi simboli all'insegna di una conoscenza profonda della sua città e alla luce della sua eccezionale cultura archeologica, filologica, filosofica. Venezia (per suo conto già legata a Wagner e alla sua ultima opera) riassume per Sinopoli tutti i simboli possibili. «Non esiste una città in cui la frammentazione del territorio giunga a tal grado e in cui tuttavia l'unità abbia tanto significato. Non esiste una città in cui la terra e l'acqua – la prima essendo morte alla seconda, in senso eracleo – si intrecciano, si neghino l'una all'altra e si fondano in una simbiosi misterica rievocante il concetto di vita e di morte. Non esiste una struttura labirintica naturale in cui l'opera dell'uomo si sia sovrapposta progressivamente in modo così conseguente da diventare una sorta di lettura iniziatica. La ierofania di Venezia è sancita da questa mirabile armonia degli opposti, dalla convivenza di contraddi-

⁵ G. BASTIANELLI, *Il Parsifal di Wagner*, cit., p. 27.

⁶ G. BASTIANELLI, "Wagner finalmente Wagner", in "Il Resto del Carlino" del 18 febbraio 1922.

⁷ G. SINOPOLI, *Parsifal a Venezia*, Venezia 1993, Marsilio.

zioni ricondotte a un equilibrio quasi mistico; essa è suggellata dal simbolo supremo della doppia spirale che la figura, la determina, la fissa e la stabilizza. (...) Il doge gettava nelle acque l'anello come simbolo dell'unione della città col mare. L'acqua era di Venezia in tal modo madre e sposa»⁸. «La celebrazione della festa dello Spozalizio col mare aveva luogo nella doppia spirale del Canal Grande alla sua estremità centripeta, nel bacino di San Marco: nel Centro. Prendeva forma, in tal modo, un legame ancor più stretto col labirinto»⁹. «In quanto isola-labirinto Venezia possiede quel grado altissimo d'inviolabilità che sempre venne attribuito al Centro supremo. Tale inviolabilità è connessa essenzialmente al carattere sacro delle acque che la circondano. Le acque sono state sempre collegate ai primordi, alle estreme origini. Le Acque primordiali appaiono in tutte le tradizioni e ad esse, in modo più o meno diretto, fanno allusione le acque terrestri. Per gli antichi Egizi equivalevano, come Nun (Acqua primordiale), al Caos. Nulla esisteva all'inizio dei tempi se non il Nun»¹⁰. «Venezia come isola è il Centro delle acque, è il momento della 'morte dell'acqua' eralitea che diventa 'terra', il *topos* della 'coagulazione' a un alto livello di manifestazione. Ma è da questa morte divenuta manifestazione che il ciclo ritorna nel *solve*, proiettando la morte nella vita attraverso l'epifania dell'acqua a uno stadio superiore della coscienza e, con un processo ulteriore, 'espandendo' l'acqua nell'anima. Questo processo iniziatico diventa ancora più ricco di mistero se l'isola primigenia viene ad allargarsi all'interno e a definirsi progressivamente come un insieme complesso di isole minori

e di canali, mantenendo tuttavia un'unità imprescindibile. Se varie tradizioni fissano e stabilizzano oggetti e siti tramite il tracciato di spirali e cerchi, nel caso dell'isola-Venezia la stabilizzazione avviene tramite una doppia spirale naturale: il Canal Grande»¹¹.

In un ideale cammino (o pellegrinaggio) dell'autore-direttore, tutto impregnato della musica del Parsifal all'uscita dalla prima prova d'orchestra che ha appena concluso al Teatro La Fenice, tutto si anima di valori simbolici sempre più convinti, via via che l'itinerario si precisa per calli, ponti, campi, sottoporteghi, fondamenta; anche attraverso errori, correzioni, ragionamenti sempre più finalizzati al clima mistico particolare che l'esecuzione dell'opera deve raggiungere: alla vittoria spirituale di una rinascita e redenzione finale.

Non sarebbe possibile istituire un confronto tra queste due interpretazioni del *Parsifal*, ma pure: si tratta di due artisti che parlano della stessa opera, tutti e due stimolati ad ampliarne il quadro già così vasto e spregiudicato. Sinopoli ha inventato un suo Parsifal insieme a una sua Venezia, mostrando ancora una volta quell'inventiva e quell'estro ben dominato che lo fanno essere un grande direttore. Bastianelli ha assunto quell'atteggiamento di umile rispetto che più volte ha dichiarato di considerare la prima condizione per fare della vera critica.

MIRIAM DONADONI OMODEO

⁸ G. SINOPOLI, *Parsifal a Venezia*, op. cit., p. 13.

⁹ G. SINOPOLI, *oluc*, p. 15.

¹⁰ G. SINOPOLI, *oluc*, pp. 29-30.

¹¹ G. SINOPOLI, *oluc*, pp. 43-44.

MATERIALI

SPINAPLES

Figli di Johnny Rotten e del terremoto, alla fine degli anni Settanta ci aggiravamo nelle notti napoletane alla ricerca di una tana, un clubbino, un rifugio. Figli del punk e della new wave, ma anche degli Showmen e di Pino Daniele, anche se allora non lo volevamo ammettere, (s)ballavamo nelle notti del Trilogy e dello Zx. Gigi D'Ario, maestro delle good vibes, missava Fela Kuti con la Penguin Café Orchestra, James Brown con Paco De Lucia, James Chance con i Clash. E con i Bisca: ogni loro concerto era un evento underground, un Falso Movimento, un vero batticuore. Ricordo che una notte, mentre Sergio si dannava l'anima soffiando nel sax, si mise a nevicare. Ricordo di essere uscito all'aperto, a torso nudo perché stavo pogando sodo, di aver visto quei fiocchi inattesi, di essere tornato dentro a bere, pogare, sudare. Lo ricordo bene, ma forse non è vero, è solo la memoria distorta che lasceremo ai posteri, vabbé, facciamo ai nipotini, o a chiunque avrà la pazienza di starci ad ascoltare.

Figli di Annibale e della caduta del muro, alla fine degli anni Ottanta ci aggiravamo nelle notti napoletane alla ricerca di una tana, un clubbino, un rifugio. Figli del rap e del raggamuffin, ma anche di una tradizione folk assimilata forse inconsapevolmente, (s)ballavamo nelle notti del Notting Hill e di Officina 99, mentre accadeva something wild. I Bisca rappavano contro il politico di turno. I 99 Posse sottevano i 'rafanielli', rossi fuori e bianchi dentro. Gli Almamegretta scoprivano la Giamaica partenopea. Daniele Sepe metteva mano al suo atlante sonoro. Gli Zezi scrivevano tammurriate hip folk contro i governi Ciampi e Berlusconi. Sott'attacco dell'idiozia, Bisca e 99 Posse rispondevano diventando una sola cosa. Una grande cosa. Ricordo Peppe Lanzetta e i suoi blues del Messico napoletano, del Bronx che ci è spuntato dentro dopo averci circondato fuori. E qui la memoria è ancora buona, ho immagini di ragazze che dismettevano i panni dark, e noi a scoprirle ammirati: wow come sono belle, hanno le tette, le gambe e tutto il resto.

Figli di *Curre curre guagliò* e di *Sanacore*, alla fine degli anni Novanta ci aggiriamo nelle notti napoletane alla ricerca di una tana, un clubbino, un rifugio. Figli del trip hop e di tutte le contaminazioni possibili, non sappiamo ancora dove consumeremo i nostri ultimi (s)balli di fine millennio: nel riaperto Notting Hill, a Officina che resiste, tra i vicoli del centro storico trasformati in un immenso locale a cielo aperto.

«Spinaples» (AA.VV., Mad Production/Cgd), è l'ennesima compilation di

'nuovi suoni napoletani', l'ennesima antologia del 'movimento che non c'è'. Ma ha il coraggio di scommettere sui ritmi che ci accompagneranno, tessendo il filo rosso che unisce i figli del terremoto con quelli di Annibale e del big beat. E del post-rock. E dell'elettronica prossima ventura. E...

Dicevamo che c'erano i Bisca, e ci sono ancora, nervosi, freddi-caldi, inconfondibili. Che Gigi D'Ario suonava Fela Kuti: loro due non ci sono più, ma la Kwanzaa Posse ci suggerisce di danzare ancora al suono del Presidente Nero, dell'unico uomo che poteva rubare a Bob Marley il titolo di signore supremo della ganja. Dicevamo dei 99 Posse: eccoli, massimo rispetto, anche per gli strani giorni di Jrm e Kaya Pezz'Otto, sono sempre loro, o quasi, manca Zulu, sostituito per una volta dalla voce black di Pete, sorella soul delle Indie occidentali del Casertano.

Non c'erano allora, ma ci sono oggi, che poi è quello che più conta, i 24 Grana, ipnotico dub ancestralmente moderno (si può dire? che figura retorica è?). Né i No Domo che *abballano 'ncoppa 'o groove* citando *Uocchie che arragginnate*. O meglio c'erano: Francesco e Bruno (alias B.) non erano quelli che urlavano più forte di tutti «Officina non si tocca»? E con loro, ora sì, lo ricordo, c'era Speaker Cenzone, Vincenzone di San Gaetano, lo speaker-ragazzo di strada. E c'era anche il visetto delizioso e la vocina piccola piccola da 'Alice nel paese delle meraviglie' di Alessandra D'Elia, oggi nei Nektar. Ah, già, cantava coi Bisca. Da qualche parte, a campionare e rimissare, stava anche il mucchio selvaggio che anima Subsoil e JazzBah Tribe, Spiral (niente a che vedere con i Poli Opposti?) e Brain Wave (Mario Conte non è quello dei Soul River?)

«SpiNaples» è un biglietto cumulativo per girare tra i suoni della città porosa, uno strano taccuino di beat che si sovrappongono, canzoni che si scompongono, riff che si decompongono. Un'accelerazione disumana, un elogio della lentezza. In copertina c'è un ragazzo che è costretto a girare con la mascherina per non respirare troppo veleno. Che le vibes siano con voi. E con la vostra carne.

FEDERICO VACALEBRE

IL VIOLINO E IL CALASCIONE

«In ogni manifestazione folklorica c'è almeno un uomo che agisce, un uomo per il quale essa ha importanza e una sua utilità. Se non c'è più almeno un individuo per il quale una certa manifestazione ha ragion d'essere, essa scompare»¹.

Così il sociologo Marinus sintetizza un concetto basilare per la comprensione del mondo popolare e della musica di tradizione orale: la pratica musicale popolare è sempre integralmente manifestazione contemporanea, nella quale la decorazione e il divertimento non sono mai casuali.

La musica popolare non è immobile nella storia, non è musica 'antica'. È in continua evoluzione proprio perché viva, non vive nel passato e non si alimenta del passato. «I fatti non devono essere osservati in funzione del loro passato, ma come fatti viventi»², scrive ancora Marinus. L'etnomusicologia (nella definizione di Roberto Leydi) studia le musiche etniche, popolari e le civiltà extraeuropee, cioè quella parte quantitativamente prevalente del repertorio mondiale per consuetudine, ma ingiustamente, lasciata ai margini della cultura ufficiale. Negli ultimi cento anni, questa disciplina ha definito i suoi scopi, le sue metodologie, il suo campo di ricerca e la sua collocazione rispetto alla musicologia (lo studio della musica 'colta') da un lato, all'antropologia e all'etnologia dall'altro.

La differenza tra musica popolare e musica colta sta nella scrittura: «una tradizione veramente priva di scrittura – afferma Curt Sachs – vive unicamente nella musica popolare»³. Ma la notazione musicale, così come la scrittura comune sono la formalizzazione successiva del suono e della parola detta. I rapporti tra ciò che è orale e ciò che è scritto sono cambiati nel corso della storia, procedendo verso il privilegio della visualizzazione. «La scelta scritta ha caricato di un significato totalizzante il documento notato che, di conseguenza, ha finito per assumere una posizione quasi autonoma rispetto ai processi reali della creatività musicale»⁴. Resta il fatto che uno spartito è soltanto un pezzo di carta, muto fino a che non gli si dà voce. Suono e voce che probabilmente

¹ A. MARINUS, *La casualité folklorique*, Bruxelles 1942, p. 20.

² A. MARINUS, *Essai sur la tradition*, Bruxelles 1958, p. 55.

³ C. SACHS, *Le sorgenti della musica*, Torino 1979, p. 67.

⁴ R. LEYDI, *L'altra musica*, Firenze 1991, p. 133.

esistevano già prima di essere fissati per iscritto, ed elementi indispensabili affinché la musica possa esistere.

Vista così – orale, scritta o trascritta – la musica si libera delle gabbie stilistiche, di genere, storia e geografia: per l'etnomusicologo una sola è la 'musica', sia essa contadina o sinfonica, leggera o jazz, voce di venditori ambulanti o di celebri cantanti d'opera, ninna-nanne o canzoni napoletane. Anzi, l'aspetto più entusiasmante della ricerca e dell'analisi etnomusicologiche consiste proprio nel rintracciare i prestiti e le contaminazioni tra musica colta e popolare, attraversando tutti i generi musicali. Finanche nel melodramma ottocentesco (e nei suoi percorsi verso la canzone della strada), per il quale resta aperta la questione se sia stato il compositore ad usare elementi musicali del canto popolare o, piuttosto, il popolo a far sue melodie vicine al proprio sentire. Ma è probabile che anche in questo caso sia stato più frequente il percorso dal popolare al colto, considerata l'attenzione dei musicisti verso le espressioni popolari e la grande affluenza ed il grande interesse nei confronti del nostro Paese e delle sue tradizioni da parte di viaggiatori stranieri illustri⁵. «La musica nazionale qui è così singolare da differenziarsi profondamente da ogni altra che abbia ascoltata altrove, sia per la melodia sia per la modulazione. Questa sera nelle strade due uomini cantavano alternandosi; una di queste 'canzoni' napoletane era accompagnata da un violino e da un calascione. Il canto era rumoroso e volgare ma gli accompagnamenti erano ammirevoli e ben eseguiti. Le parti affidate al violino e al calascione accompagnavano senza sosta il canto con i suoi ritornelli. La modulazione mi sorprese assai: il passaggio dal la maggiore al do e al fa non era difficile né nuovo; ma quello dal la con una terza maggiore al mi bemolle era sorprendente, tanto più che il ritorno alla tonalità primitiva era preparato così insensibilmente da non urtare l'orecchio e da non lasciar facilmente scoprire in qual modo vi si fosse ritornati»⁶.

Incurante, dunque, dei confini, la musica di tradizione orale circola da un paese all'altro senza problemi di lingua o di scrittura. E se un canto giunge in un posto dove la voce popolare ancora vive e fiorisce, allora si trasforma, viene assimilato e finisce per assumere un carattere 'locale', quale che sia la sua provenienza. Così, ciò che prima divideva, ora unisce. «Non v'è dubbio – scriveva Béla Bartók – che il primo stimolo allo studio dei canti popolari sia coinciso con il risveglio del sentimento di nazionalità»⁷. E la storia di una nazione, il più delle volte manipolata in nome di interessi lontani dai veri bisogni del popolo, si potrebbe riscrivere partendo dal vastissimo patrimonio della comunicazione popolare.

Gli avvenimenti che condizionano le sorti di una nazione sono commentati in forma di canzoni, filastrocche, leggende. Questo il modo attraverso il quale le classi contadine, artigiane e pastorali hanno avuto per esprimere il proprio dissenso ed il proprio giudizio sui fatti nazionali; forse unico strumento per esorcizzare l'angosciosa sensazione di passività e di abuso. Dal nord al sud del

⁵ A. CEPOLLARO, *Albero piccerillo*, Napoli 1993, p. 10.

⁶ C. BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, Torino 1979, pp. 290-291.

⁷ B. BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare*, Torino 1977, p. 85.

mondo, la protesta e la rivolta musicali, una volta organizzate, diventano dei veri e propri meccanismi di difesa o di attacco alle istituzioni: «il nerbo di una cultura priva di scrittura è costituito dalla tradizione e dalla memoria; entrambe svaniscono sotto l'impatto dell'alfabetismo generalizzato, e con loro scompaiono l'immaginazione e la creatività di esecutori incolti. L'alfabetismo e l'arte popolare fioriscono in modo inversamente proporzionale»⁸.

Proviamo a percorrere la nostra storia nazionale dal basso verso l'alto, una strada sulla quale 'gli altri' sono, una volta tanto, 'i bianchi', l'«extrapopolare», ed ecco che centocinquanta anni di vita italiana si possono ricostruire attraverso il canto popolare. Non è sui libri di scuola, ma nella canzone *La rondinella d'Aspromonte* che si può scoprire come gli italiani vissero i fatti calabresi del 29 agosto 1862. Ed il 'maggio politico' non è nato con i sessantottini, come si vede da *La comune non è morta* datata maggio 1886. I politici, un tempo, scrivevano canzoni: Filippo Turati definì «un peccato giovanile poetico» quel suo *Inno dei lavoratori* dell'86. E da Napoli, E.A. Mario parlava della Prima Guerra Mondiale con *La leggenda del Piave* e dei misfatti della Seconda nella *Tammurriata nera*.

Non tutte le canzoni di protesta sono di tradizione orale, ma il loro stile ed i ritmi fanno immancabilmente parte del patrimonio popolare. *Contessa* di Paolo Pietrangeli è pur sempre una ballata e *Povero Pinelli* del 1961 ha una storia lunga, tramandata oralmente, che passa attraverso una canzone dedicata alla morte di Matteotti, su su fino alla povera Margherita privata del suo Umberto (Primo) per mano dell'anarchico Bresci.

ANNA CEPOLLARO

⁸ C. SACHS, cit., p. 67.

SEGNALAZIONI

FRANCESCO NASTRO, *A tempi alterni quintet (Nadir jazz)*. CD.

Il nuovissimo cd di Francesco Nastro, agile pianista e compositore napoletano, inaugura l'etichetta indipendente Nadir, nata dall'esperienza di un Festival come Pomigliano Jazz per esplorare anche le pieghe meno convenzionali del linguaggio jazzistico. Nastro si avvale di grande padronanza tecnica, e colpisce per originalità e convinzione in tracce come «Volendo» e «Aspettando lei» (rapido loop pianistico interpuntato da interventi strumentali). L'intero compact appare estremamente coeso, con tracce consequenziali anche dal punto di vista compositivo, grazie all'unitarietà della scansione tematica e ad un umore complessivo di grande dinamismo. Notevoli il sax tenore di Daniele Scannapico e l'incredibile e versatile chitarra di Pietro Condorelli.

ENZO NINI & RUBBER BAND, *Doppio sogno doppio (Polo Sud)*. CD.

Un lavoro che certamente lascerà un segno, sia per la stratificazione verticale tra linguaggio («le parole se le apri spalancano fughe di sentieri»: Vanna D'Amato) e interventi musicali che per quella orizzontale, tra citazioni colte (Bach, Schubert,...) e perifrasi jazz intimistiche. Il sassofonista napoletano Enzo Nini, già apprezzato in «Quartieri Spagnoli» per l'uso di stilemi arditi ed esuberanti, è autore della maggior parte delle tracks, talvolta affiancato dal pianista Bruno Persico, che condisce il tutto con perifrasi d'estrema precisione e razionalità. Il titolo, che ricorda le finzioni di Borges, rinvia a un tessuto narrativo variegato ma profondamente unitario. Il sogno che sogna sé stesso in realtà riporta l'ascoltatore ad una estrema condensazione del linguaggio.

GIOVANNI TAMBORRINO, *Tamborrino Ensemble (VRS 0010)*. CD.

Importante lavoro di Giovanni Tamborrino, compositore e percussionista di Berio, Donatoni, Solbiati e di innumerevoli altri nomi di prima grandezza dello sperimentalismo italiano. Da essi Tamborrino si discosta, alla ricerca di una particolare inflessione vocale e ritmica, prossima al teatro, senza parole o all'Opera senza parole. Il suono 'accaduto' e ricercato di questo raffinato musicista non riverbera soltanto virtuosismi di genere, ma appare tutto introiettato, alla ricerca di un tempo personale. Quanto sia difficile reperire questa scansione del tutto originale è motivo per questo compositore di prassi operative sia istituzionali che di forte aderenza territoriale: il Festival delle Terre della Gravina è una creazione di Giovanni Tamborrino, ed il suo Ensemble raccoglie musicisti che trasformano in laboratorio il magistero tecnico esecutivo del loro direttore. Non è un caso che, ancora una volta, si sia in presenza di un musicista capace di sfuggire al ruolo: diversioni capaci di arricchire il mondo fortemente provato e forse un po' rinsecchito della composizione ufficiale.

AA.VV., *Donizetti e i teatri napoletani dell'Ottocento*, Napoli 1997, Electa. Catalogo.

L'elegante volume edito da Electa e curato da Franco Mancini e Sergio Ragni funge da catalogo della Mostra omonima allestita nel Museo Civico di Castel Nuovo. Raccoglie studi sulla figura di Donizetti a Napoli (Jeremy Commons), sui testi teatrali (Paolo Fabbri), sugli interpreti donizettiani (Giorgio Apollonia). Ma soprattutto è una preziosa miniera per quanti amassero ricostruire le vicende dei teatri napoletani, ivi compresi quelli ormai scomparsi. Infatti un cospicuo numero di pagine è dedicato ai «Teatri dei Borbone», studio di Franco Mancini corredato da numerose foto, con piante e indici dettagliati relativi ad architetture, dati di costruzione e di eventuali rifacimenti, caratteristiche strutturali, etc. Cose molto interessanti si apprendono sul giornalismo dell'epoca, nel saggio di Monica Brindicci. Anche allora sui giornali si parlava di corruzione, fiaschi, mancati pagamenti ed asini canori. Anche allora erano estremamente politicizzati. Allora la 'recensione' era considerata un dovere di cronaca, un dovere *informativo*. Proprio come oggi...

TIZIANA GRANDE, *Catalogo dei periodici musicali delle biblioteche della Campania*, Napoli 1998, Avagliano Editore. Catalogo.

Finalmente un lavoro capillare sui periodici musicali presenti nelle nostre biblioteche: un lavoro certosino di Tiziana Grande, musicologa e bibliotecaria a Napoli fino al 1990 (Oggi è a Sassari). Sfidando l'incuria e l'indifferenza sia centrale che periferica (molte biblioteche non curano affatto il settore delle riviste) rivolta all'editoria musicale, la Grande propone un lavoro esemplare sia per la ripartizione delle sezioni (il libro è consultabile sia partendo dal catalogo alfabetico che da quello dei luoghi di pubblicazione), comprensiva di un elenco delle biblioteche campane e soprattutto di un prospetto dei principali periodici musicali pubblicati a Napoli, sia per l'arco di tempo considerato, che copre una forchetta che va, per quanto riguarda Napoli, dal 1824 al 1994, sia per le oggettive considerazioni musicologiche e strategico/operative. Sconvolgente, in particolare, la notizia che ancora oggi la Biblioteca del Conservatorio di Napoli non possiede il catalogo dei periodici, che sono rintracciabili soltanto 'a vista' sugli scaffali.

MICHEL CHION, *Musica, media e tecnologie*, Milano 1996, Il Saggiatore-Flammarion. Saggio tascabile.

Un libretto imperdibile, questo di Chion, compositore di musica concreta e tecnico del suono. Imperdibile per questa duplice veste, che rende estremamente pragmatiche anche le considerazioni teoriche più astruse. Il saggio è diviso in due sezioni: una parte manualistica intitolata «La musica moltiplicata», con evidente riferimento alla proliferazione tipica dell'epoca della riproduzione meccanica, e una parte teorica («per riflettere») chiamata «La musica riconquistata». Sulla seconda vale la pena soffermarsi. Ad esempio: «La varietà di stili

e di epoche musicali che ogni individuo ha a disposizione grazie alla tecnologia e ai mass-media, e che tende a creare tipi di pubblico sempre più specializzati (...) non deve condurre a un livellamento e a un'indifferenziazione dei vari generi». Ma l'indifferenziazione tra generi deve essere intesa dal punto di vista della qualità estetica. Sarebbe cioè sbagliato creare una gerarchia di valore tra generi. Essi possono naturalmente differenziarsi per *funzioni*, per storia, prassi esecutive. Nessuno ha mai pensato che la musica potesse ridursi a un indistinto magma stilistico, anche se questa idea (come quella della pianta originaria di Goethe) potrebbe non essere priva di fascino. «È difficile nel mondo moderno concentrare la propria attenzione su un discorso musicale. (...) Perché esso ci giunge in forma frazionata, ma anche perché chi ne usufruisce non gode minimamente di una formazione culturale che gli consenta di riconoscere le forme musicali utilizzate in una sinfonia piuttosto che in una canzone». Ma è indispensabile un 'riconoscimento' basato sul sapere per fruire di un brano musicale e goderne? E inoltre, il cambiamento della nostra percezione del tempo (tempo troppo lungo nel caso una sinfonia) non dovrebbe spingerci a trarre conseguenze ulteriori piuttosto che a insistere sul vecchio assioma caro agli sperimentalisti più incalliti dell'«educare il pubblico all'ascolto»? Altre affermazioni si condividono, tanto da essere state espresse più volte sia su queste pagine che in altri luoghi di esposizione scientifica: «la musica (...) non è un sistema unidimensionale e lineare»; «rispetto al passato, il guadagno nel dettaglio [della percezione dei suoni digitali] è in effetti notevole, ma invece di avvicinarci alla realtà del concerto, ci ha addirittura allontanati nell'altro senso».

Un dato di fatto, infine, accertato, quali che siano le valutazioni a posteriori da fornire, è nella seguente frase: «L'impressione provata da molti che la musica sia stata 'espropriata' è certamente legata al modo in cui media e tecnologia hanno modificato le condizioni della prassi musicale». Molte le intuizioni di Chion. Peccato che in Italia debbano sempre arrivare al grande pubblico e ai grandi editori dall'estero (G.D.S.).

MANLIO SGALAMBRO, *Teoria della canzone*, Milano 1997, PasSaggi Bompiani. Saggio tascabile.

Campeggia sugli scaffali da alcuni mesi. Ne hanno parlato e straparlato i vari discutibilissimi profeti del revival rock (i giornalisti di settore dei principali quotidiani). Hanno trovato in Battiato una legittimazione di Sgalambro, come se non fosse vero il contrario. Il fatto è che effettivamente questa *Teoria della canzone* è quanto di meglio si sia letto come saggistica musicale da parecchi anni a questa parte. Tra *Minima moralia* e *Detti e contraddetti* questo libretto trova un suo posto d'onore, e l'unica cosa che rattrista chi possiede una formazione classica, ed è contemporaneamente sensibile all'emergenza delle nuove estetiche, è il fatto che pochi, pochissimi musicisti 'colti' lo leggeranno comprendendolo. Quale melomane potrebbe mai condividere: «La musica 'seria' non è, per ciò stesso, musica sul serio»... «in un trattato di etica del nostro tempo la canzone dovrebbe entrare di prepotenza come una fattispecie della

più severa morale»; «dell'esistenza musicale, la canzone è il momento culminante». Finalmente Sgalambro ripete quello che da qualche anno si scrive sulle nostre colonne: «quella musica che viene collegata al 'consumo' per diffamarla, prima di tutto si dovrebbe definire: musica che risponde ai morsi del bisogno (...) Il bisogno sarebbe pretestuoso, lo creerebbe il settore produttivo. Così non si salverebbe nemmeno la *Nona Sinfonia* ma soltanto il cinguettio dei passerii».

L'insegnamento migliore del librino è forse rintracciabile a posteriori: per una volta, ecco che il mondo massmediatico punta l'indice contro la musica cosiddetta alta chiedendosi (col volume che le è proprio): ma dov'è la cultura vera, l'emozione, la comunicazione? E per una volta sola, una volta ancora, ecco che il mondo 'colto' raccoglie una briciola di residua ragione, quasi un sussulto di pudore: perché il rovesciamento tra le musiche non giova ad alcuno, ed il popolare ed il contemporaneo dovranno andare per forza a braccetto ben oltre il Duemila (G.D.S.).

SCHEGGE

«...mentre pacato il signore dei tasti finge il sonno» (H. MICHAUX, *Brecce*, Milano 1984, Adelphi).

«In ciò che stavo ascoltando mi ero imbattuto in un movimento contrario al mio. Lo fermai. (...) più non si udì il mondo degli altri. Musica addio. Restò silenzio» (H. MICHAUX, *Brecce*, Milano 1984, Adelphi).

«Nella mia musica c'è molto silenzio. C'è soprattutto silenzio. C'è silenzio prima di tutto, e deve prendere posto. Il silenzio è la mia voce, la mia ombra, la mia chiave (...)» (H. MICHAUX, *Brecce*, Milano 1984, Adelphi).

«Molte sono le invenzioni assolutamente ridicole in partenza, che diventano irresistibilmente comiche quando arrivano a essere definite 'avanguardie'» (F. BATTIATO, in «Panta» n. 14, p. 51).

AVANGUARDIA/1

La vera avanguardia è sempre stata sotterranea, una terza chiesa silenziosa.

AVANGUARDIA/2

Essere lì davvero vuol dire parlare senza nemmeno l'apparenza dell'ascolto. Senza sortire l'apparenza di un effetto. Salvo poi svegliarsi un giorno e sentir recitare cose nostre antichissime dall'ambulante sotto casa.

«È più importante studiare la disposizione d'animo con cui si suona uno strumento che esercitarsi su di esso» (A. RAVENSTINE, citato in «Panta», n. 14 p. 413).

EROSIONE

Scorrimenti carsici. Partire dal segno (qualsiasi) e individuare un fluttuo, particolarmente sottile, particolarmente insinuante. Lasciarlo colare attraverso l'epigrafe, il titolo, il nome dell'autore. Lasciarlo andare secondo il proprio senso, in modo che s'intrighi sempre più nel diagramma preesistente. Attendere qualche minuto. Poi suonare.

«Oggi, forse, accade qualcosa di ancora diverso, nello stesso tempo più radicale e più banale: che l'arte, o ciò che chiamiamo 'arte', si presenti come una sorta di accompagnatrice di un senso che, se c'è, sta altrove. È il fenomeno sempre più diffuso, non solo attraverso i nuovi media, ma anche nella letteratura e nella musica, dell'arte come intrattenimento. L'arte-intrattenimento è sempre esistita, naturalmente, ma è stata proprio ciò che gli artisti che si sono imposti come tali tra il XVIII e XIX secolo, e gli stessi artisti d'avanguardia più rigoristi del nostro secolo, hanno rifiutato drasticamente. E il suo risorgere non *accanto*, ma *in luogo* dell'arte' in senso estetico moderno, contrasta evidentemente con i motivi per cui quest'ultima si è costituita. Se qui c'era l'esigenza di far coincidere determinato e indeterminato, condizionato e incondizionato, particolarità e totalità, ora pare che si stia in qualche modo retrocedendo a quell'intreccio di somiglianze e di differenze che la nascita dell'estetica ha permesso di riconoscere come tale» (E. GARRONI, «Estetica come filosofia», in *Annali dell'Istituto S. Orsola Benincasa*, 1996, p. 151).

MEMORIE DEL SOTTOSUOLO

Artisti disciolti a casaccio sul bagnasciuga.
Le prassi c'invogliano a frantumarci.
Lì sotto scompaiono esegeti
i critici sono... *accessori*.

SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

N. 1/94

GIROLAMO DE SIMONE, *Perché Konsequenz*. GIUSEPPE LIMONE, *Fra simbolica e musica*. PIETRO MAZZONE, *Omaggio ad Anner Bylisma*. GIANCARLO CARDINI, *Musica da vedere, silenzio, suoni ambientali*. MARCO BOCCITTO, *L'ultima provocazione di Zappa*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Produzione e distribuzione musicale a Napoli negli anni Ottanta*. FRANCESCO D'EPISCOPO, *Sirena suicida*. EUGENIO FELS, *Un musicista scomodo*. MASSIMO LO IACONO, *Da Napoli all'Europa?* AURELIO MUSI, *Pubblico e musica a Napoli: memorie di un cronista dilettante*. MARIO GAMBA, *Politica della musica e neo-romantici*. GOFFREDO DE PASCALE, *Blue, il colore dell'Aids*. STEFANO VALANZUOLO, *L'opera in jazz: contaminatio senza trasgressioni*. GENNARO CARILLO, *Terremoti*. CLAUDIO BONECHI, *Il dimenticato Giannotto Bastianelli*. CORRADO OCONE, *Croce, tra economia ed estetica*. MIRIAM DONADONI OMODEO, *Ricordando Croce*.

N. 2/94

GIROLAMO DE SIMONE, *La provincia dell'impero*. SANDRO PETROSINO, *Incontro con Roberto De Simone*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Scarlatti, 75 anni in musica*. GIROLAMO DE SIMONE, *Franco Pezzullo, contemporaneo con passione*. IAIN CHAMBERS, *Jimi Hendrix: at the crossroads*. GIANCARLO SICA, *Il Gruppo AC.EL.: rapporto di attività*. CLAUDIO BONECHI, *Tocco, magia e disincanto*. PIETRO MAZZONE, *Dietro la finestra. Una riflessione sul jazz italiano oggi*. FRANCESCO D'ERRICO, *Consumi musicali ed estetica*. SERGIO RAGNI, *Armida, o delle trasformazioni*. MASSIMO LO IACONO, *La partenza degli argonauti*. FRANCESCO D'EPISCOPO, *Il Quattrocento di Alberto Savinio*. GIROLAMO DE SIMONE, *Savinio musicista*. GIROLAMO DE SIMONE, *Verso il mediterraneo*. GOFFREDO DE PASCALE, *Il dialogo di François Truffaut*. STEFANO VALANZUOLO, *Nyman, Bryars, Frisell. La musica che tira*. CORRADO OCONE, *Castità della musica*. GENNARO CARILLO, *Cospirazioni*. EUGENIO FELS, *Dieci delizie per pianisti... E non solo*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Memoria e integrazione*. GIROLAMO DE SIMONE, *Da Giuseppe Chiari, 1994*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Frame Café*. MICHELE SERIO, *Pulcinella, il non morto*. ANGELO FILIPPO JANNONI SEBASTIANINI, *Mangime per memoria*.

N. 1/95

GIROLAMO DE SIMONE, *Estetiche del plagio*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Sponsor e produzione*. RICCARDO RISALITI, *Didattica e sperimentazione, l'esperienza di Milano ed Imola*. GIANCARLO SICA, *Macchine virtuali: i linguaggi di sintesi*. GIUSEPPE CHIARI, *La musica filosofica*. DANIELE LOMBARDI, *RE MI-DA-DA*.

GIANCARLO CARDINI, *Morton Feldman, l'opera pianistica*. PAOLO CASTALDI, *Strawinsky con noi oggi*. MASSIMO SGROI, *A telefono con John Zorn*. GABRIELE MONTAGANO, *Segnali di fumo*. ANNAMARIA RUFINO, *Immagini e linguaggi metropolitani*. DAVIDE BARBA, *Suoni ed ombre nella città*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Uscire dal ghetto*. GOFFREDO DE PASCALE, *Se la messa in scena è come una partitura*. EUGENIO FELS, *Gli Ideogrammi di Patty Pravo*. ANTONIO FRESA, *Frattali*. ALESSANDRO PETROSINO, *Ricordo di Luigi Schininà*. GIANFRANCO BIANCOFIORE, *Moralità della musica*. ANGELO F. JANNONI SEBASTIANINI, *Mangime per memoria / 2*

N. 2/95

ALBERT MAYR, *Aspetti del tempo sociale nella musica e nelle arti sperimentali*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Se Springsteen non va all'Opera*. FRANCESCO D'ERRICO, *Poliritmia*. GIANCARLO SICA, *L'oscillatore digitale*. MARCO BOCCITTO, *Mother (fuckin') Africa*. GIROLAMO DE SIMONE, *Finestre sul mondo*. GIANCARLO CARDINI, *Una lettera non pubblicata*. MARIO CAMPANINO, *La pioggia di Woodstock*. CARLO MORMILE, *Appunti di Viaggio*. ROBERTO SANTARSIERE, *Epiphaneia, una nuova rivista di estetica*. GIROLAMO DE SIMONE, *E che lo spot sia benvenuto*. ANGELO F. JANNONI SEBASTIANINI, *Mangime per memoria/3*

(Compact disc allegato: Girolamo De Simone, *live*, musiche di Brubeck, Hindemith, Satie, Monk, Corea, Schostakovich, De Simone)

N. 1/96, Numero monografico

GIROLAMO DE SIMONE, *L'altra avanguardia, piccola storia della musica contemporanea a Napoli*.

(Compact disc allegato: Eugenio Fels, *Alkèmia*, musiche di Fels)

N. 2/96

GIROLAMO DE SIMONE, *Il bello della cosa*. GIUSEPPE CHIARI, *Fantamusicologia*. PAOLO CASTALDI, *Il timbro del pianoforte*. CLAUDIO BONECHI, *Rumore, simbolo, immagini*. GIANCARLO SICA, *Le funzioni del tempo, gli involucri*. MARIO CAMPANINO, *Una critica radicale alla serialità*. EMANUELA GRIMACCIA, *Musica e psicanalisi*. GIANFRANCO BIANCOFIORE, *Storie di compositori*. RAFFAELE MASCOLO, *Il canto della cicogna*. DANIELE LOMBARDI, *Auto/Intervista*. ENRICO RENNA, *Folli che parlano al deserto*. SIMONA FRASCA, *Che delusione il videoclip!*. ANTONIO FRESA, *Tra musica e pittura/1*. FRANCESCO D'EPISCOPO, *Musica di mistero*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Proposte ereticali sulla nuova musica*. ALESSANDRO PETROSINO, *Sperimentazione musicale, pregi e lacune del nuovo decreto*. ROBERTO SANTARSIERE, *Musiche a colori*. ANGELO F. JANNONI SEBASTIANINI, *mangime per memoria/4*

(Compact disc allegato: Colin Muset, *Condannati a vagare sui mari*, musiche di Schoenberg, Paliotti, Gismonti, Puccini).

N. 1/97

FRANCESCO BELLOFATTO, *Dove vanno le Fondazioni?* CARLO MORMILE, *L'aneddoto del gufo. Intervista a Franco Donatoni*. GIROLAMO DE SIMONE, *Storia di un plagio*. PAOLO CASTALDI, *Un'eredità di John Cage*. GIUSEPPE CHIARI, *Fantamusicologia/2*. GIANVINCENZO CRESTA, *La poetica di Mario Cesa*. GIANCARLO SICA, *Teoria di base ed uso dei filtri in Csound*. FOCUS: MUSICA MILLE MONDI, *Il nuovo corso musicale di Galleria Toledo: programmi, testi, riscontri critici*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Push Technology*. ANTONIO FRESA, *Tra musica e pittura/2*. ENRICO CORREGGIA, *Attendiamo un nuovo Rinascimento*. VENANZIO D'AGOSTINO, *Su 'Napoli fonografica'*. MICHELE FERRARA, *Associazionismo nel settore jazz: un'esperienza sul campo*. ALESSANDRO PETROSINO, *Soirée tra musica classica e dintorni*. RAFFAELE MASCOLO, *Melencolia*. ROBERTO SANTARSIERE, *Nota sulla musique d'ameublement*

(Compact disc allegato: *Konfusion*, musiche di: D'Errico, Cimino, Bonechi, Petrosino, Mormile, De Simone, Fels, Yamashita, Giannella, Mascolo, Cresta, Sica.)

N. 2/97

FRANCESCO BELLOFATTO, *L'opera in spot*. FEDERICO VACALEBRE, *Il paradosso neoromantico*. CARLO MORMILE, *Nuove Sincronie, intervista a Pietro Borradori*. ANDREA BINI, *Sui musicisti che vanno a piedi*. GIUSEPPE CHIARI, *Fantamusicologia/3*. NICOLA CISTERNINO, *Giacinto Scelsi e i tre stadi dell'uomo*. PAOLO CASTALDI, *Raffigurazione*. DANIELE LOMBARDI, *Auto/Intervista*. GIANCARLO SICA, *Teoria di base e uso dei filtri in Csound/2*. GIROLAMO DE SIMONE, *Le ali di pietra*. FRANCESCO SCARABICCHI, *Il volto e la voce*. EDOARDO SANT'ELIA, *L'animale musica*. ETTORE MASSARESE, *I laboratori delle arti*. ENRICO RENNA, *Progetto per l'istituzione dei laboratori di musica*. GIULIO DE MARTINO, *Per gli archivi del contemporaneo*. GIROLAMO DE SIMONE, *Napoli e il resto del mondo*. MAURIZIO GIANNELLA, *Tre riflessioni sulla didattica musicale*. SILVIA BOTTIROLI, *Fortemente antidogma*. ADRIANO SEBASTIANI, *La musica di Dusan Bogdanovic*. SABATINO DI MAIO, *Crasch!*

(Compact disc allegato: ICE-TRACT musiche di Girolamo De Simone)

NORME REDAZIONALI PER I COLLABORATORI

- Carattere da usare: Times (normale). - Usare interlinea semplice. - Titolo centrato in corpo 14. Testo giustificato in corpo 12. - Firma in calce all'articolo allineata a destra, corpo dodici, maiuscolo: DANIELE LOMBARDI. - Le note vanno a piede di pagina con numerazione progressiva dalla prima all'ultima pagina del saggio. - I testi vanno indicati come segue: T.W. ADORNO, *Tre studi su Hegel*, Bologna 1971, Il Mulino, p. 179. - In caso di due pagine: pp. 179-180. In caso di più di due pagine: pp. 179 ss. - Le traduzioni e i traduttori non vengono indicati. - Il testo del medesimo autore già citato viene indicato come segue: T.W. ADORNO, *Tre studi...*, op. cit. - Il testo del medesimo autore citato poco prima viene indicato come segue: T.W. ADORNO, *o.u.c.* - Il testo e la pagina del medesimo autore citati poco prima vengono indicati come segue: T.W. ADORNO, *o.l.u.c.* - Saggi e articoli di riviste o giornali vengono indicati come segue: E. GUICCIARDI, "Aspettando il terzo uomo", in "La Repubblica", 18/7/1991. Se trattasi di rivista scientifica: G. DE SIMONE, "Le ali di pietra", in "Konsequenz" n. 2/97 (o numero progressivo), Napoli 1997, Edizioni Scientifiche Italiane. - Saggi tratti da volumi collettanei: P. DEWS, "Potere e soggettività in Foucault", in A.A.VV., *Adorno e Foucault*, op. cit. - Citazioni nel corso del testo o in nota: «.....». - Citazioni all'interno del testo citato: «.....".....".....». - Citazioni di lunghi brani: a centro testo corpo dieci, senza «...». Usare «...» solo in caso di citazioni dentro citazioni (e non "..."). - Nomi di persona per esteso, mai puntati. - Parole straniere e citazioni latine in corsivo, mai sottolineate. A meno che non siano di uso comune. - Usare il plurale nelle parole inglesi (con la 's' finale) solo se non di uso comune in italiano. - Possibile per espressioni significative l'uso del corsivo. Per parole chiave usare: 'merce'; 'fenomeno'; etc. - Interviste. Solo alla prima domanda e alla prima risposta riportare il cognome MAIUSCOLO dell'intervistatore e dell'intervistato. Per la domanda usare il corsivo, per la risposta il tondo. Non dare spazi di rigo tra domanda e risposta. - Dibattiti. Al primo intervento riportare i cognomi in MAIUSCOLO. Dal secondo in poi soltanto l'iniziale maiuscola puntata. - Opere, titoli di canzoni, titoli di spettacoli, di performances, di installazioni, etc. vengono indicati in corsivo. - Nomi di note musicali: Do, Re; Do diesis; Re bemolle. - Parentesi: usare sempre le tonde. Usare le quadre solo in caso di [...(....)...]. - Non usare grassetto o sottolineato. - Non vengono pubblicate bibliografie, onde non appesantire il testo. - Evitare di usare grafici. - Non vengono pubblicate fotografie, se non in casi particolari e concordati. - Evitare l'uso di esempi musicali. In caso di esempi indispensabili, inviare file già composti (Software: FINALE). - I materiali sono pubblicabili solo se inviati su supporto magnetico, con stampa allegata. I file devono essere in WORD (Apple/PPC oppure IBM) non superiore alla versione 6.01. Altri programmi, creando problemi di conversione, renderanno impossibile la pubblicazione. - La correzione delle bozze è affidata esclusivamente alla redazione di Konsequenz; non è possibile invio di bozze e correzione diretta dell'Autore. - Abstract: possibili, previa richiesta al momento dell'invio dell'articolo, a spese dell'Autore, e da concordare con la redazione centrale delle Edizioni Scientifiche Italiane.

SI RICORDA, a tutti i collaboratori che è facoltà del direttore della testata "introdurre nell'articolo quelle modificazioni di forma che sono richieste dalla natura e dai fini del giornale" (art. 43, legge 633 del 22/IV/41); che è altresì prassi giornalistica affidare la titolazione dell'articolo al direttore o ai redattori (i titoli posti dall'Autore vengono intesi come proposta non vincolante per la testata). Il direttore o i redattori possono altresì imporre tagli non concordati, purché essi non mutino il senso indicato dall'Autore. L'articolo si intende concesso per una sola volta a titolo gratuito. L'autore rinuncia al compenso in cambio di una copia della rivista (con CD allegato quando esistente) e della veicolazione dell'immagine e della firma. Materiali ricevuti a qualsiasi titolo non vengono restituiti, e si declina qualsiasi responsabilità per articoli e supporti magnetici trasmessi in copia unica (*Fi. Pic.*).

WALTER EMERY

Gli abbellimenti di Bach

La produzione artistica d'un uomo è la chiave di lettura d'un mondo tutto da esplorare.

Se poi, l'uomo è J.S. Bach e la sua musica?

Si vorrebbe vivere una vita a parte per scandagliare le profondità di quell'universo che sgomenta ed affascina. In presenza delle creazioni sveltanti del Genio umano occorre tacere ed ammirare.

Ma non può ritenersi immotivata l'analisi approfondita di particolari che quelle vette contribuiscono a definire ed impreziosire: come non può essere sottostimato - nel nostro caso - lo studio accurato di ogni dettaglio che tenda ad, ed aiuti, una lucida lettura, una felice esecuzione cui s'accompagna il pregio d'una tecnica correttezza dell'ornamentazione.

Questo è lo scopo del presente studio su gli «Abbellimenti di Bach».

1998; pp. 192; f.to 14,5x22,5; L. 30.000

Spett. Edizioni Scientifiche Italiane spa - via Chiatamone, 7 - 80121 NAPOLI
desidero ricevere il volume

WALTER EMERY
Gli abbellimenti di Bach

Nome e Cognome _____

Via _____ Città _____

Cod. fisc. _____

Data _____ Firma _____

I Periodici delle Edizioni Scientifiche Italiane

ARCHIVIO PENALE

Trimestrale, fondato da Remo Pannain, diretto da Gustavo Pansini
abb. 1998: Italia L. 170.000 (Enti), L. 130.000 (Privati); L. 200.000 (Estero)

ARCHIVIO STORICO DEL SANNIO

Semestrale, diretto da Ennio De Simone
abb. 1998: Italia L. 75.000 (Enti), L. 60.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

BOLLETTINO DEL CENTRO STUDI VICHIANI

Annuale
abb. 1998: Italia L. 50.000 (Enti), L. 40.000 (Privati); L. 70.000 (Estero)

CLIO

Trimestrale di studi storici, fondato da Ruggero Moscati, diretto da Carlo Ghisalberti
abb. 1998: Italia L. 130.000 (Enti), L. 110.000 (Privati); L. 160.000 (Estero)

COMUNICAZIONI SCIENTIFICHE DI PSICOLOGIA GENERALE

Semestrale, diretto da Marta Olivetti Belardinelli
abb. 1998: Italia L. 80.000 (Enti), L. 66.000 (Privati); L. 100.000 (Estero)

CRITICA DEL DIRITTO

Trimestrale, fondato e diretto da Antonio Bevere
abb. 1998: Italia L. 150.000 (Enti), L. 95.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

CROCEVIA

Trimestrale, diretto da Corrado Ocone
abb. 1998: Italia L. 90.000 (Enti), L. 80.000 (Privati); L. 100.000 (Estero)

DEI DELITTI E DELLE PENE

Quadrimestrale, diretto da Alessandro Baratta
abb. 1998: Italia L. 80.000 (Enti), L. 70.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

DEMOCRAZIA DIRETTA

Quadrimestrale, diretto da Alfonso Alfonsi
abb. 1998: Italia L. 75.000 (Enti), L. 66.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

DEMOCRAZIA E DIRITTO

Trimestrale, diretto da Giuseppe Cotturri
abb. 1998: Italia L. 150.000 (Enti), L. 120.000 (Privati); L. 180.000 (Estero)

DIRITTO E CULTURA

Semestrale, diretto da Agostino Carrino
abb. 1998: Italia L. 75.000 (Enti), L. 60.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

DIRITTO E PRATICA DELL'AVIAZIONE CIVILE

Semestrale, diretto da Guido Rinaldi Baccelli
abb. 1998: Italia L. 50.000 (Enti), L. 42.000 (Privati); L. 60.000 (Estero)

FILOSOFIA E TEOLOGIA

Quadrimestrale, diretto da Andrea Milano
abb. 1998: Italia L. 130.000 (Enti), L. 110.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

FRONTIERA D'EUROPA

Semestrale di studi storici, diretto da Raffaele Ajello
abb. 1998: Italia L. 60.000 (Enti), L. 50.000 (Privati); L. 75.000 (Estero)

IL CANNOCCHIALE

Quadrimestrale di studi filosofici, diretto da Angelo G. Sabatini
abb. 1998: Italia L. 90.000 (Enti), L. 70.000 (Privati); L. 100.000 (Estero)

IL DIRITTO DELL'AGRICOLTURA

Quadrimestrale, diretto da Stefano Rodotà
abb. 1998: Italia L. 130.000 (Enti), L. 110.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

IL PENSIERO

Semestrale, diretto da Leo Lugarini
abb. 1998: Italia L. 70.000 (Enti), L. 60.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

INFORMATICA E DIRITTO

Semestrale, diretto da Costantino Ciampi
abb. 1998: Italia L. 100.000 (Enti), L. 80.000 (Privati); L. 140.000 (Estero)

KONSEQUENZ

Semestrale di musiche contemporanee, diretto da Girolamo De Simone
abb. 1998: Italia L. 50.000 (Enti), L. 40.000 (Privati); L. 60.000 (Estero)

LEGALITÀ E GIUSTIZIA

Trimestrale, diretto da Giovanni Giacobbe
abb. 1998: Italia L. 180.000 (Enti), L. 140.000 (Privati); L. 200.000 (Estero)

NORD E SUD

Mensile di economia politica e di meridionalistica, diretto da Valeria del Vasto
abb. 1998: Italia L. 160.000 (Enti), L. 130.000 (Privati); L. 220.000 (Estero)

ON - OTTONOVECENTO

Quadrimestrale storia dell'arte, diretto da Mariantonietta Picone Petrusa
abb. 1998: Italia L. 80.000 (Enti), L. 60.000 (Privati); L. 120.000 (Estero)

QUADERNI REGIONALI

Trimestrale, diretto da Fausto Cuocolo
abb. 1998: Italia L. 120.000 (Enti), L. 100.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

RASSEGNA DI DIRITTO CIVILE

Trimestrale di saggi, rassegne e commenti giurisprudenziali, diretto da Pietro Perlingieri
abb. 1998: Italia L. 190.000 (Enti), L. 200.000 (Privati); L. 250.000 (Estero)

RELIGIONI E SOCIETÀ

Quadrimestrale, diretto da Arnaldo Nesti
abb. 1998: Italia L. 80.000 (Enti), L. 70.000 (Privati); L. 100.000 (Estero)

RESTAURO

Quaderni trimestrali di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi
diretto da Roberto Di Stefano

abb. 1998: Italia L. 110.000 (Enti), L. 90.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

RICERCHE STORICHE

Quadrimestrale, diretto da Ivan Tognarini
abb. 1998: Italia L. 120.000 (Enti), L. 90.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

RIVISTA DI DIRITTO DELL'IMPRESA

Quadrimestrale, diretto da Astolfo di Amato e Franco Di Sabato
abb. 1998: Italia L. 140.000 (Enti), L. 120.000 (Privati); L. 180.000 (Estero)

RIVISTA GIURIDICA DEL MOLISE E DEL SANNIO

Quadrimestrale, diretto da P. Perlingieri e da R. Ajello, V. Patalano, V. Spagnuolo Vigorita
abb. 1998: Italia L. 120.000 (Enti), L. 90.000 (Privati); L. 130.000 (Estero)

RIVISTA STORICA ITALIANA

Quadrimestrale di studi storici, diretto da Emilio Gabba
abb. 1998: Italia L. 200.000 (Enti), L. 160.000 (Privati); L. 350.000 (Estero)

SOCIOLOGIA

Quadrimestrale di scienze storiche e sociali, diretto da Gabriele De Rosa
abb. 1998: Italia L. 100.000 (Enti), L. 90.000 (Privati); L. 120.000 (Estero)

STUDI MEDIEVALI E MODERNI

Semestrale di arte, letteratura e storia, diretto da Alfredo Giuliani
abb. 1998: Italia L. 60.000 (Enti), L. 50.000 (Privati); L. 80.000 (Estero)

STUDI STORICI E RELIGIOSI

Semestrale, diretto da Luciano Orabona
abb. 1998: Italia L. 50.000 (Enti), L. 40.000 (Privati); L. 80.000 (Estero)

OFFERTA RISERVATA AGLI ABBONATI

Spett. Edizioni Scientifiche Italiane, Vi prego volermi abbonare per il 1998, con lo sconto del 15%, con pagamento
 c/assegno a ricezione fattura (solo per Enti e Istituti) alla rivista

- | | |
|---|--|
| <input type="checkbox"/> ARCHIVIO PENALE | <input type="checkbox"/> INFORMATICA E DIRITTO |
| <input type="checkbox"/> ARCHIVIO STORICO DEL SANNIO | <input type="checkbox"/> KONSEQUENZ |
| <input type="checkbox"/> BOLLETTINO DEL CENTRO STUDI VICHIANI | <input type="checkbox"/> LEGALITÀ E GIUSTIZIA |
| <input type="checkbox"/> CLIO | <input type="checkbox"/> NORD E SUD |
| <input type="checkbox"/> COMUNICAZIONI SCIENTIFICHE
DI PSICOLOGIA GENERALE | <input type="checkbox"/> ON-OTTONOVECENTO |
| <input type="checkbox"/> CRITICA DEL DIRITTO | <input type="checkbox"/> QUADERNI REGIONALI |
| <input type="checkbox"/> CROCEVIA | <input type="checkbox"/> RASSEGNA DI DIRITTO CIVILE |
| <input type="checkbox"/> DEI DELITTI E DELLE PENE | <input type="checkbox"/> RELIGIONI E SOCIETÀ |
| <input type="checkbox"/> DEMOCRAZIA DIRETTA | <input type="checkbox"/> RESTAURO |
| <input type="checkbox"/> DEMOCRAZIA E DIRITTO | <input type="checkbox"/> RICERCHE STORICHE |
| <input type="checkbox"/> DIRITTO E CULTURA | <input type="checkbox"/> RIVISTA DI DIRITTO DELL'IMPRESA |
| <input type="checkbox"/> DIRITTO E PRATICA DELL'AVIAZIONE CIVILE | <input type="checkbox"/> RIVISTA GIURIDICA DEL MOLISE E DEL SANNIO |
| <input type="checkbox"/> FILOSOFIA E TEOLOGIA | <input type="checkbox"/> RIVISTA PENALE DELL'ECONOMIA |
| <input type="checkbox"/> FRONTIERA D'EUROPA | <input type="checkbox"/> RIVISTA STORICA ITALIANA |
| <input type="checkbox"/> IL CANNOCCHIALE | <input type="checkbox"/> SOCIOLOGIA |
| <input type="checkbox"/> IL DIRITTO DELL'AGRICOLTURA | <input type="checkbox"/> STUDI MEDIEVALI E MODERNI |
| <input type="checkbox"/> IL PENSIERO | <input type="checkbox"/> STUDI STORICI E RELIGIOSI |

Nome e Cognome

Città

Indirizzo

Firma

SPEDIRE IN BUSTA CHIUSA A
EDIZIONE SCIENTIFICHE ITALIANE
80121 Napoli - Via Chiatamone, 7

1998

ETTORE FAGIUOLI

Il serpente con le ali

Per una topologia della nascita della tragedia di Friedrich Nietzsche

Il tentativo qui intrapreso è stato quello di tratteggiare l'abbozzo per una mappa topologica della *Nascita della tragedia*. Si è pertanto cercato di individuare – privilegiando, come principale chiave interpretativa, il coro tragico – alcuni nuclei problematici essenziali per la comprensione del testo nietzscheano. Ma non solo del testo nietzscheano, bensì del Testo; inteso questo come il più ampio spazio di manifestazione della tradizione filosofica occidentale. La *Nascita* è stata così letta al fine di ricollocarla in quell'alveo di alto rango speculativo che più propriamente le spetta, nonché usata come lente d'ingrandimento capace di focalizzare alcune delle questioni teoreticamente più stringenti. Tutto ciò, ovviamente, non vuole avere, né ha, il sigillo dell'esautività; piuttosto, vuole essere l'indicazione di alcuni possibili luoghi di percorribilità.

1998; pp. 124; f.to 13x21; L. 18.000

Spett. Edizioni Scientifiche Italiane spa - via Chiatamone, 7 - 80121 NAPOLI
desidero ricevere il volume

ETTORE FAGIUOLI
Il serpente con le ali

Nome e Cognome _____

Via _____

Città _____

Cod. fisc. _____

Data _____

Firma _____

Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.

Internet: www.esispa.com E-mail: info@esispa.com

80121 NAPOLI - Via Chiatamone, 7 - Tel. 081/7645443 pbx - Telefax 081/7646477

00185 ROMA - Via dei Taurini, 27 - Tel. 06/4462664 - Telefax 4461308

82100 BENEVENTO - Via Porta Rettori, 19 - Tel. 0824/43752 - Telefax 43666

20129 MILANO - Via Fratelli Bronzetti, 11 - Tel. 02/730846 - Telefax 730849

DISTRIBUZIONE NELLE LIBRERIE FELTRINELLI:

Joo distribuzione, di Luciano Joo - 20135 Milano - via F. Argelati, 35
Tel. 02/8375671 - Telefax 58112324

Ancona: Libreria Fagnani-Ideale; Libreria Feltrinelli

Aversa (CE): Libreria Quarto Stato

Bari: Libreria Feltrinelli

Benevento: Libreria Masone

Bologna: Libreria Cerruti; Libreria Feltrinelli;
Libreria Feltrinelli International; Libreria Novissima; Libreria Patron

Brescia: Libreria Feltrinelli

Cagliari: Cocco Libreria Internazionale; Libreria Cosentino; Libreria degli Editori; Libreria Nuova Flli Cocco

Capua (CE): Libreria Uthopia & C. s.a.s.

Caserta: Libreria Int.le Guida Caserta

Catania: Ricordimediastores

Ferrara: Libreria Feltrinelli

Firenze: Libreria Feltrinelli

Forlì: Libreria Universitaria Cappelli

Genova: Libreria Feltrinelli

L'Aquila: Libreria La Luna

Lecce: Libreria Socrate s.r.l.

Matera: Libreria dell'Arco

Messina: Libreria Editrice Hobelix

Mestre: Libreria Feltrinelli; Ricordimediastores

Milano: Joo Distribuzione; Libreria Feltrinelli

Modena: Libreria del Corso; Libreria Feltrinelli;
Libreria Panini

Napoli: Demos s.r.l.; Diapason Dischi; Dischi & Dischi; Libreria Feltrinelli; Libreria Int.le Guida; Libreria Treves s.r.l.; Panharmonicon di M. Ascione; Renato Pisanti s.r.l.

Nuoro: Novecento s.r.l.

Oristano: Libreria Canu Mario

Padova: Libreria Draghi; Libreria Feltrinelli

Palermo: Libreria Feltrinelli

Parma: Libreria Feltrinelli

Pesaro: Libreria Pesaro Libri

Pescara: Libreria Feltrinelli

Pisa: Libreria Feltrinelli

Pordenone: La Rivisteria; Libreria Al Segno

Ravenna: Libreria Modernissima

Reggio Emilia: Libreria Vecchia Reggio s.r.l.

Rimini: Libreria del Professionista

Roma: Libreria Fahrenheit 451; Libreria Feltrinelli; Libreria Uscita

Salerno: Libreria Feltrinelli; Libreria Int.le Guida Salerno; Ricordimediastores

Sassari: Dessi; Libreria Azuni Gest. Longobardi

Siena: Libreria Feltrinelli

Solopaca (BN): Libreria del Castello

Spoletto (PG): Libreria Casa del Libro

Taranto: Libreria Cartoleria Leone; Libreria Dickens Coop.

Teramo: Libreria Ipotesi

Torino: Libreria Feltrinelli

Trento: La Rivisteria s.h.c.

Udine: Libreria Tarantola

Venezia: Libreria Ca' Foscarina; Libreria Feltrinelli

Verona: Libreria Giuridica Editrice

Vicenza: Libreria Galla

TRACKS

STEFANO VALANZUOLO, *Camminate sulle acque, poi operate a Napoli*
 CARLO MORMILE, *La Civica di Milano. Intervista a Cospito e Melchiorre*
 LUCA MITI, «...senza inizio e senza fine...». *Piccolo preambolo sulla necessità*
 LAPO BINAZZI, *Musica del futuro*
 GIUSEPPE CHIARI, *Fantamusicologia / 4*
 LAVINIA D'ELIA, *Sentire Nomade. Appunti per una ricerca sulla Gitanera*
 SIMONA FRASCA, *La canzone emigrata. Prestiti musicali tra Napoli e il resto del Mondo*

FOCUS

CLAUDIO BONECHI, *Compositore, interprete ed esecutore*

APPUNTI DI VIAGGIO

ANGELO GILARDINO - DELILAH GUTMAN, *Virtuosità e trascendenza*

CROSS-OVERS

POESIA

ANTONIO FRESA, *Musica e poesia: nuovi scenari*

SCRITTURE

COSTANZA FALANGA, *Tuta blu. Intervista a Tommaso Di Ciaula*

TESTI

ARIELE D'AMBROSIO, *Giocano gatti*

PIEGHE DEL TEMPO

MIRIAM DONADONI OMODEO, *Due interpretazioni del Parsifal*

MATERIALI

FEDERICO VACALEBRE, *SpiNaples*
 ANNA CEPOLLARO, *Il violino e il calascione*

SEGNALAZIONI