

Konsequenz  
Rivista semestrale di musiche contemporanee  
Anno I - Luglio-Dicembre 1994  
pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt

*Direttore responsabile:* Girolamo De Simone

*Comitato Scientifico:* Francesco Bellofatto, Giancarlo Cardini  
Girolamo De Simone, Daniele Lombardi, Pietro Mazzone  
Gabriele Montagano, Riccardo Risaliti

*Redazione:* Filomena Piccolo

*Redazione editoriale:* Marina Martusciello

*Direzione amministrativa:* Giovanna Delfino

#### Condizioni di abbonamento per il 1995

<i>Privati:</i> Abbonamento annuo	L. 30.000	Fascicolo singolo	L. 16.000
<i>Enti:</i> Abbonamento annuo	L. 40.000	Fascicolo singolo	L. 22.000
<i>Esteri:</i> Abbonamento annuo	L. 50.000	Fascicolo singolo	L. 26.000

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/50%. Copyright by Edizioni Scientifiche Italiane - Napoli. Arte Tipografica s.a.s. - Via S. Biagio dei Librai, 39. 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 I • LUGLIO • DICEMBRE 1994



Edizioni Scientifiche Italiane

*Girolamo De Simone*

## SOMMARIO

### TRACKS

GIROLAMO DE SIMONE, <i>La provincia dell'impero</i>	5
SANDRO PETROSINO, <i>Incontro con Roberto De Simone</i>	7
FRANCESCO BELLOFATTO, <i>Scarlatti, 75 anni in musica</i>	11
<i>Franco Pezzullo, contemporaneo con passione</i>	17
IAIN CHAMBERS, <i>Jimi Hendrix: at the crossroads</i>	19
GIANCARLO SICA, <i>Il Gruppo A.C.E.L. e la computer music</i>	31
CLAUDIO BONECHI, <i>Tocco, magia e disincanto</i>	39
PIETRO MAZZONE, <i>Dietro la finestra. Una riflessione sul jazz italiano oggi</i>	47
FRANCESCO D'ERRICO, <i>Consumi musicali ed estetica</i>	53

### FOCUS

#### SU ALBERTO SAVINIO

SERGIO RAGNI, <i>Armida, o delle trasformazioni</i>	57
MASSIMO LO IACONO, <i>La partenza degli argonauti</i>	63
FRANCESCO D'EPISCOPO, <i>Il Quattrocento di Alberto Savinio</i>	71
GIROLAMO DE SIMONE, <i>Savinio musicista</i>	75

### CROSS-OVERS

#### ACRONICHE

<i>Verso il Mediterraneo</i>	77
------------------------------	----

#### LA NOTTE AMERICANA

GOFFREDO DE PASCALE, <i>Il decalogo di François Truffaut</i>	79
--	----

#### KONFUSION

STEFANO VALANZUOLO, <i>Nyman, Bryars, Frisell. La musica che tira</i>	81
---	----

#### PIEGHE DEL TEMPO

CORRADO OCONE, <i>Castità della musica</i>	83
--	----

#### SCREEN

GENNARO CARILLO, <i>Cospirazioni</i>	87
--------------------------------------	----

## MATERIALI

EUGENIO FELS, <i>Dieci delizie per pianisti... E non solo</i>	89
FRANCESCO BELLOFATTO, <i>Memoria e integrazione</i> <i>Da Giuseppe Chiari, 1994</i>	90
FRANCESCO BELLOFATTO, <i>Frame Café</i>	91
MICHELE SERIO, <i>Pulcinella, il non morto</i>	92
A.F. JANNONI SENASTIANINI, <i>Mangime per memoria</i>	93
	94

## TRACKS

## LA PROVINCIA DELL'IMPERO

L'impero è quello della cultura italiana, con piccoli reggitori che si credono monarchi. Quale la provincia?

Le città hanno svolto per lungo tempo il ruolo di semplici ramificazioni terminali (e di malattia terminale soffriva la programmazione; cadaveri i cartelloni di stagione). I circuiti internazionali dettavano date, nomi, contenuti, costi. Una piccola logica di scambio operava ad alto livello, copiando dalle microrealtà claustrali di solari località turistiche.

Boss, baroni dei calendari, si sono scambiati favori così come accadeva in ogni altro settore della vita pubblica di questo Paese; seguendo una logica per la quale contava soltanto la gestione di un piccolo potere, da quello giornalistico sulle colonne del quotidiano locale, a quello musicale connesso alla direzione artistica di una qualsiasi stagione. Mezze figure, veri replicanti d'immagine, affaristi della cultura hanno portato avanti le ragioni personali più che quelle del mercato. Essi hanno creato un mercato per opere che invece meritavano l'oblio. A ben vedere, il sistema ingurgitava facilmente compositori, direttori e solisti legati ad un repertorio tradizionale, e in fondo reazionario.

Questo accadeva anche per la musica contemporanea: si sceglieva soltanto da una rosa di privilegiati e "accreditati" specialisti. I compositori dovevano essere così e così, possedere quel certo linguaggio che fa tanto avanguardia, meglio se fossero passati per Darmstadt o avessero fatto un giretto turistico a Parigi, negli ameni scantinati dell'IRCAM.

Quali opere d'ascolto sono rimaste da quei materiali? Essi erano predestinati al consumo, ma non al consumo della gente, secondo una propulsione spontanea, di bocca in bocca, come si dice in gergo, ma alla fagocitazione di un sistema che lasciava sul terreno sempre più adepti, e che mieteva vittime illustri tra chi pensava di condurre una battaglia alla fine fortunatamente persa. Così, le opere dei veri sperimentalisti, di chi intuiva le sorti della musica del futuro, trovavano altri canali ed altri sistemi per raggiungere un pubblico sempre maggiore, talvolta con album che comparivano fuori collana, talaltra attraverso la forma del-

l'autoproduzione o semplicemente con la proposta di piazza (e chi non ricorda i concerti di Villa Borghese, o le serate al Maschio Angioino?). Molti altri lavori restavano nei cassette, e soltanto oggi, quando una logica (non ideologica) di puro mercato sta conquistando all'estero nicchie distributive, raggiungono i loro utenti.

Dalla world music, alla leggera impegnata, alla new age, alla filosofia ECM, un mercato s'è imposto per la gradevolezza dell'ascolto, o per la possibilità di comunicare un alcunché di significativo anche attraverso le tecniche più astruse messe a punto nella lunga fase della sperimentazione (anch'essa forse conclusa).

Ma a questa vitalità discografica e registrabile anche soltanto sfogliando i cartelloni dei festivals europei, non corrisponde una analoga e pronta reazione italiana. Ah, certo, esportiamo talenti, come sempre. Ma cosa accade nelle città? Qui, lontano dalle arterie principali, non c'è nemmeno il beneficio di usufruire dei miasmi e del cemento delle vere metropoli per trasformarli in arte underground. La città, prima congestionata dalla paralisi, si muove ora rapidamente: una corsa dei vecchi ridipinti di nuovo, dei secondi che subentrano ai primi. Non sta a noi dare una valutazione politica sulla legittimità di questo adeguamento, che talora è di pura omologazione, talaltra di opposizione (non che si tratti di un'opposizione compromessa, non ancora almeno). Fatto sta che la produzione d'arte e di musicisti cittadini si è fatta sempre più asfittica, e non sapremmo indicare talenti in grado di rispondere adeguatamente alle sempre più frequenti sollecitazioni sovranazionali.

La città s'è trasformata in una grande provincia, con tutti i caratteri di letargia, sordità, mutismo, che solo la provincia dispensa a larghe braccia. E, paradossalmente, le vere provincie, le realtà suburbane, i piccoli paesi, sfornano talenti che vengono esportati ovunque, ma non nelle città, dove si rigenera la logica degli orticelli chiusi, e dei loro tenutari.

Strano che il soffocamento patito dagli artisti (teatranti, compositori, musicanti) conceda questo tenue respiro, che ancora ci sia movimento in panorami così aridi e desolati.

Ma non tema il regista; presto non parleremo, non guarderemo, non sentiremo. Darà da sé il suo ciak, e gusterà da solo un eccitante tè nel deserto.

GIROLAMO DE SIMONE

## INCONTRO CON ROBERTO DE SIMONE

La composizione musicale rappresenta uno di quegli specifici artistici e professionali di grande impegno che comportano, nello scenario attuale, seri problemi di identità al compositore.

La musica contemporanea in questi tempi è sempre più assente dalle nostre sale da concerto. Molti festivals dedicati alle avanguardie musicali, storiche e non, sono spariti completamente. Nei teatri d'opera quasi non si parla più dei contemporanei. Dopo il ripiegamento su di sé di un certo modo di far musica, spinto da una ricerca ormai sempre più scientifica ed ermetica e nonostante le aperture dei minimalisti negli anni Settanta e dei neoromantici negli Ottanta, maggiormente attenti al rapporto con il pubblico nella ripresa di un linguaggio musicale di più facile ascolto, la musica contemporanea è in crisi.

Questa crisi, di cui solo ora si ha consapevolezza, riapre finalmente un dibattito sull'identità del compositore e del suo rapporto con le sale da concerto. In diverse città d'Italia vi sono stati incontri tra critici e compositori ed altri ce ne saranno, stimolanti una riflessione sul ruolo del compositore. Una conquista importante è la definitiva presa di coscienza del diritto/esigenza del pubblico ad una maggior semplicità. Ma come sarà possibile recuperare questo rapporto in un momento in cui le istituzioni musicali sono sempre meno attente alla nuova musica?

Chiudono i festivals ed anche le orchestre. Sono passati gli anni in cui una certa avanguardia era sostenuta dal PCI. Le nuove istituzioni della seconda repubblica non sembrano molto disposte a sostenere i compositori moderni ed a stimolarne una nuova produzione.

In questo panorama musicale molto incerto, però, non tutti i compositori sono stati coinvolti dal passaggio ad una nuova fase non ancora ben definita. Alcuni artisti con un percorso del tutto personale al di là di ogni genere, corrente o stile contemporaneo, sono riusciti a ritagliarsi uno spazio diverso ed in un certo senso privilegiato di comunicazione con il pubblico.

Roberto De Simone, forse anche grazie alla sua poliedrica attività di

ricerca nella realtà etnomusicologica campana, di autore e regista teatrale, è uno di quei compositori che è riuscito ad entrare in diretto rapporto con il suo pubblico. Nella sua musica l'elemento comunicativo è alla base della creazione. Anche nelle opere di maggior complessità linguistica riesce sempre a trovare un profondo canale di contatto con chi lo ascolta.

*Maestro come si colloca in questo complesso quanto variegato scenario della musica dei nostri giorni?*

La mia è una musica che fa capo a due elementi, il primo è la vocalità, e il secondo non prescinde dalla teatralità. Quindi musica vocale e teatrale. Nel panorama di indirizzi moderni, per quanto riguarda la vocalità e l'uso di un certo diatonismo vocale, trovo delle affinità con Berio, naturalmente solo su alcuni piani. Attualmente invece ho notato delle attinenze con Corghi nel suo ripercorrere i temi della grande letteratura vocale e rivisitarli in senso ambiguo, capovolto. È molto interessante ed anch'io sono attirato da questo lavoro.

Non ho mai scritto musica concettuale, né mi sono mai legato a correnti come lo strutturalismo od ancora il post-puntillismo, mi sono rivolto di più alla tradizione. Mi ritengo un musicista di tradizione italiana, come del resto Berio e Corghi. Come modelli mi posso riferire di più a Palestrina che non a Bruckner; nel '900 mi sento maggiormente vicino a Stravinskij ed a Bartòk che non a Schoenberg.

*Quindi questo suo essere un musicista legato alla tradizione l'ha preservato dalla crisi in cui è precipitata la musica d'avanguardia.*

I processi dello scrivere sono tanti, bisogna vedere anche da dove si parte. Per esempio avendo maturato una larga esperienza anche nel campo della musica etnica, ho capito che non sono importanti soltanto gli stilemi, ma anche la funzione che ha la musica in una collettività. Ed è questo che forse mi distingue e che ugualmente ha formato le coscienze di musicisti come Kodály e Bartòk che erano consapevoli della ritualità della musica. Ecco pertanto come si è più vicini a Palestrina, perché in lui similmente la musica è legata alle occasioni ed è funzionale alla rappresentazione di una civiltà. Solo il dato estetico non giustifica più la scrittura musicale, c'è l'elemento etico che completa l'opera, pur rimanendo l'estetica uno dei grandi veicoli su cui cammina la comunicazione.

Come vede i problemi sono tanti, comunque io non ho mai utilizzato la scrittura come veicolo di intellettualismo rappresentativo, ma sempre come mezzo di comunicazione legato all'occasione, ricollegan-

domi in questo, come ho affermato prima, alla tradizione. Quanto poi possa vivere una musica nessuno ce lo può dire. Mozart non pensava affatto che le sue musiche gli sarebbero sopravvissute, e così Rossini.

*Insomma un ritorno verso la tonalità.*

Oggi è cambiato anche il concetto di consonanza/dissonanza. Che la musica attuale debba essere esclusivamente dissonante non ha più senso. Ma non è un recupero della tonalità bensì dell'intervallo consonante.

*Forse i compositori non dovrebbero porsi il problema di appartenere o meno ad una corrente, e scrivere in libertà.*

Sicuramente. In verità io credo che nella musica ci sia anche una componente artigianale. Una volta il musicista era anche un artigiano. Come lo amava Stravinskij lo amo anch'io. Non trovo strano per esempio che un compositore possa anche curare l'arrangiamento di un disco.

*In occasione del G7 a Napoli abbiamo avuto modo di riascoltare la Lauda intorno allo Stabat. Quali sono gli elementi principali che la caratterizzano?*

Quest'opera mostra subito i due elementi predominanti nelle mie opere e di cui abbiamo appena parlato, vocalità e teatralità. Ma c'è un altro momento molto importante: la ritmica. La polifonia corale è fortemente caratterizzata da una poliritmia molto accentuata. In questo mi sento vicino a Nono che nella sua prima produzione ne fece un uso straordinario, come si nota ad esempio nel *Canto Sospeso* e nei *Cori di Didone*. L'elemento ritmico trova una forte caratterizzazione in un momento dell'opera che prevede una presenza delle percussioni predominante: l'*Orologio della Passione*. La percussione, in questa sezione, ha una funzione di contraddizione al tempo che si va rarefacendo e restringendo. Questo *Orologio della Passione*, che porta alla morte di Cristo, ho voluto metterlo in scena musicalmente come una contrazione del tempo, come un cuore che poco a poco, attraverso accelerazioni e decelerazioni, si allontanasse dalla scansione di un tempo reale. Ma chi è che veramente scandisce il tempo? L'uomo...; ci sono le stagioni, ma è l'uomo stesso che le ha codificate, per cui la morte di Cristo è vista come morte del mondo, dell'universo. Su questa condensazione e rarefazione di ritmi, si inserisce un canto che alterna diversi stili diventando epico o danzante, gregoriano o lauda popolare. La percussione è la contraddizione di queste cose, ma è anche la cifra unificante all'approssimarsi della fine del tempo.

*In relazione alla sua ultima opera, recentissimamente ultimata, cosa ci può dire?*

Questo componimento è quasi una cantata che prende avvio dal te-

sto della *Populorum Progressio* di Paolo VI. Ho scelto l'enciclica di questo Papa per la sua grande attualità. Gli argomenti trattati affrontano i problemi dell'aborto, del liberismo, del capitalismo nelle sue forme più degenerate, dei paesi in via di sviluppo e dell'esplosione demografica. Un'analisi della *Populorum Progressio*, alla luce dei problemi attuali, metterà sicuramente in evidenza l'importanza di questo Papa.

Per la stesura dell'opera ho utilizzato non solo la versione del testo in latino, ma anche quelle in inglese e spagnolo scegliendone le parti più rappresentative. La composizione è anche un omaggio al grande compositore italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina, di cui quest'anno si celebra il quarto centenario della morte, per cui, soprattutto la sezione in latino, è un'opera di grande contrappunto. Il coro canta in uno stile alla Palestrina, chiaramente stilizzato secondo canoni odierni, ma conservando alcuni caratteri peculiari della scrittura palestriniana: certi tipi di modalità, di non modulazione, di alterazioni non troppo cromatiche, un contrappunto senza grandi salti che diventano espressivi e quindi madrigalistici. In definitiva un contrappunto di tipo piano, diatonico. Le forme impiegate sono a tre e quattro parti, ma anche a sei, otto e doppio coro. Le sezioni scritte sui testi in inglese e spagnolo, al contrario, si fondano su procedimenti compositivi più vicini alle spinte ideologiche degli anni sessanta-settanta, in riferimento all'attività politica di Che Guevara, alle denunce di Bob Dylan e Joan Baez ed a tutto quel movimento musicale ideologizzato di quegli anni. In sostanza la composizione si snoda su un coro a cappella tradizionale ed un gruppo strumentale di piccole proporzioni costituito da tromba, trombone, cornetta, flauto, clarinetto, contrabbasso e chitarra. Quindi un grande affresco su un testo moderno nel quale mi richiamo alla grande tradizione italiana dello scrivere, rendendo omaggio ad uno straordinario compositore come Palestrina.

SANDRO PETROSINO

## SCARLATTI, 75 ANNI IN MUSICA

Nella vita musicale napoletana di questo secolo l'Associazione Alessandro Scarlatti occupa sicuramente un posto di primo piano per la diffusione della cultura ma soprattutto per la qualità e l'omogeneità delle proposte concertistiche. Un punto di riferimento per gli appassionati della classica, che ha saputo adeguarsi, però, allo spirito dei tempi, offrendo cartelloni che, nel rispetto della tradizione, affiancassero a grandi solisti anche pregiati interpreti di quella "musica di confine" tra i diversi generi, dalla contemporanea al jazz. Ed è proprio nel solco di questo spirito che, per celebrare i 75 anni di attività del sodalizio di Piazza dei Martiri, il Consiglio dell'Associazione, presieduto da Raffaele Minicucci e Urbano Cardarelli, su proposta dei consulenti organizzativo e artistico, Michele Puzio e Renato Bossa, ha commissionato per la Stagione di concerti 1994-95, quattro composizioni agli autori più rappresentativi dell'odierno panorama nazionale. La scelta è caduta su una rosa di nomi che sicuramente offrono il "segno" dell'attuale produzione musicale: Paolo Arcà (*Ammore, brutto figlio de pottana* per voci e orchestra, affidato alla Cappella della Pietà dei Turhini), Francesco d'Avallò (un ottetto nell'esecuzione dell'ensemble dell'Associazione Professori Orchestra Alessandro Scarlatti), Giorgio Battistelli (una composizione per percussioni) e Francesco Pennisi (un quintetto per chitarra e archi proposti dal Quartetto Foné e dal solista Stefano Cardi). Una scelta sicuramente originale nell'ambito di un cartellone che segnala per la presenza di pianisti del calibro di Laura De Fusco e Krystian Zimerman, al fianco di complessi come il Quartetto Keller, l'Alban Berg ed il Quartetto Balanescu, o di originali proposte quali *La bella e la bestia* di Cocteau, con la colonna sonora eseguita dal Philip Glass Ensemble.

Settantacinque anni di attività, dunque, contraddistinti sempre dalla costante attenzione verso l'evoluzione dei generi musicali. L'Associazione Alessandro Scarlatti, Ente morale dal 1948, fu fondata nel 1919 con lo scopo di far conoscere la musica italiana antica. Tra i fondatori, oltre a Franco Maria Napolitano e Elena Gubitosi, all'epoca direttori

dell'Orchestra e del Coro, anche personalità del mondo culturale napoletano come Salvatore di Giacomo e Matilde Serao. Per la manifestazione inaugurale venne proposto un oratorio di Emilio de' Cavalieri, *La Rappresentazione di Anima et Corpo*, riscoperto da poco e rivisitato proprio a cura dell'Associazione.

Il riferimento a Alessandro Scarlatti, a cui è intitolato il prestigioso sodalizio, costituisce l'ideale riferimento alla grande tradizione musicale napoletana. Con il compositore siciliano, a Napoli nel periodo di transizione dal dominio spagnolo a quello austriaco, inizia una fase particolarmente felice per l'affermazione dell'opera buffa, parentesi che verrà chiusa con la violenta repressione borbonica. Ma il nome di Scarlatti non è unicamente legato all'opera buffa: compositore "europeo" per eccellenza, negli ultimi dieci anni di attività ha dedicato grande attenzione alla musica strumentale. Per la Scuola Napoletana Scarlatti, continuatore della grande tradizione frecobaldiana, ha rappresentato l'elemento di raccordo tra modernità e passato. E non a caso molti compositori, da Rossini a Brahms, Ravel, Debussy e Reger, hanno fatto più volte esplicito riferimento ai suoi stilemi musicali.

Sin dai primi anni di vita, dunque, l'attività dell'Associazione si è segnalata per l'alto livello delle sue proposte: Arturo Toscanini scelse proprio la Scarlatti per gli ultimi due concerti italiani, prima del suo trasferimento negli Stati Uniti; oppure, nel 1941, l'integrale delle 32 sonate per pianoforte di Beethoven interpretate da Wilhelm Backhaus.

Negli anni della guerra, dopo un periodo di stasi forzata, a causa degli eventi bellici, l'Associazione fu affidata a Giuseppe Cenzato, sensibile ed appassionato cultore di musica, per molti anni presidente anche del Conservatorio di San Pietro a Majella. Nel 1949 la fusione con l'Orchestra da Camera Napoletana di Vincenzo Vitale. Il nuovo organico strumentale, altamente selezionato ed affidato alla direzione di Franco Caracciolo, avviò un'intensa collaborazione radiofonica con la Rai, con la registrazione, nella Sala Scarlatti del Conservatorio, di impegnative realizzazioni radiofoniche, come l'integrale dei concerti di Mozart per strumenti solisti e orchestra. L'orchestra, che in quegli anni fu soprattutto apprezzata all'estero nel corso di numerose tournée (Parigi, Londra, Salisburgo, Berlino), nel 1956 entrò a far parte dei complessi stabili della Radio Televisione Italiana.

Dopo la lunga presidenza di Giuseppe Cenzato, nei primi anni Settanta Mario Origo e Giuseppe Lapreta diedero slancio soprattutto all'attività cameristica, con la presenza di prestigiosi solisti del livello di Sviatoslav Richter, Arthur Rubinstein e Wilhelm Kempff, o complessi

come il Quartetto Amadeus (che ha eseguito per la Scarlatti l'integrale dei quartetti di Beethoven) e l'Orchestra del Mozarteum di Salisburgo. Sempre in quegli anni, per rinnovare la formula delle manifestazioni concertistiche, la Scarlatti ha dato vita alle Settimane Internazionali di Musica d'Insieme, originale momento di incontro e confronto tra solisti, italiani e stranieri, di fama mondiale, riuniti per concertare ed eseguire musiche dal più inconsueto organico, vocale e strumentale. Una formula ideata dalla Scarlatti e successivamente imitata da numerosi festival, in Europa e negli Stati Uniti. Un modo di far musica che riesce ancora oggi ad avvicinare alla classica un pubblico prevalentemente giovanile: nel corso di prove "aperte", lo spettatore viene messo al corrente del lavoro preparatorio che accompagna l'esecuzione musicale.

Ideate e organizzate da Gianni Eminente, le Settimane hanno trovato in Salvatore Accardo un infaticabile animatore. «Volevo fare musica da camera insieme con musicisti che fossero anche amici, allievi, allievi di amici - ricorda il Maestro -. Da sempre pensavo che la vita del concertista, e soprattutto quella dei virtuosi di strumenti ad arco, non è completa se non è anche quella di un camerista. Tra musicisti, la definizione di buon camerista equivale ad un riconoscimento personale, alla constatazione che esiste una raffinata sensibilità, uno speciale amore per mettersi in pochi, ognuno con la propria parte, a studiare, a discutere, a concordare ed eseguire capolavori ricchi di segrete bellezze».

Le prime edizioni delle «Settimane» si svolsero al Teatro Sannazzaro ed alla Sala Scarlatti del Conservatorio. Dopo l'incendio che distrusse, nell'ottobre del 1973, l'Auditorium di San Pietro a Majella, la rassegna trovò la sua sede "ideale" in Villa Pignatelli. L'edificio neoclassico che si affaccia sulla Riviera di Chiaja, punto di incontro per appassionati d'ogni età, si è andato affermando in una sorta di simbiosi con la manifestazione, diventandone il nucleo storico. «È stato il luogo ideale - spiega Accardo - dove tutti provavamo nello stesso momento in ciascuna delle sale, e tutte le sale erano aperte al pubblico che poteva assistere alla preparazione di ogni pezzo, alla sua messa a punto, insomma al lavoro di tutti noi. Poi, l'esecuzione serale avveniva nella sala grande delle vetrate; in tanti sono passati da Villa Pignatelli: vorrei fare un elenco degli amici fedeli che hanno attraversato il giardino con in mano lo strumento nel suo astuccio, che sono arrivati da lontano per diventare amici, che erano giovani e non ancora noti e che oggi sono diventati famosi ma, appunto, da buoni cameristi non esitavano a raggiungerci, di quelli che furono allievi e che oggi sono maestri. Occorre pen-

sare che tra quelle persone corre un'unica e sola passione, quella per la musica».

Il successo dell'iniziativa fu tale da indurre l'Associazione «A. Scarlatti» a duplicare l'iniziativa, organizzando una Settimana «primaverile», dedicata all'esecuzione di cicli completi, ed una «autunnale». Quest'ultimo è stato riservato in questi ultimi anni alla musica contemporanea, come occasione di approfondimento e di incontro con compositori come Gyorgy Ligeti e Luciano Berio.

«Quando iniziarono gli appuntamenti di musica d'insieme, oltre venti anni fa - ricorda Accardo -, pensammo ad un modello come il Festival di Prades di Pablo Casals, o a quello di Rudolf Serkin per il Festival di Marlboro. Ma rispetto a queste manifestazioni c'è una differenza sostanziale: la rassegna americana è soprattutto una scuola che insegna a suonare ed a vivere insieme. Durante le Settimane, invece, vecchi colleghi e giovani promesse sono tutti sullo stesso piano. Bisogna imparare a suonare con gli altri, questo al Conservatorio non si insegna. Anche chi fa il solista - continua il Maestro - se è una grande stella, non coglie tutto ciò che gli capita attorno. Ma se è un musicista, non si fa accompagnare. Questa frammistione fra i protagonisti della scena musicale mondiale e le nuove leve è l'elemento della "musica d'insieme" cui tengo maggiormente. Uno dei miei scopi principali è quello di valorizzare gli esordienti che nell'ambito dell'*hausmusik* troveranno sempre un posto a loro congeniale. In fondo, è un modo per sentirsi giovani».

L'Associazione A. Scarlatti, oltre ad offrire al pubblico l'occasione per approfondire le più aggiornate tecniche di produzione e di fruizione della musica, ha riproposto composizioni didattiche e teoriche, con la presenza di insigni solisti e la illustrazione delle partiture affida a musicologi e specialisti. È il caso dell'esecuzione integrale del *Clavicembalo ben temperato*, proposto per il tricentenario bachiano, che rientra nella politica della «Scarlatti» di offrire non solo il puro e semplice ascolto dei brani, ma anche un aspetto "didascalico" del cartellone, accompagnando le esecuzioni con conferenze, tavole rotonde e convegni su svariati aspetti socio-culturali della musica. Proprio l'integrale bachiana a un suo precedente nel 1950, con l'interpretazione di Ruggero Gerlin; ma non sono da dimenticare gli interventi di Giarzotto e Barblan a commento degli ultimi lavori di Beethoven per pianoforte e orchestra; la tavola rotonda, tenutasi nel 1973, sul significato culturale della "Musica d'insieme", che vide la partecipazione di Giorgio Vidusso, Mario Bortolotto, Claudio Casini, Paolo Isotta e Ottavio Ziino. E ancora, gli interventi di Gioacchino Lanza Tomasi, di Hans Heinz Stuckenschmidt, ed il conve-

gno internazionale sulla musica a Napoli nel Seicento, organizzato in collaborazione con la Cattedra di Storia della Musica dell'Università di Napoli, la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici e l'Azienda di Soggiorno e Turismo, che ha messo a confronto musicologi provenienti da ogni parte del mondo.

FRANCESCO BELLOFATTO

## FRANCO PEZZULLO, CONTEMPORANEO CON PASSIONE

Alla morte di Franco Pezzullo, grande animatore e promotore di cose musicali, un quotidiano dedicava una miserabile colonnina commemorativa. Pubblichiamo di seguito una sua intervista, rilasciata l'anno scorso in occasione di "Mare Musica".

*Franco Pezzullo, dopo "Mare musica" e "Circus Piano" parte un Festival di musica contemporanea che strizza l'occhio alla musica del Novecento...*

Sì, la formula da noi adottata è di cominciare dagli autori noti dei primi del Novecento per poi arrivare fino ai giorni nostri. L'intento è quello di realizzare un circuito senza stancare la gente. Starei fresco se dovessi formulare un programma interamente con Donatoni, Petrassi e compagnia bella...

*Ma non ritieni che questi autori siano, in un certo qual modo, già storicizzati? In fin dei conti Petrassi è un 'classico' che si trova su tutte le enciclopedie...*

Questo senz'altro, ma anche autori giovani come Gaetano Panariello, che ha idee valide, hanno bisogno di un periodo di tempo di frequentazione ufficiale, per poter essere accettati all'interno del sistema musicale internazionale. Io sono per la musica contemporanea: dal punto di vista accademico tendo a rilevare le migliori cose prodotte, per poi situarle nei luoghi più opportuni.

Sarebbe assurdo prendere Nono ed inserirlo casualmente in ogni concerto, non sarebbe un'operazione di successo. Forse la cosa filerebbe liscia soltanto dal punto di vista degli specialisti, ma fallirebbe dal lato della fruizione. Il pubblico va "fatto" pensando con attenzione anche ai canali della distribuzione, al modo di formulazione della proposta. Noi avviamo la gente all'ascolto, addirittura, di Ravel, per arrivare soltanto dopo a Panariello o a Giacomo Vitale, musicisti con belle qualità, ma che possono certamente trovare ulteriori possibilità per giungere ad un

'loro' linguaggio. Altri giovani devono allontanarsi dall'accademismo contemporaneo, devono avere il tempo di capire come districarsi all'interno della matassa dei linguaggi. Noi stiamo riuscendo in questo intento: offrire ai migliori una opportunità di sbocco.

*Hai avuto modo di conoscere Luciano Cilio, uno dei grandi artisti uccisi da questa città?*

No, ma siamo aperti alla proposta: il tentativo è quello di formulare i programmi lavorando in stretta collaborazione con gli addetti ai lavori, interpreti, compositori, critici. Per questa ragione ospitiamo anche delle conferenze di noti musicologi, da Enrico Fubini e Paolo Gallarati a Hansjorg Pauli per la Svizzera e Jean Roy per la Francia. Si cerca, nei limiti del possibile, di dare al nostro lavoro una dimensione internazionale...

*Vedo che nel programma è previsto anche un brano di Giacinto Scelsi, un compositore che spesso si paragona a Luciano Cilio per il comune destino di sfortuna critica: entrambi sono stati trascurati ed ignorati mentre erano in vita. Oggi, tutti gridano allo scandalo...*

Ogni anno ho programmato qualcosa di Scelsi, ma quest'anno siamo in diretto contatto con la Fondazione Scelsi, sia con quella romana che con quella Svizzera: nelle intenzioni ci sarebbero dovuti essere anche dei brani per violoncello solo. Siamo riusciti a bloccare il Guido Corti Quartett con un brano del 1956: i quattro pezzi per corno solo.

*Quali gli immediati programmi per il futuro?*

Grazie alla splendida attività svolta in campo internazionale da Maria Regina De Vasconcellos, posso anticiparti che nel 1994 si terrà ad Ischia il Simposio della Federazione Internazionale dei concorsi di Ginevra. Questo è un riconoscimento importantissimo per l'associazione, ed un bel premio anche per noi.

## JIMI HENDRIX: AT THE CROSSROADS

The black, American guitarist Jimi Hendrix came to Britain as an unknown musician in September 1966. He was brought over by Chas Chandler, bass player of the Animals, in the ebb tide of the 'British invasion' of the American pop charts. Hendrix himself had played on and off in the United States in the previous five years with many touring soul and R&B bands, accompanying Little Richard, the Isley Brothers and Curtis Knight among others. Within six months of his arrival in Britain he had achieved recording success and was shortly destined for international stardom. In the brief three remaining years of his life he established himself as the most influential guitar player of the twentieth-century.

To talk of Jimi Hendrix almost a quarter a century after his death is inevitably to reach for the familiar stories, the myths we nominate through history, the narratives that extend and explain our lives.

One could begin with a late winter evening in England in 1967. In a cream coloured Georgian city on the river Avon, set amongst the rolling hills of Somerset, I had gone to the weekly pop concert at the Bath Pavilion. It was a regular venue for groups and singers touring the country. There I had already seen Gene Pitney, Cliff Bennett and the Rebel Rousers, the Animals, the Byrds... Tonight I was paying 2,000 lire to see the still relatively unknown Jimi Hendrix Experience. 'Hey Joe' had been released and I had seen the first, extraordinary, television performance on Ready, Steady, Go! featuring a beautiful, bedeviling, black man playing the guitar with his teeth and producing the most mesmerising sound. That evening, in a 40 minute set, the three piece group ran through many of the numbers that would go into their first LP, Are You Experienced?. The image fades, details of dress and performance become hazy. What remains is the sensation of shock, surprise and excitement, condensed in the visceral intensity of Hendrix's guitar. To bear witness to that startling electricity, to that momentary disruption of local cultural slumber, is what still burns in the memory.

That event, like so much of the music at the time, opened a door on the possibility of other worlds. It revealed that there could be more exciting cues and more intensive rhythms to draw upon in imagining one's life. The allure of the city, not necessarily the real one but the imaginary one with its streets of transgressive freedom, beyond school, beyond your family, beyond what you had been taught and constrained to be, also happened in the mid-1960s to coincide with the triumphant installation of youth in 'swinging London'. The body, my body, yearning for sex, but also aching for something more than the narrow horizons of institutional smugness and complacency could offer, was tuned and willing to reverberate with such possibilities.

So, Jimi Hendrix, like so much of the pop music at the time, summoned up the sexed and sexual body, particularly, although not exclusively, for young men, proposing an avenue of cultural meaning where sounds, desires and rebellion could coalesce into a life style ready to scramble and contest the codes of imposed conduct. But why Jimi Hendrix, and not the suave Otis Redding or the explosive James Brown? Was it just because he was here in England, adopted by the London rock coterie, and was finding his initial success in Britain, as though a native son, before being exported back to the United States? He was certainly a black man who was not like any other black man. He was not like the, very few, black males I had met in my local life in southwest England, nor like the black American performers I had seen and heard on television playing the blues, R & B and soul music. Perhaps only the transgressive camp style of Little Richard could be considered an extravagant hint of the future possibility of Hendrix, but certainly not Otis Redding, Sam & Dave or Wilson Pickett.

To many in his predominantly white audience at the time, with his unrestrained music and unrestrained hair, Hendrix was the 'wild man' that has always haunted the European imaginary threatening its order. Coming from beyond our immediate experience and imagination his musical style and sexuality revealed for some the seduction, for others the horror, of the id. But, I think there was also a more subtle exoticism (and eroticism) evoked around this black, American guitarist from Seattle that helped to confuse both eurocentric stereotyping and black imagining. Up on stage, publicly making love to his instrument before climaxing the show in symbolic sacrifice by setting fire to his guitar, the excess of rock flared up in the dark night to temporarily hint at musical and cultural miscegenation. It touched the deepest chords of that long standing cultural ambivalence in modern popular

music in which the love of black music often, even violently, negated a love for black people.

Hendrix attired in kaftan, headband and bell bottoms, was initially associated, however, with the pale bodies of psychedelia, with the flowering of the hippies and summers of love, with the 'trip' into the 'first revolution, but not of course the last... in your head' (Tuli Kupferger of the Fugs). For by the late 1960s in North America and Europe youth and its music had publicly triumphed. There was pop music, pop fashion, pop culture, pop art... Although still frequently contested on political grounds, US popular culture outside the United States, or 'Americanisation', was ubiquitous. It was synonymous with the triumph of youth and its patterns of consumption. However, there was another side to these shiny surfaces and optimistic tomorrows, all ironically reflected in the artistic speculum of Warhol's serial paintings and Lichtenstein's comic-strip canvases. When, in the intense pursuit of self-realization, the languages of youth, consumerism and individualism were pushed so far that they fractured then the political economy of these categories came to be abruptly interrogated by the ambiguous reach of their cultural potential.

Between the Monterey Festival in 1967 and Woodstock in August 1969 there occurred an 'uncharted journey into the rebellious imperatives of the self' (Norman Mailer). It was simultaneously witness to the 'introduction of the aesthetic into the political' (Herbert Marcuse) and an attempted withdrawal through drugs, music and life style, through 'grass', beads, sandals and Zen, to 'an original and archaic America' (Leslie Fiedler). This marked an unmistakable shift from the previous snatching of stylised moments from the edges of the working week to the self-conscious establishment of an alternative life style: a counter culture that attempted to 'prefigure a new kind of subjectivity' (Stuart Hall). What had been repressed and negated erupted in a simulacra of utopias where bodies, resurrected in the erotics of liberation theorized by Norman O. Brown, Herbert Marcuse, R. D. Laing and David Cooper, were talking revolution, pursuing alternative living, and saying it loud... 'I'm Black And I'm Proud' (James Brown, 1968).

These histories were clearly not all of the same provenance. If there was the student movement in Europe and campus radicalism in the USA that extended the earlier, surreptitious working class styles of consumption into public alternative and radically alternative projects, there was also the struggle through the long hot summers, when pressure irreversibly spilled out of the south (Selma, Alabama, 1965), and out of

the ghettos (Harlem, 1964; Watts, 1965; Detroit and Newark, 1967), into civil rights and a budding Black Power movement convinced that the 'time for blues is over' (Jean Genet). But there were also overlappings and an uneasy coalescence between these moments and forces, frequently focused around the mounting protest against the war in south east Asia. They powerfully combined, within hearing of Paris and Prague, at the 'junction of the erotic and the political' (Henri Lefebvre) to suggest the imminent overthrow of the old political and cultural order on both sides of the Cold War divide, at least in the northern hemisphere.

To take up our journey into the musical universe it is perhaps by now commonplace to refer to Hendrix's 'psychedelic' guitar style as having its roots in the post-war black American tradition of urban blues and R&B music. This was a tradition that constantly frustrated the traditionalists as it apparently moved irreverently from what many white observers considered to be the 'authentic' to the 'inauthentic': from the personal immediacy of acoustic instruments to the anonymous mediation of electric amplification. Lived as an element of freedom (Hans-Georg Gadamer) this black tradition refused to be prisoner of a prescriptive past and opened itself up to the languages of change, to the cultural catalyst that the city and its urban cultures and technologies proposed.

An urban aesthetic resulted, whether in the meandering, improvised streets of jazz or the direct, electric highways of rhythm and blues, that openly replied to the metropolis and modernity in a manner that was quite distinct from the nervous closure of a European-derived aesthetic that consistently turned its back on the city and obstinately sought the house of culture elsewhere. It was white musical commentators and cultural critics, anxious to preserve their concept of 'authentic' black musics, who persuaded, for example, Big Bill Broonzy to abandon his contemporary electric guitar and Chicago band sound for an earlier solo acoustic style when he toured Britain in the 1950s. 'Authenticity' at this point was clearly a more vital question for white, hegemonic culture, and its aesthetics, than for the subaltern forces who were supposed to embody it.

To turn to R&B is to turn to a music in which the presumed antithesis between 'authentic' black music (the rural blues of the pre-War period) and the 'artificial' trickery of the city (the electric guitar and the amplified voice) was largely ignored by most of its practitioners. As an ongoing musical practice and cultural interrogation of its history,

it was a music suspended in an aesthetic that apparently had no cultural neurosis about the city and the possibilities of technical reproduction. It refused to be framed by such preoccupations. There already existed the earlier pioneering histories of woman blues singers in the pre-War period who had been very much part of a modern, urban culture in their sound and styles: using microphones, and having their music amplified in the medium of records, radio airplay and publicity.

Put another way, although often brutally stigmatised by race and class, the blues was not an isolated, autochthonous, 'folk' phenomena, but rather an integral part of modernity, central to the making of contemporary, urban culture. But while Hendrix's own foray into rock music sometimes seems a technologically sustained return of the wandering male blues singers of the 1920s and 1930s such as Charlie Patton or Robert Johnson, black women, witness the altogether more difficult trajectories of Chaka Khan with Rufus, or Nona Hendryx, have a rather different tale to tell. Again, the romantic construction of authenticity - the itinerant bluesman - provided a narrow opening, while the centrality of black women's voices to modern, urban music continued to be restricted to the predominantly racialised categories of soul music or else the success of Tamla Motown, both genres that were largely ignored by the white rock music fraternity.

Hendrix, as an isolated black guitar hero in the very white rock world, was undoubtedly deified and, once suitably distanced, permitted to perform like a 'soul on ice' (Eldridge Cleaver). Still, I am talking about a double exile here, a displacement from two possible homes: both from the black, African-American context of the late 1960s, and of a simultaneous isolation in the temporarily adopted habitat of white, Anglo-American rock music. As a black performer acknowledged in the empire of white rock music Hendrix was a disturbing but largely rare presence who in his lifetime was marginalised from a potential identity in the historical agendas of both these potential homelands. His sound, his iconoclastic sonic signature, his guitar graffiti, represented a disturbing interruption in the prescriptive cultural script. His was a cultural and musical constellation that challenged the assumptions of readily available identities. Whatever cultural telescope you employ, Hendrix's presence distorts views of the cultural landscape. Like the simultaneous presence and absence of his wah-wah guitar doubling, displacing and ghosting the rock music feast as an uninvited guest, his music is an oblique, nomadic, mark that has left a restless and disturbing sign on the (his)story of our times.

The double scandal of Hendrix's music was that it used all the resources of a black musical inheritance to take rock further than its progenitors had foreseen, and, in breaking bounds and going beyond the pale, it simultaneously opened up a further set of possibilities for contemporary black music. Like the recent cultural interrogation and disorientation posed by the paintings of the black artist Jean-Michel Basquiat in the white rooms of the art world, Hendrix provided a cultural masque (and mask), a putting into play of the simultaneous expression and repression of his own cultural configuration. As a radical interruption, a slash of disturbance across the expected soundtracks of both white and black musics of the time, he transformed those languages into an element of freedom.

It is for this reason that I feel called upon to listen to Hendrix's music not in terms of nostalgia, or by simply registering his historical significance in the narrative of popular music, but rather to hear in his sound, as it acquired shape and timbre in the dispersive, cultural haze of the late 1960's, a series of sonorial and cultural passages that continue to cast resonance and light (and the disturbing shadow of accompanying questions) both back upon that past and onwards over our present into possible futures.

While projected backwards towards his blue roots, Hendrix was simultaneously considered to have spawned the legion of male guitar neophytes who came after him and roamed the high plains of '70's rock music – from Led Zeppelin's Jimmy Page to Eddie Van Halen – establishing the divisive genre of heavy metal. But his experimental sound, his free-form and electronically-extended techniques (wah-wah, feedback, reverberation, echo) were also to become ubiquitous in urban black musics: from soul, to jazz, to cinema soundtracks; from Sly Stone and Bobby Womack to Isaac Hayes; to Miles Davis, Ornette Coleman, Sonny Sharrock and James Blood Ulmer; and then on, via a tributary of James Brown, to George Clinton and Bootsy Collins; to Prince and Living Colour. If, after Hendrix, white rock music was radically transformed, so, too, were black sounds. Hendrix was not so much an oddity wandering in the white rock world as a complex and fragile bridge, offering a passage that led towards new possibilities in different and seemingly quite separate cultural configurations.

Listening to his music with this ear permits me to talk about Jimi Hendrix not only in the apparently separate contexts of African-American musics and white rock, but also allows me to return, accompanied by his music, to the theme of modern urban cultures and

their questioning and refashioning of contemporary aesthetics. This provides the means to break with the closed circle of exotic positioning – Hendrix the black gypsy, the nomadic 'wild man' – while simultaneously appreciating the richness of his musical and cultural spirit. This extends the provocation of Hendrix to challenge existing cultural authorities on both sides of many cultural divides. The ambiguity of Hendrix's presence and present, or musical gift, blocks and deviates the facile adoption of binary oppositions, not only of those between 'authentic' and 'inauthentic' musics, but also of those between 'authentic' and 'inauthentic' identities.

Let me dwell on this for a moment longer. A contemporary provocation along similar lines was also clearly to be found in the challenging position that Miles Davis occupied between black, urban music and white rock after the release of *In A Silent Way* (1969): As if in defiance of the 'appetite for sameness and symmetry' (Paul Gilroy) Hendrix and Davis are part of a black musical vanguard, to whom could be added names and styles as diverse as those of Sun-Ra, John Coltrane, George Clinton, Sly and the Family Stone and Prince, that has confused the obviousness of such distinctions, turning the music loose from earlier cultural (and ethnic) claims without losing the bass line, the nero continuo, of their story, their histories, and its particular way of telling. So, it becomes a music that is suspended in the historical and cultural configurations of ethnicity, for it is undeniably African-American, but that is no longer the point of arrival, merely the point of departure into a series of openings leading to a radical reconfiguration of urban aesthetics. Perceived along this axis, Hendrix's fascination with extra-terrestrial sounds and sci-fi worlds – in such pieces as 'Third Stone From The Sun', 'Up From The Skies', '1983... A Mer-man I Shall Turn To Be' – echoes along a spectrum that certainly stretches from the cosmic voyaging of Sun-Ra's Solar Arkestra to John Coltrane's *Interstellar Space*, and then on through George Clinton's cybernetic funk to 'roots' being digitally reviewed and synthesised in the contemporary routing of urban rap.

In the striking lyricism of Hendrix's musical 'voice' we are constantly drawn into a language that speaks in other-worldly accents of a cultural redemption that can only be postponed to tomorrow, or simply elsewhere. Drawing on this disenchantment – the blues in the deepest sense of the term as a 'structure of feeling' (Raymond Williams) rather than a mundane musical figure – Hendrix constructs an electric poetics that successfully breaches his musical and cultural in-

heritance to release not only a promise but also an effective reworking of the conditions that constitute his hybrid positioning. It touches its musical zenith in his famous deconstruction of the American hymn of identity, 'The Star Spangled Banner', on stage at Woodstock.

The adoption of extra-terrestrial persona and scenarios in Hendrix, Sun Ra and George Clinton might therefore be considered to suggest a two-way flight: away from rigid ethnic and historical groundings, but also a flight further and deeper into the possibilities of inhabiting a modern, urban sublime. Here there exists an elaboration of an ironic musical disposition in which the prescriptive is overtaken by the inscriptive, tradition by transformation, as the music travels elsewhere, beyond the boundaries of your presumed identity and cultural position. Such sounds collate the heterogeneity of experiences. They recast historical and cultural encounters in the particular body and breath of the event, thereby simultaneously confirming and breaking the inherited rules of music, culture and history. In pursuit of your place in the world imposed standards – both musical motifs and aesthetic values – are necessarily punctured, parodied, doubted and displaced. There is no tradition, no language, that is immune from this process. So, when Hendrix plays the blues – 'Red House', 'Highway Chile' – he invariably goes deeper while simultaneously sounding further out.

Here, on the brink of cultural memory, I find myself considering music not only as a sound that marks and commemorates past time, but also as a moment of continuing narration that permits a remembering and re-telling that allows new configurations of sense and sensibility, able to engage with our times, to emerge. In fact, on the way to listening to the music of Jimi Hendrix, it might perhaps be even necessary to temporarily suspend some of the questions that initially positioned and interrogated the figure of Hendrix in his lifetime in order to hear better what was silenced or even excluded from such framings. Whether identified as a black minstrel whose wild antics confirmed the worst white stereotyping, or as an Uncle Tom who had sold out his race, in the excess of language bestowed upon him what breaks through the cultural masque he enacted and the ritual masks he wore, what lives on is the sound, is the poetic testimony that remains irreducible to the point his commentators and critics were seeking to make.

Of course the noise of those past controversies is not simply to be turned off as though it were now anachronistic historical refuse; but in-

stead of holding Hendrix hostage such controversies can now be transformed into an opening: for those circumstances, those contingencies, are inevitably also inscribed in Hendrix's eclectic musical speech, into what he was musically saying and how he was speaking. What ultimately remains is the burden of the sound, its historical weight, which bears testimony to a time and to a figure that continues to speak to us.

Hendrix's music is unequivocally to be located in the developments of an avant-gardist, urban black aesthetic that has consistently challenged inherited understanding of culture, technology and the historical and aesthetic possibilities of inhabiting the modern city. Listened to in this key his music becomes central to any understanding of the emergence of a contemporary urban aesthetic. Posed in this manner, Hendrix's music is pivotal in a shift from marginality – the musics of an ethnically identified, urban dispossessed (blues, jazz, R&B, soul, rap) – to becoming central in the undoing of western aesthetics and its ahistorical and oppressively universalist definitions of culture.

It is at this point that the passage from the hynoptic rhythms of Bo Diddley's electric guitar to the futuristic soundscapes etched out along the neck of Hendrix's instrument a decade or more later might begin to be considered as part of a common repertoire. In both cases there is a coming to terms with the city, urban life, a metropolitan imaginary and technical reproduction. There was probably no other choice but to seek to make that space your own, your place. But what is significant here for the history of modernity is how a subaltern and discriminated culture successfully managed to turn the languages of presumed alienation – those of the city, of its technologies and techniques – into unsuspected affirmation.

Listening to this music with these ears it becomes possible to write a history of modern African-American musics in the form of a perpetual dialogue with the possibilities (and limits – which in being recognised come to provide new openings or cracks in the existing form) of the modern city: from the blues to jazz, from soul to rap. Are not all these musics diverse modes for exploring modernity – as lament, as protest, as joy as well as anger, as a poetics – rather than an outright rejection of it? Most significantly, to listen to this history in this way is to invert the white and eurocentric romantic marginalisation of its voices. Here black musics no longer occupy the site of exotic marginalia but come to be centred and central. Rather than be considered as an embellishment of the urban soundtrack, an exciting ornament that revives and

jolts the predictable grooves of post-war white rock music and the popular mainstream via a series of 'borrowings' and 'inspirations', in these black sounds, in this blackstream, we can hear a displacement, another version or 'cut', that reveals another centre to metropolitan music making, another way of being in the city and the modern world. At this point African-American musics overturn the assumed model of subcultural marginality and their cultures of resistance and become instances of decentring and recentring the historical score. The ubiquitous global insistence of reggae and rap musics, reaching out into local variants and translations, is perhaps the most eloquent and resilient symptom of this cultural realignment in metropolitan musical grammar.

But even when this structural adjustment is acknowledged, resulting in a diverse projection or mapping of the cultural scene, the presence of Hendrix remains a disturbing one; although his personal trajectory now perhaps becomes easier to follow. In this diverse centring of modern metropolitan music he stills remains an enigmatic figure. Like the wandering gypsy persona he adopted it is sometimes difficult to focus, or configure, his position in both the cultural texts of the 1960s and the ones that are being written today. Perhaps it is precisely this difficulty – the impossibility of being readily configured or easily discarded – that is most instructive?

For Hendrix's music indicates a complexity and multiplicity of ways that spills over readily available distinctions. It plays at the crossroads, and while it has travelled a particular road, a highway violently constructed by slavery and racist subjection, it refuses to be contained by that route. It elaborates an urban aesthetic that is not limited to the construction of particular genres (the blues, jazz, R&B, soul, reggae, rap), but which plays on the borders, living between musical and cultural worlds, reworking and rerouting their possibilities within the historical inheritance of modernity. If we insist on a 'rooted' sense of culture, and tradition as a continuum of autonomous identities and experiences, then Coltrane, Hendrix and Prince are all 'exiles'. Their musics present us with nomadic configurations, an ensemble of inter-, or trans-, cultural sounds that explore, or 'sound out', inherited limits while all the time transporting us elsewhere.

The political and ethical lessons that can be drawn from these histories, from these sounds as they course through our lives and resonate in our sense of being and becoming, is that they not only cast the shadows of their influence across modernity but that they simultane-

ously reveal a diverse and more experimental, more open, manner of inhabiting and testing its possibilities. As they sound off against, and yearn across, the divisions of our time they open up spaces within the inherited, to stretch and tear the accepted, to disturb and undercut the ordained, to world the world differently.

IAIN CHAMBERS

## IL GRUPPO AC.EL. E LA COMPUTER MUSIC

### *La storia del Gruppo AC.EL.: rapporto di attività*

La storia del gruppo di Elettroacustica del Dipartimento di Scienze Fisiche dell'Università di Napoli ha inizio intorno al 75/76, e la premessa dell'attività nell'ambito della Computer Music di questo centro di ricerca è indubbiamente legata al nome del Prof. Giuseppe Di Giugno, affiancato dal M° Antonio De Santis.

Grazie al lavoro del Prof. Di Giugno, viene realizzato il capostipite di tutta una serie di sistemi per la sintesi del suono in tempo reale, chiamata 4A.

Nel '77 il Prof. Di Giugno si trasferisce all'IRCAM di Parigi, ove vige una situazione caratterizzata da consistenti finanziamenti ed una più ampia apertura culturale relativamente a queste tematiche di ricerca.

Nonostante tutto, l'attività del gruppo AC. EL., sia pure attraverso mille difficoltà, prosegue con il conseguimento di significativi risultati: proprio in questo periodo viene realizzato un sistema per la sintesi del suono in tempo reale con 64 oscillatori e 4 canali di uscita, che utilizza come *host computer* un vecchio calcolatore Digital PDP 15.

Con questo sistema il M° Fausto Razzi realizza nel '78 una composizione che viene presentata alle "Giornate di Musica Contemporanea" di Cagliari e successivamente in Canada durante una rassegna internazionale di Computer Music.

Nel 1980 l'organico del gruppo risulta formato da un professore associato, Aldo Piccialli, e due ricercatori, l'Ing. Sergio Cavaliere e la Dott. Imma Ortosecco.

Questa presenza accademica avrebbe consentito, negli anni a venire, lo sviluppo sia di alcune tematiche relative alla elaborazione dei segnali digitali (non più unicamente limitate alla sola acustica musicale), sia di numerosi aspetti didattici rivolti all'hardware, il software e lo studio di algoritmi relativi al *Digital Signal Processing* (DSP).

Questo tipo di approccio, culturalmente vantaggioso, avrebbe quindi

permesso di vedere inserita l'attività di ricerca della Computer Music in una Facoltà di Scienze, aspetto questo particolarmente sottolineato dalle numerose tesi di laurea sviluppate in quest'ambito disciplinare, che andavano (e vanno tutt'ora) a testimoniare l'interesse destato dallo studio del mondo dei suoni.

Negli anni 81/82 l'Ing. Sergio Cavaliere ed un laureando, Sossio Vergara, realizzano un elaboratore in tempo reale per la sintesi del suono, chiamato TROLL, costituito da 80 oscillatori ed 80 modulatori d'ampiezza che utilizza come host computer uno dei primi personal computer, un Apple II, basato sul microprocessore ad 8 bit 6502 con clock ad 1 MHz: questo è il primo di una serie di apparati che seguono una precisa filosofia realizzativa del gruppo, che tende alla creazione di sistemi per la Computer Music che siano economicamente accessibili a schiere sempre più folte di ricercatori e musicisti.

Sempre in questo periodo, l'Ing. Sergio Cavaliere e Lorenzo Papadia studiano e realizzano un sistema automatico di interazione tra musica, movimenti ed altri elementi scenici: questo progetto, presentato tra l'altro al Festival dei Due Mondi di Spoleto, si inserisce nel campo dell'Informatica Musicale con l'intento di sperimentare una più complessa interazione tra l'uomo ed il computer ed un controllo simultaneo di più aspetti di un evento artistico nelle sue varie modalità sonore e visive.

Nei primi anni ottanta, la ricerca di questo ed altri laboratori si orienta verso lo sviluppo di tecniche di sintesi atte a creare suoni complessi partendo da pochi parametri di controllo: viene quindi progettato un sistema di sintesi a distorsione di fase (Piccialli, Cavaliere, Evangelista), chiamato PSO-TROLL; in grado di produrre 32 voci, che verrà presentato all'IMC di Parigi.

Si può situare in questo contesto storico la fase conclusiva del periodo pionieristico della Computer Music, poiché incomincia ad incomberè in maniera prepotente il mondo industriale anche in quest'ambito, realizzando una serie di prodotti (sia buoni che cattivi), azione che provocherà una forte riduzione degli spazi relativi alla ricerca applicata, con molte conseguenze negative sia di ordine scientifico che musicale: la ricerca stessa viene quindi ricondotta alla matrice naturale del *Digital Signal Processing*, dell'acustica musicale, dell'intelligenza artificiale applicata alla musica e così via. D'altro canto, la Computer Music non è più confinata nei vari laboratori di ricerca sparsi per il mondo ma è già in grado di produrre opere che possono essere apprezzate anche da un pubblico di non 'addetti ai lavori'.

Seguendo questa fase evolutiva, il gruppo AC.EL. organizza nell'ot-

tobre dell'85 il VI Colloquio di Informatica Musicale, ove vengono invitati esperti internazionali delle varie discipline connesse alla Computer Music ai quali, restando nell'ambito dell'elaborazione digitale dei segnali e per favorire comparazioni interazioni nella ricerca, vengono affiancati esperti nell'elaborazione digitale delle immagini e di intelligenza artificiale: già allora si intravedeva la grande possibilità di espansione artistico-scientifico-creativa offerta dall'integrazione di queste discipline in un unico ambiente interattivo, ambiente che sarebbe poi sfociato in certi aspetti della Realtà Virtuale.

Risale a questo periodo il mio inserimento ufficiale nel gruppo per ciò che concerne le tematiche di ricerca musicale relativamente agli aspetti compositivi e sui linguaggi relativi alla produzione e controllo di micro e macro-strutture sonore: proprio durante il succitato Convegno vengono presentati tre miei lavori, realizzati sui due sistemi di sintesi in tempo reale TROLL e PSO-TROLL precedentemente citati, che sono: *Cantata (ex machina)* per soprano e computer, *Arcana* e *TimeSteps* per computer solo, i quali verranno successivamente presentati anche in altre rassegne internazionali.

Nel nostro laboratorio, nello stesso periodo, anche il collega Enrico Cocco realizza alcune sue composizioni presentate sia nel convegno di Villa Pignatelli che in altre manifestazioni di Computer Music.

La produzione scientifica ed artistica di questo laboratorio non passa certo inosservata ed è infatti di questi anni la nascita di un progetto dello IASM (Istituto per lo Sviluppo e l'Assistenza del Mezzogiorno) relativo alla creazione di un Centro di ricerca nazionale relativo all'Informatica Musicale, il quale si avvale del nostro gruppo come nucleo primario: purtroppo questo progetto non ha mai avuto alcun seguito, tra gli altri motivi, anche per la soppressione della Cassa del Mezzogiorno.

L'attività di ricerca continua comunque sempre più attiva, e negli anni 85/86 diventano oggetto di ricerca la sintesi di strutture formanti<sup>1</sup> e lo studio delle tecniche relative alla sintesi granulare<sup>2</sup>: riguardo a queste tematiche viene presentato un modello di sintesi acustica mediante risuonatori paralleli durante un workshop a New York ("On applications of Signal Processing to Audio and Acoustics"). Nasce in questo periodo la collaborazione con il Prof. Curtis Roads, musicista, ricer-

<sup>1</sup> Per *formante* si intende una regione dell'involuppo spettrale caratterizzata da un'esaltazione in termini di ampiezza delle parziali contenute nella regione stessa, e che quindi va a caratterizzare timbricamente un suono, facendogli acquisire una ben riconoscibile connotazione.

<sup>2</sup> Riguardo alla definizione di grano e la sintesi granulare si veda più avanti nell'articolo.

catore, ed allora Editor del Computer Music Journal edito dall' MIT Press (Massachusetts Institute of Technology), che porterà a vari, fecondi sviluppi: nel 1987 il Prof. Roads viene invitato, quale professore a contratto, a svolgere presso il nostro Dipartimento di Fisica un corso di Computer Music.

I confini dell'interazione nello studio delle tematiche relative alla Computer Music si dilatano sempre di più, ed ancora in questo periodo, congiuntamente all'opera del Prof. Roads, del nostro Gruppo e dell'Università di Padova, si realizza uno studio critico sulla sintesi granulare sincrona.

Nel 1988 viene organizzato dal nostro Gruppo a Sorrento un workshop internazionale sulla rappresentazione dei segnali musicali e della voce cantata, che desta molto interesse nel mondo scientifico e musicale per la qualità e quantità di nuove proposte nei vari ambiti disciplinari. Viene quindi proposto, ed accettato per la pubblicazione dal MIT, un libro relativo a queste tematiche, dal titolo: *Representation of Musical Signal*, 1990 MIT Press - De Poli, Piccialli, Roads, Editors.

Nella prospettiva offerta dalla collaborazione tra vari gruppi relativamente ad aspetti di interesse comune, sempre nel 1990 viene costituito un centro di ricerca interdisciplinare ed interdipartimentale costituito dal nostro Gruppo, dal Gruppo di Fonetica del Dipartimento di Filologia Moderna, e dal Gruppo di Audiologia del Dipartimento di Scienze Relazionali, denominato CIRASS, al fine di coordinare e potenziare le risorse e le attività nel campo della produzione e dell'analisi e sintesi della voce e dei segnali musicali.

Riguardo alle prospettive di ricerca, si sono attivati da allora due filoni paralleli ma altamente interattivi riguardanti il Digital Signal Processing e lo studio dei linguaggi musicali: per ciò che concerne il primo punto, le tematiche sono:

- studio di strutture wave filter e applicazioni per la realizzazione di modelli fisici per strumenti musicali;
- sistemi per l'analisi e la sintesi della voce e dei suoni musicali tramite l'uso del programma KLATT dell' MIT opportunamente modificato;
- realizzazione in software di una stazione di analisi e sintesi musicale basata sulle tecniche di rappresentazione dei segnali time-scale.

Riguardo agli aspetti più strettamente di interesse musicale, si sono perseguite le seguenti strade, da me personalmente sviluppate:

- Potenziamento e sviluppo dei linguaggi di sintesi per macchine virtuali (tipo Csound, Cmusic, etc.);

- Studio e sviluppo di sistemi e linguaggi per la rappresentazione dei segnali musicali (in ambito micro- e macrostrutturale)
- Studio e sviluppo di sistemi per l'interazione in tempo reale del musicista con l'elaboratore.

Proseguendo nell'attività di confronto e discussione, nell'ottobre del '92 il nostro Gruppo organizza, in collaborazione con il Dipartimento di Informatica di Padova, il Prof. Curtis Roads ed il Prof. Stephen Pope del MIT, un convegno dal titolo "International Workshop on Representation of Musical Signals", che ottiene unanimi e positivi riscontri e consensi a livello internazionale, ed al quale ho partecipato in qualità di invited speaker con un paper relativo ai problemi connessi alla rappresentazione basata su computer di processi musicali. (Gli atti del convegno saranno pubblicati sotto forma di un secondo libro sempre dal MIT Press presumibilmente nel Marzo '95).

Nello stesso periodo, il nostro Gruppo attiva una fruttuosa collaborazione con il centro di ricerca IRIS, diretto dal Prof. Di Giugno, ove vengono sviluppati sistemi di analisi/sintesi hardware/software per la realizzazione di *workstations* operanti in tempo reale ed utilizzabili sia a livello di produzione musicale, che di ricerca scientifica: uno di tali apparati, la *workstation* MARS SM 1000, è in dotazione del nostro Gruppo a fini di ricerca, produzione musicale ed aspetti didattici inerenti la musica e l'acustica.

Continuando l'opera divulgativa ed informativa inerente le tematiche e le prospettive della Computer Music, nel periodo tra novembre e dicembre '92 il nostro Gruppo, in collaborazione con la sede RAI della Campania, e l'Accademia Musicale Napoletana, organizza la Rassegna "Musical Networks", ideata e condotta da me e dal Direttore Artistico della sede RAI della Campania, Massimo Fagnoli.

Tale rassegna, sotto forma di un forum artistico-scientifico, ha visto la partecipazione dei più prestigiosi scienziati e musicisti inerenti la musica contemporanea, basti pensare allo stesso Prof. Curtis Roads, all'Ing. Robert Moog (l'inventore del sintetizzatore analogico a controllo in tensione), che ha presentato in prima assoluta europea la sua tastiera sensitiva a controllo multiplo, una vera rivoluzione nel controllo del suono tramite tastiera, a Franco Donatoni e numerosissimi interpreti, sempre in fase interattiva con il pubblico, al fine di illustrare come si sia ampliata, grazie all'Informatica Musicale, questa affascinante interazione profonda tra pensiero scientifico e musicale.

Durante questa rassegna ho presentato la mia composizione per voce recitante e computer *Kane no koe*, basata su di una poesia giapponese

nello stile *heike monogatari*, e generata per mezzo di un programma da me ideato e realizzato volto ad esplorare le possibilità offerte da forme compositive basate su di un'aleatorietà controllata.

Nel mese di luglio del corrente anno, su invito del Direttore Artistico dell'Università Popolare di Caserta, è stata eseguita la mia composizione *Particles* per computer solo, con spazializzazione quadrifonica, in cui sono state esplorate alcune possibilità della sintesi granulare asincrona, della sintesi additiva ed FM in modalità avanzata, tutte realizzate tramite strumenti virtuali da me sviluppati mediante il linguaggio Csound del MIT.

L'attività di espansione nella didattica e nella ricerca musicale ha determinato il fatto che, attualmente, il nostro Gruppo ed il Dipartimento Artistico dell'Università Popolare di Caserta abbiano avviato le premesse per la costituzione, tramite convenzione con il nostro Dipartimento di Scienze Fisiche, dell'AUDIO Lab, laboratorio di ricerca, didattica e produzione musicale, del quale ho l'onore di essere il direttore responsabile: tale struttura ha l'intendimento di colmare una grave lacuna nel panorama didattico musicale campano, vale a dire la mancanza di un serio corso di Musica Elettronica rivolto a musicisti che intendano affrontare questo impegnativo settore della musica contemporanea.

Dopo questa cronologia artistico-scientifica sulle attività del Gruppo AC. EL., vorrei rapidamente esaminare, nel successivo paragrafo, il concetto di grano e di sintesi granulare, che promette di essere una vera e propria rivoluzione relativamente al modo di pensare l'oggetto sonoro.

### La sintesi granulare

Per cominciare, vorrei tentare di descrivere, senza l'aiuto di formule o grafici, ciò che si intende per *grano*<sup>3</sup>.

Un *grano* è un evento acustico di durata molto breve, con una durata prossima al limite della percezione uditiva umana (che tipicamente è di alcuni millisecondi). Per creare un suono di elevata complessità e dinami-

<sup>3</sup> Per una esaustiva e completa trattazione dell'argomento i lettori possono riferirsi, sia per l'aspetto scientifico che artistico, ai due tutorial fondamentali riguardanti l'argomento pubblicati in *Representations of Musical Signals*, edito dall'MIT Press [ISBN 0-262-04113-8], e cioè: *Asynchronous Granular Synthesis* di Curtis Roads, e *Pitch-Synchronous Granular Synthesis* di Giovanni de Poli ed Aldo Piccialli. I due articoli rispecchiano anche le diverse filosofie operative e d'approccio al concetto di grano, e di come esso possa essere trattato in varie modalità, come brevemente esposto nel presente paragrafo.

cià (e che quindi vari la sua struttura spettrale nel tempo), secondo la filosofia della sintesi granulare asincrona, è necessario unire insieme un *elevato* numero di grani. Questo significa che il singolo grano è l'elemento costituente e più elementare di un evento sonoro composto da un certo numero di grani stessi.

Già di per sé l'idea è affascinante: volendo fare un paragone con la fisica, il nostro grano costituisce la *particella* elementare, l'oggetto base, e riunisce in sé tutte le caratteristiche di una microstruttura: è dotato di una propria frequenza di *pitch* (altezza), una ampiezza, una durata, un contenuto spettrale (timbro), ed una eventuale propria collocazione spaziale: una sorta di *quanto* acustico.

Questa idea di rappresentazione *granulare* nasce dalla mente del fisico inglese Dennis Gabor, che pubblicò sull'argomento due brillanti articoli nel 1946 e 1947, dove propugnava il concetto che fosse possibile rappresentare qualsiasi tipo di suono tramite l'appropriata combinazione di migliaia di grani. Negli anni '60 il compositore Iannis Xenakis riprende quest'idea descrivendo in questo modo un suo modello di sintesi granulare: "Ogni genere di suono, anche variante dinamicamente nel tempo, va visto come se fosse costituito tramite un assemblaggio di un grande numero di suoni elementari adeguatamente disposti nel tempo. Nel tempo di attacco, sostegno, e decadimento di un suono complesso, appaiono migliaia di suoni 'puri' (di tipo cioè sinusoidale) in un più o meno corto intervallo di tempo  $\Delta t$ ". Xenakis propugna anche l'idea degli *screens*, una sorta di intervalli di tempo all'interno dei quali vengono distribuiti in maniera statistica migliaia di grani. Ecco quindi, tramite lo *screen*, apparire l'idea dell'evento formato da molti, elementari, elementi costitutivi.

Nella sintesi granulare asincrona il risultato sonoro finale di ogni *evento* è quindi prodotto da molte sequenze di grani parallele le una alle altre ove i grani stessi sono distribuiti statisticamente o pseudocasualmente in maniera non sincrona appunto tra i grani stessi e/o le sequenze<sup>4</sup>.

Ma la visione di Xenakis non può ancora attuarsi per la mancanza della tecnologia necessaria: solo più tardi, negli anni '70, il compositore Curtis Roads riuscirà mediante calcolatore a produrre le prime composi-

<sup>4</sup> Completamente diversa è la filosofia inerente la sintesi granulare sincrona, e quasi in antitesi con la asincrona: considerazioni scientifiche a parte, sono due modalità operative diverse ed entrambe giustificabili come approccio concreto (ma diverso nei risultati) al concetto di grano: di nuovo, rimando agli articoli citati nella nota precedente.

zioni ottenute con la sintesi granulare. Col passare degli anni, molti altri scienziati e compositori (compreso chi scrive) si sono avvicinati allo studio di questo sistema di sintesi che, sia per la sua eleganza formale rispetto ai modelli micro e macrostrutturali, sia per l'enorme potenza di elaborazione sonora che offre, ha affascinato ed affascina tuttora, a discapito del suo enorme costo computazionale, perché, più che unicamente un sistema di sintesi, costituisce una filosofia operativa nel concepire e comporre una composizione musicale.

GIANCARLO SICA

## TOCCO, MAGIA E DISINCANTO

Del "tocco" nel pianoforte si pensano e si dicono le cose più varie, ma talvolta si ha la sensazione che non si tenga nel dovuto conto un aspetto fondamentale: la costituzione meccanica, la fisica dello strumento. Esiste ad esempio tra molti pianisti una strana convinzione sulla produzione del suono: che sia cioè possibile influenzare la qualità del suono *singolo*, il suo timbro, il suo "carattere", premendo o "attaccando" il tasto in modi diversi.

Eppure sembra (sembra, ma forse non è) piuttosto facile mostrare come questa convinzione sia fisicamente errata. Infatti il dito imprime al tasto una certa velocità. Il tasto, a sua volta, tramite un sistema di leve, imprime una certa velocità al martelletto, il quale, però, per il meccanismo dello scappamento, si svincola dal tasto molto presto e prosegue la sua corsa verso le corde solo per forza di inerzia.

Il martelletto è incernierato al resto della meccanica in un solo punto dell'asta di sostegno e cioè "possiede un solo grado di libertà", come direbbe un fisico. Il tasto gli imprime un movimento rotatorio lasciandolo subito libero di muoversi. In tal modo il martelletto urta le corde, cede loro la maggior parte della propria energia cinetica (= "energia di movimento") e rapidamente rimbalza indietro per lasciare le corde libere di vibrare, pronto a ricevere un nuovo impulso dal tasto. L'energia cinetica che dà luogo alla vibrazione delle corde è composta di massa (quella del martelletto, ovviamente fissa) e di velocità, sempre del martelletto, certamente variabile, vera responsabile dell'intensità del suono.

Tutto quello che il tasto può fare è di dare al martelletto una certa velocità: maggiore la velocità del dito, maggiore la velocità del tasto e del martelletto, maggiore l'intensità del suono. Tutto qui. Non c'è modo di influire sulla "qualità" del *singolo* suono - come invece avviene in altri strumenti - ma solo sulla sua intensità (= volume sonoro) e, tramite il rilascio del tasto, sulla sua durata. Del resto questo punto di vista non è nuovo, ed è stato chiaramente espresso, tra gli altri, dal

fisico Arthur H. Benade: "Come ben sapete, una leggera pressione esercitata a lungo è del tutto equivalente ad una spinta breve e decisa. La corda non ha modo di sapere se la velocità del suo martelletto è stata causata dal più abile dei pianisti oppure dal colpo di un fucile ad aria compressa, ed emette esattamente lo stesso suono"<sup>1</sup>.

Allora perché si riconosce il tocco di un interprete? È certo che ogni esecutore ha un suo particolare suono, un suo proprio "tocco", e ciò non può essere negato.

Per trovare la risposta è necessario, come in molti altri casi, ampliare il campo di indagine e considerare fenomeni più complessi.

Quando ascoltiamo un pianista che suona noi rivolgiamo la nostra attenzione non ai singoli suoni ma al brano musicale nel suo insieme, o almeno ad alcuni suoi caratteri. Questi caratteri, e ancor più il carattere globale, si generano dalla sovrapposizione di vari fenomeni e dalla loro interazione.

Esaminiamo prima il suono singolo, dal punto di vista acustico. Nell'evoluzione temporale del suono ottenuto dal pianoforte si possono individuare tre componenti:

- 1) attacco
- 2) durata
- 3) estinzione.

L'*attacco* è la parte iniziale del suono pianistico, che è per sua natura impulsivo, e si lega solo all'*intensità* del suono stesso, vale a dire al fatto che esso risulti *pp*, *mf*, *f*, *ff*, ecc., secondo la velocità impressa al martelletto, come abbiamo detto sopra. Ribadiamo che il solo parametro che può essere variato è l'*intensità*. Non si possono ottenere "qualità" di attacco diverse (a meno di non usare il pedale di sinistra e/o di destra): a parità di intensità la qualità dell'attacco è una sola, e dipende unicamente dalle caratteristiche acustiche del particolare pianoforte e dell'ambiente. In altre parole posso ottenere la *stessa intensità* di suono sia premendo il tasto a fondo, quindi a *piena corsa*, facendogli acquisire tramite il dito con una certa velocità, sia premendolo fino a un certo punto, sia partendo da un certo punto e andando a fondo, quindi a *corsa parziale*. In questi due ultimi casi dovrò però imprimergli una velocità maggiore affinché il martelletto acquisisca la stessa velocità del *piena corsa*. Se ne deduce che *non c'è alcuna relazione tra caratteristiche timbriche del singolo suono (come la "rotondità") e il modo di premere o di "attaccare" il tasto.*

<sup>1</sup> A.H. BENADE, *Le corde vibranti, l'orecchio, la musica*, Zanichelli, Bologna 1960.

La *durata*, ammettendo di non rilasciare il tasto, dipende dall'*intensità* iniziale del suono, dall'altezza della nota (se è più acuta durerà di meno), e, anche qui, dal tipo di pianoforte, dalle caratteristiche acustiche dell'ambiente circostante, che sarà più o meno acusticamente assorbente o riflettente e in cui sarà presente una certa quantità di rumore di fondo. In effetti, se le corde vengono lasciate vibrare, il suono dura fin quando non si confonde con il rumore di fondo.

L'*estinzione* è di tipo *naturale* nel caso appena detto, oppure viene provocata dal rilascio del tasto: lo smorzatore di feltro si appoggia sulla corda facendone cessare la vibrazione. E qui il pianista potrebbe intervenire: accompagnando il tasto durante il rilascio può individuare il punto della corsa in cui ha luogo lo smorzamento e "dosarlo". L'effetto, anche in un buon pianoforte, è debole e di difficile utilizzo.

Sebbene il pedale di destra, facendo risuonare le altre corde "per simpatia", introduca una certa differenza sulla qualità timbrica del suono singolo, e il pedale di sinistra abbia l'effetto di ridurre l'intensità e di cambiare il timbro, generalmente in modo piuttosto grossolano, sul suono singolo del pianoforte prevalgono nettamente solo due aspetti: l'intensità e la durata.

Forse sembra un po' poco per dar conto della ricchezza sonora di un'interpretazione di alto livello. Ma occorre spingersi oltre il suono singolo.

Consideriamo per cominciare due suoni simultanei o consecutivi: potendosi variare molto l'intensità di ciascun suono rispetto all'altro, le "combinazioni" di intensità dei due suoni sono moltissime. Inoltre i suoni possono essere "legati", "non legati" o addirittura "staccati", e ciò riguarda le loro durate.

Se poi, continuando la nostra microanalisi, consideriamo più di due suoni le *combinazioni* di intensità e di durata diventano un numero enorme. Per rendersene conto, consideriamo per adesso solo le intensità: immaginiamo di misurare le intensità dei suoni singoli con una scala di 100 intensità diverse - l'orecchio umano riesce a distinguerne un numero maggiore - dal pppp (intensità 1) al ffff (intensità 100): una scala "lineare" nei confronti dell'orecchio, simile a quella dei *decibel*. Si può calcolare che con tre note tutte le combinazioni di intensità possibili sarebbero un numero con 47 zeri!. Con quattro note gli zeri sarebbero 60...! Si tratta di quantità enormi, che non possono essere nemmeno pensate.

In realtà solo una parte, sia pure molto grande, di tali combinazioni di intensità diventa significativa e valida nel contesto musicale, perché

molte combinazioni perdono di significato: in un accordo di tre suoni che senso avrebbe che due suoni fossero "fortissimo" (diciamo intensità 90) e il terzo fosse "pianissimo" (intensità 10)? L'ultimo suono sarebbe "mascherato" dagli altri due.

Facciamo un altro esempio per le intensità: una scala di note a quartine in un pezzo ottocentesco. Le intensità singole non potrebbero essere 40, 85, 73, 22, 11, 37, 65, 90, ecc. perché troppo diverse tra loro; potrebbero essere invece 50, 46, 46, 46, 50, 46, 46, 46, ecc. oppure 74, 68, 68, 68, 74, 68, 68, 68, ecc. dove si vede l'accento sulla prima delle quattro note.

Tutti questi numeri servono a illustrare l'esempio ma sarebbe impensabile scrivere sul pentagramma in modo così preciso: per le intensità si scrivono delle "fasce di definizione" con pp, p, mf, ... e si usano le figure musicali per le durate, alle quali potremmo dedicare esempi simili: è facile rendersi conto che, senza arrivare al *rubato*, piccole variazioni di durata assumono quasi sempre grande rilievo nell'interpretazione. Spetta infatti all'interprete, alla sua abilità, realizzare proprio quelle combinazioni di intensità sonore e di durate da lui ritenute efficaci per l'esecuzione. Combinazioni che chiameremo "combinazioni sonore" rispettivamente di intensità relativa, di durata, e di intensità-durata. Quella dell'esempio precedente (74, 68, 68, 68, 74, 68, 68, 68) sarebbe una *combinazione sonora di intensità*, molto semplice, espressa in forma numerica. Notiamo anche che le combinazioni sonore di intensità-durata influiscono sul timbro complessivo: se due suoni consecutivi si sovrappongono, il risultato timbrico complessivo, varia secondo il grado di sovrapposizione.

A questo primo livello l'interprete costruisce quindi l'insieme delle combinazioni sonore sulle quali baserà l'interpretazione personale dei livelli musicali superiori: il fraseggio, il senso musicale, le tensioni culturali, la storia, ecc.

Ma è al primo livello, quello dell'emissione sonora, che si comincia a percepire il tocco proprio come risultato dell'omogeneità delle combinazioni sonore relative a gruppi di suoni particolari, quelli significativi dal punto di vista della forma e dell'esecuzione. Quali sono questi gruppi significativi? Ne esistono ovviamente moltissimi, come quelli formati da:

- i suoni di un accordo
- i suoni di posizione corrispondente in una successione di accordi
- i bassi principali
- le note salienti di una melodia
- ...

Per esempio il "tocco" cambia secondo come si dosano le intensità relative (o combinazioni sonore) nei suoni di un accordo: se esso è allo stato fondamentale il quinto grado avrà (dovrebbe avere!) un'intensità minore del terzo e ancora minore del primo, salvo che esigenze melodiche non chiedano diversamente.

Anche le durate relative giocano un ruolo essenziale: piccole variazioni di durata determinano spostamenti di accento, di senso musicale e di qualità sonora. In una successione di suoni non solo è importante lo staccato o il legato ma anche la loro omogeneità: oltre all'intensità i suoni devono avere la durata ben definita e non (quasi) casuale. È forse superfluo ricordare che "staccato" e "legato" si riferiscono alle durate dei suoni.

L'elenco dei gruppi di suoni significativi sarebbe lunghissimo e noioso, e forse inutile, dato che ogni musicista deve conoscere la "gerarchia" dei suoni e il loro senso all'interno di un pezzo.

Di questi gruppi occorre curare l'omogeneità delle rispettive combinazioni sonore, perché è in primo luogo da essa che discende la qualità del tocco.

Per "omogeneità" non intendiamo "uniformità". L'uniformità è la forma forse più semplice di omogeneità: in essa la somiglianza si riduce all'uguaglianza, come nel caso di "suoni tutti ugualmente forti". Invece l'omogeneità, che si lega poi allo stile, è una caratteristica in generale più complessa e ricca; essa è meglio individuata ai livelli musicali superiori, quali quelli del fraseggio. Man mano che si sale di livello si devono considerare in realtà strutture di suoni sempre più ampie, non solo piccoli gruppi: l'omogeneità comprende la coerenza, l'aderenza all'architettura del pezzo e ai suoi contenuti.

Ai livelli più bassi, come l'effetto acustico di una scala eseguita in modo calibrato, i caratteri di omogeneità sono meno ben descrivibili perché variazioni di intensità e durata sono molto piccole possono in certi casi generare un "cattivo suono", in altri casi variazioni anche rilevanti non hanno effetto apprezzabile.

Individuare tali "casi" può essere un difficile compito per l'esecutore. Né varrebbe a niente esaminare minuziosamente a tavolino, o con l'aiuto di un computer, tutte le numerosissime combinazioni sonore perché non si saprebbe poi come districarvisi.

Invece ogni pianista deve imparare ad organizzare i suoni, o meglio le combinazioni sonore, attraverso processi di selezione e di sintesi immaginativa secondo modalità proprie. Sono queste modalità, diverse per ognuno, che danno luogo al modo di suonare personale, in cui rientra

anche il tocco. Sul piano dei mezzi espressivi esso si riferisce all'omogeneità, quindi a una ricetta personale di dosaggio delle combinazioni sonore. Non all'emissione del singolo suono, ma a qualcosa, quindi, di assai più complesso.

Che durante l'esecuzione il pianista muova le dita e la mano come se potesse davvero influenzare la qualità del suono attraverso la "qualità" del movimento del tasto non inficia il nostro discorso.

Un tale meccanismo fittizio può molto aiutare: il pensare a un contatto più diretto con lo strumento realizza la mediazione tra risultato sonoro d'insieme e complessità della gestione delle combinazioni sonore (come definite sopra). Inoltre, muovere le dita in certi modi, ad esempio andando a fondo del tasto come viene quasi sempre raccomandato, indubbiamente rende più facile ottenere le intensità singole desiderate e quindi la propria personale omogeneità.

In fase di esecuzione sarebbe impossibile considerare le combinazioni sonore una per una; l'immagine del dito che "genera" la qualità del suono permette invece di sintetizzarle e di realizzarne l'omogeneità.

Possiamo chiamarla "immagine intermedia". Essa diventa la rappresentazione (quasi) cosciente di un insieme complesso di azioni (movimenti delle dita e uso dei pedali) che sono state interiorizzate in fase di studio, fase in cui invece è importante secondo noi tenere in conto la costituzione fisica dello strumento.

Durante l'interpretazione, invece, l'attenzione dovrebbe essere rivolta ai livelli musicali superiori e in questo senso l'immagine intermedia stabilisce un collegamento virtuale tra quelli e la meccanica esecutiva. Si può considerare il "tocco" come il modo proprio, interiorizzato, dell'interprete di organizzare le molteplici combinazioni sonore in un tutto coerente e orientato verso uno stile, e quindi dotato di caratteri di riconoscibilità. Il tocco è forse la prima (o l'ultima?) personalizzazione della tecnica, il primo gradino dell'interpretazione, che invece riguarda tutti gli aspetti del pezzo.

Dal punto di vista della tecnica pianistica un buon tocco richiede indipendenza delle dita e quindi capacità di dosare a piacimento il movimento di ogni singolo dito. Non vogliamo entrare nel merito di come ciò viene ottenuto. "Dosare a piacimento" implica che il pianista possieda non soltanto un'abilità motoria specifica ma soprattutto una chiarezza interna, che possieda e sia capace di fare immagini musicali (non visive!) e pensiero musicale, senza i quali il "bel" tocco diventa un vuoto ornamento. Allora una continua interazione tra suoni che si pro-

ducono e suoni che si pensano e si immaginano, "sapersi ascoltare", acquista il senso di reale base di interpretazione.

Sembra, o è, limitativo che il dito non possa controllare altro che la velocità del martelletto e lo smorzatore?

Comunque sia non si può prescindere dalla costituzione fisica dello strumento. Di certo il violinista è fisicamente più vicino al proprio strumento di quanto non lo sia il pianista. Anzi, potremmo dire che ad un pianista si richiede più fantasia, rispetto a un violinista che può in certa misura "costruire" il proprio suono.

Il pianista può far "cantare" il pianoforte, può creare l'illusione di un contatto diretto e personale con le corde vibranti. Abbiamo cercato di mostrare come ciò derivi dalla possibilità di variare l'intensità sonora in modo estremamente graduato, fino alla soglia di percezione (di variazione d'intensità) dell'orecchio, e dal collegamento tra intensità e durata dei suoni.

Il pianista costruisce combinazioni sonore e quindi "rappresenta" il proprio pensiero-immagine musicale: le combinazioni sonore diventano l'alfabeto dell'interpretazione, un alfabeto ampio e raffinato, con il quale si riescono a creare anche affascinanti illusioni musicali. Come quella che riesce a suggerire che il suono provenga da un particolare modo di "toccare" lo strumento.

CLAUDIO BONECHI

## DIETRO LA FINESTRA

Una riflessione sul jazz italiano oggi

1. Sono andato assommando, direi all'incirca da dieci, quindici anni a questa parte, da quando cioè è possibile credo parlare di un nuovo jazz italiano: quello sorto dalle ceneri ma anche dalla miglior eredità degli esplosivi anni Settanta; sono andato assommando, dicevo, una piccola ma per me preziosissima serie di «dischi del cuore» firmati da jazzisti italiani.

Preziosissima ma piccola: andata spontaneamente a rintanarsi altrove, sfuggita quasi a mia insaputa da un quadro fatto di centinaia e centinaia di uscite, e per me di ascolti.

Non che il resto sia deludente o peggio ancora da buttare: che anzi il «Nuovo corso» del jazz italiano, contrassegnato da una grande varietà di stili, tendenze, linguaggi, da musicisti che coprono ormai uno spettro generazionale molto ampio; e però al tempo stesso da un sostanziale gioioso «ritorno» al «sacro fuoco» del jazz-jazz – pur riletto alla luce caleidoscopica di tutto ciò che è venuto dopo il free, la musica «creativa», le acquisizioni «etniche» ed altro ancora – possiamo chiamarlo tale, «nuovo» appunto, anche in virtù del fatto che, per la prima volta, con la nascita di una, poi due, poi tante etichette tenacemente autogestite, il jazz italiano ha trovato testimonianza discografica di un'abbondanza direi anch'essa gioiosa, senz'altro benemerita, ed essa stessa stimolante elemento di creatività. Anche se qualcuno, da ormai vari anni, sarebbe incline piuttosto ad asserire che si tratti di sovrabbondanza. Anche se poi molti CD, si ragiona ancora, sono «biglietti da visita», promozioni per concerti (una volta era l'inverso), dimostrazioni di abilità e di bravura strumentale e compositiva che rischiano però di apparire – l'aggettivo è triste – superflui, e di essere nel giro di pochi mesi risucchiati nel vortice di uscite ormai quasi «virtuale» di cui è gravato un mercato discografico peraltro in crisi. Tanti dischi suonati benissimo, insomma, anche valorosi, tanti nuovi talenti con idee fresche e comunicative e che tuttavia rischiano il dimenticatoio, specie in considerazione

della poi disastrosa realtà che, nella stragrande maggioranza dei casi, affligge i jazzisti italiani – da sempre ignorati dalle istituzioni, dalla grande stampa, dalle televisioni – e cioè in particolare l'assenza di spazi decenti per confrontarsi col pubblico dei concerti.

2. Certo che poi riconoscimenti, sia di pubblico che addirittura di mercato (anche se naturalmente più all'estero che in Italia), ad alcuni nostri jazzisti non mancano, in una temperie critica come quella attuale che stima (o sovrastima, come stavolta penso io) certe svolte «europeizzate» del linguaggio jazzistico. Franco Fayenz, di recente, ha provato a fare un elenco di quelle che ha chiamato le «punte di diamante» dell'attuale scena jazzistica nazionale: «il pluristrumentista Gianluigi Trovesi, il sassofonista Maurizio Giammarco, i pianisti Franco D'Andrea, Enrico Pieranunzi e Stefano Battaglia, i trombettisti Enrico Rava, Paolo Fresu e Flavio Boltro, il compositore sempreverde Giorgio Gaslini, la cantante Tiziana Ghiglioni». Ecco: direi che senz'altro a questi musicisti «va bene», hanno raggiunto un «successo» personale che quantomeno li mette al riparo da ogni possibile crisi d'identità sull'essere jazzisti oggi, su una crisi di «senso» che, secondo il quadro di cui si parlava all'inizio, può oggi legittimamente investire – e di fatto secondo me lo fa – alcuni, e vorrei aggiungere fra i più sensibili, dei nostri jazzisti.

3. I «dischi del cuore» che sono andati pian piano aggregandosi in questi anni direi che sono in primo luogo soprattutto questo: dischi nati dalla passione, dall'applicazione rigorosa al linguaggio più autentico, alla cultura più profonda del jazz; eppure al tempo stesso altrettante testimonianze di «momenti di crisi», di riflessione sul senso stesso di che cosa oggi è il jazz, di che cosa significhi – o piuttosto non significhi – essere jazzisti a Napoli ad esempio, o a Siracusa, o a Pordenone, o a Torino.

Di quale significato e di quale pregnanza possa avere il proprio «messaggio» in una realtà sempre più diluviale quale è attualmente quella delle uscite discografiche. Di quale esile possibilità possa avere il proprio disco di diventare «caro all'ascoltatore» in un mondo come quello musicale di disorientante ampiezza; fatto di orizzonti che si allargano a dismisura, a perdita d'occhio, con effetti esaltanti. Ma anche angoscianti per la superficialità d'ascolto a cui costringono o a cui beatamente ci si può abbandonare.

Dischi in cui il suono si fa scarno; per obbedire a una sorta di pudore malamente tenuto a freno, per «dire», per «gridare» con pochis-

sima voce, attraverso allusioni, per testimoniare il silenzio che c'era prima, che ci sarà dopo quei brani; che c'è già nelle pause, nel ricorrere con frequenza a note staccate, nel rifiuto di esplicitare il ritmo: gran parte di questi dischi è senza batteria, è fatto da piccolissime formazioni. Con una presa del suono senza effetti; che cattura il legno, l'ottone, la nuda composità degli strumenti. Ma nessuno di questi dischi è ascrivibile, diciamo, a quella «sintesi» ormai Proverbiale che è il suono ECM; sono invece album in cui è riconoscibile il linguaggio più o meno ortodosso del jazz moderno, quello americano e basta. E tuttavia del tutto avulsi dal concetto di *mainstream*. Insomma album «fuori corrente», isolati, quasi senza storia.

E in fondo qualcuno ha mai raccontato la «storia» di dischi «unici» come i duò di Bill Evans e Jim Hall? Si potrà mai riannodare le fila di un'intuizione del jazz moderno che dai dialoghi sospesi di Lee Konitz e Billy Bauer «passa» per i trii di Jimmy Giuffrè negli anni Sessanta per giungere ai mille rivoli di jazz «cameristico» degli ultimi vent'anni, che qui e là qualche ascoltatore nel mondo va inseguendo da un concerto a un altro, trascogliendo faticosamente da dischi interi un solco solo?

E ci si è mai veramente chiesti *che musica ha fatto* Chet dai «chorus divini», come direbbe Piangiarelli, lanciati sul pulsare appena di una chitarra e di un contrabbasso, lancinanti perché approssimati al silenzio, ad un precipitare di figurazioni inesprimibili? Tutto questo per dire quale labile costellazione, quale «tradizione» potrebbe, se potesse, accogliere i «dischi del cuore» di cui adesso provo a dire qualche titolo – altri, è sicuro, mi sfuggiranno.

4. E rileggevo proprio in questi giorni le note di copertina che Marcello Piras ha scritto per il primo dei dischi che mi viene in mente, trovandovi una consonanza profonda con l'idea a cui sto cercando di dare forma in queste pagine. Intanto il disco è della *vocalist* Gioconda Cilio, s'intitola *Deep Inside* (Splasch Records), edito nell'87.

Un album, va detto subito, di sfacciata immaturità, in cui la leader, allora ventitreenne, rifà il verso in modo quasi scandaloso ai suoi modelli adorati, *in primis* Billie Holiday; un disco registrato piuttosto male, specie nella facciata che cattura musica registrata dal vivo nel luogo natio della cantante e dalla «piccola comunità di jazzisti» che l'accompagna: il sassofonista, pianista e compositore Stefano Maltese, in primo luogo.

Eppure questa sorta di «peccato di gioventù» contiene nelle sue pieghe molti elementi perturbanti; Cilio-Holiday sembra rivivere il suo modello come se ne andasse della sua stessa vita, con un'angoscia avver-

tibile; ha alle spalle e intorno a sé suoni che la storia successiva del jazz (successiva alla Holiday) la riflettono, la ripercorrono, la interiorizzano, la interrogano, dalla prima all'ultima nota. «Il velo cinereo – ed ecco l'impagabile riflessione di Piras – che ammanta tutti gli stili qui radunati li colloca in blocco in una prospettiva storica distante, remota. Magistrali pupari del ciclo epico afro-americano, Stefano e Gioconda fanno rivivere antichi eroi e vicende mitiche: ma proprio nel *rappresentarli* ne disvelano l'appartenenza a un tempo passato, concluso, finito».

«Su questa musica pensosa e stimolante – è la conclusione – aleggia dunque un fantasma a noi tutti familiare: la Morte del jazz: Invocato o scacciato? Ognuno tragga la sua personale risposta». La mia è che né l'uno né l'altro: nel primo album da titolare della Cilio (un secondo non è a tutt'oggi apparso) quel fantasma è lasciato agire in tutta la sua ambiguità, metafora sottile dell'indicibile della *propria* memoria, della propria stessa esistenza; di ciò che in essa, a ripercorrerla a ritroso è sempre, allo stesso tempo, invocato e scacciato.

Un tale retaggio culturale e psicologico sta anche dietro, a mio parere, all'esperienza musicale di Antonio Scarano («geniale chitarrista-filosofo», secondo la definizione di Gaslini), e di Roberta Gambarini, una *jazz vocalist* senza confronti in Italia per purezza e duttilità di espressione. L'album a loro nome *Après-lude* (Splasch Records, 1991), è proprio così: voce, chitarra; un grave violoncello in un brano, il clarinetto basso di Sandro Cerino in un altro, il suono dell'arpa nel brano *Rhapsody on a fire night* e null'altro. Ciò che resta – e restano anche qui i «fantasmi» di *Nefertiti* di Davis, *Oleo* di Sonny Rollins, *Criss-Cross* di Monk, ma anche *Fenesta ca lucive*, oltre a *originals* – è un universo sonoro dove spiri e note mantengono una conduzione fredda e autoanalizzante, dove ogni elemento di *pathos* è come uno spiraglio di vento che s'insinua solo perché non tenuto a bada: nei silenzi interstiziali, nelle pause rallentate.

Un pudore esistenziale estremo, un'ansia comunicativa sempre tenuta, si scioglie nella musica del chitarrista Lanfranco Malaguti in un indaffarato, lievissimo calcolo geometrico. Fra i gioielli della sua discografia, *Campo grande* (Sentemo, 1992) è perfetto. Perfetto per quanto sa essere diario di quarant'anni di vita fatto di pochissimi fogli di pochissime parole. Con Lanfranco c'è Stefano D'Anna al sax tenore e Enzo Pietropaoli al contrabbasso. Un disco dove ogni nota è il risparmio di altre andate via, non suonate per calcolo, per pudore, per decisione: per poter decidere sul senso di quelle che restano.

Ecco: direi che *Campo grande* è il disco delle *note che restano*, che

rinviano a quelle che potrebbero esserci ma non ci sono; e che proprio così riacquistano, o almeno chiedono, nuova vitalità. Un disco, così, nostalgico nella sua essenza.

*Lunaria*, il primo LP del pianista Francesco D'Errico (Sunset, 1989) è attualmente già difficile reperirlo (ad esso è seguito *Tartana* per la YVP, nel '92). Ma la ricerca, per questo come per gli altri titoli, vale davvero ogni eventuale difficoltà. In una città brulicante, esasperante, assordante, in tutto in esubero come la sua, Napoli, Francesco si muove – direbbe Antonio De Santis – come un gatto Notturmo. Ne sa tutto, ne esplora ogni angolo, ma da punti di vista tutti suoi, e quando gli altri non lo vedono. La cultura, l'intelligenza, il rigore di Francesco, il suo impegno sulle cose concrete, per gli spazi veri, si rivelano nella sua musica come un soffio di poesia che sembra spontaneo e naturale, pura spinta affettiva. Ed è invece il frutto di una consapevolezza tanto lucida quanto sofferta.

Una capacità di dire le cose con discrezione, con sensibilità, con una poeticità non comune avevo notato, nell'89, nell'esordio per la Splasch del chitarrista Massimo Ciolli, del cui successivo percorso non ho poi saputo più nulla. In quell'album, *Cronopios*, con Sergio Gistri alla tromba e una sezione ritmica formata da Nicola Vernuccio e Stefano Bambini, ognuno dei sei brani aveva una sua ragion d'essere, una sua coerenza, una sua piccola, soffusa necessità.

Quali altri album rischio di dimenticare? L'esordio di un altro chitarrista, Guido Di Leone, *All for Hall* (Splasch 1991) ben al di là del titolo programmatico e umile allo stesso tempo, lascia intravedere una maturità che resta impressa, che fa ascoltare e riascoltare il disco. E poi la Magica evanescenza di *Poésie Pour Pasolini* (Splasch 1993), ancora un debutto, stavolta del flautista Massimo De Mattia, in un'ennesima formazione *Drumsless* completata da Glauco Venier al piano e Giovanni Maier al contrabbasso. Identica scacchiera musicale per un altro album, il secondo a suo nome, di Stefano Benini con Paolo Birro al piano e Marco Vaggi al contrabbasso. Particolarissima figura di *flautist-only*, studioso e conoscitore profondo della storia del suo strumento (vi ha dedicato un libro unico nel suo genere), Stefano Benini aveva già incantato col suo *Fluteprints* del '91 (ancora uno Splasch). Album di una *coolness* rara, assolutamente sottovalutato nel suo richiamare la tradizione della West Coast degli anni '50 attraverso dettagli timbrici e armonici preziosissimi (ma tutto il jazz veneto, da Giannantonio De Vincenzo a Carlo Ceriati si richiama a certi modelli *cool* di particolare raffinatezza, sciogliendoli in un'inventiva e una ricerca appassionati). Ma Stefano Benini

suscita ammirazione non solo per l'attenzione «filologica» dedicata a maestri dimenticati (il suo adorato Gino Marinacci...), ma per uno stile flautistico che è senz'altro suo, per la costruzione emozionante, trascinate degli assoli capaci però di risultare mai gratuiti, sempre coerenti. E per la sua ricerca, un suo andare verso frontiere nuove partendo però da un punto preciso, con essenzialità e naturalezza. È quanto si avverte nell'album in trio, ancora senza titolo, di prossima uscita.

5. Beh, mi accorgo che potrei andare avanti ancora per molte pagine. Chiudo allora con un titolo che non avrei potuto comunque lasciar fuori perché mi sembra uno dei dischi più belli usciti nel '94, non solo in Italia e non solo per ciò che riguarda il jazz. E poi perché la sua poetica condensa in modo infinitamente più fulminante l'idea di queste pagine. Originatasi, peraltro, proprio riflettendo sul fascino inesauribile e misterioso di quest'album. Che è - manco a dirlo - ancora un esordio. Ennesimo segno, direi, che dobbiamo svegliarci: cercare di valorizzare i pochissimi autentici poeti in musica che ci sono in giro prima che invecchino, o che abbandonino per disperazione. Secondo me il pianista Nico Modelli è uno di questi. Il suo *Behind the Window* (YVP) inciso con Roberto Ottaviano al sax soprano e Paolino Dalla Porta al contrabbasso è un disco dove ogni nota è ammantata di una morbida ma inconsolabile malinconia; o anche è un film della memoria dove ogni immagine è il segno di qualcosa che è al tempo stesso tangibile e irrimediabilmente perduto. Tanto inattesa quanto emblematica la *cover* finale: *Tea for Two*. Che ci fa, mi sono chiesto prima d'ascoltarlo, il saltellante *standard* tanto amato da Art Tatum da Fats Waller a conclusione di un disco come questo? Poi la risposta, commovente, nell'assorto, trasognato andamento del brano, col pianoforte che svolge una lunga serie accordale, il contrabbasso che si attenua in una atona funzione percussiva, e il sassofono che, perso in questa umida, incantata foschia sonora, «canta» la melodia di Youmans identica a se stessa eppure con un effetto di straziato distacco; come di chi osservi tutta l'esistenza del jazz - tutta la propria esistenza - dietro la finestra, appunto.

PIETRO MAZZONE

## CONSUMI MUSICALI ED ESTETICA

... Alle sirene non sfuggì l'agile nave che s'accostava e un armonioso canto intonarono "(...) Ferma la nave (vieni) la nostra voce a sentire. Nessuno mai si allontana di qui con la sua nave nera, se prima non sente, suono di miele, dal labbro nostro la voce..." (Omero "L'Odissea")

Al di là della distinzione tipologica<sup>1</sup> tra ascoltatore musicale esperto e del tempo libero mi sembra che oggi vada riletta la fruizione musicale, comunque essa avvenga, alla luce dei meccanismi propri della società dei consumi. Ogni consumatore, suo malgrado, è fortemente attratto nel solco tracciato dall'industria culturale. Gusti e desideri sono sempre più spesso orientati da esigenze di mercato.

Ma come può accadere che l'individuale senso estetico, espressione così intima di ciascuno, possa, con relativa semplicità, essere orientato in direzioni anche del tutto inaspettate? Questa domanda racchiude molteplici problemi. Due elementi, su questo terreno possono venirci incontro. Il primo trae la sua forza da recenti scoperte in campo bio-emozionale; il secondo affonda le sue radici nella antica abitudine alla trasposizione metaforica sempre carica di contenuti metafisici ed ideologici.

Nelle più recenti ricerche scientifiche viene definita emozione estetica "un particolare e fondamentale tipo di emozione, marcato biologicamente e (...) culturalmente dettato dal bisogno dell'essere umano di mettere ordine o difendersi dal disordine, di armonizzare o contrastare la disarmonia, di sperimentare o controllare i turbamenti che affollano il suo mondo"<sup>2</sup>. Questo tipo di emozione è strettamente legato alla

<sup>1</sup> Per un maggiore approfondimento sulla tipologia degli ascoltatori rimando a T.W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971.

<sup>2</sup> V. D'URSO - R. TRENTIN, *Sillabario delle emozioni*, Milano 1992, Giuffrè, Milano 1992, p. 209.

fruizione in genere dell'arte o dei fenomeni naturali, come nel caso delle eruzioni vulcaniche. Le nostre emozioni estetiche, in altre parole, si canalizzano verso i fenomeni naturali o verso i prodotti artistici dell'uomo come appunto la musica. "Se le emozioni sono una modalità di risposta adattiva, innata o biologicamente determinata, l'emozione estetica, culturalmente canalizzata, sembra svolgere un ruolo di equilibratore cognitivo consentendo all'individuo di esprimere intensamente i lati affettivi ed intellettivi dell'esistenza tramite stimoli sostitutivi dell'esperienza diretta di cui l'arte (...) costituisce il repertorio più efficace (...)".<sup>3</sup> Queste nuove indagini psicologiche ci permettono di recuperare sotto nuova luce l'estetica musicale settecentesca basata sul sentimento. Mi sembra impossibile oggi continuare a negare il fatto che la musica sia "anche" un linguaggio delle emozioni; "il vecchio fantasma dei sentimenti continua ad imperversare anche di pieno giorno"<sup>4</sup>. L'aspetto emozionale è infatti essenziale per comprendere il prevalente uso che la moderna società dei consumi fa della musica. Le emozioni sono la prima lettura del mondo esperienziale, il primo passo esplorativo verso il mondo sensibile, verso il mondo dei fatti. In altre parole sono uno strumento cognitivo di straordinaria importanza.

La musica proprio perché "si muove su di un piano del tutto diverso dai significati intenzionali"<sup>5</sup> è una forma d'arte che sembra agire più direttamente sulle emozioni quasi come un attrezzo di una ideale palestra nella quale ci si può esercitare così da affinare le proprie capacità emozionali-esplorative. Dunque, fermo restando che le esperienze emozionali, come quelle culturali, sono diverse per ciascuno di noi, la musica, nelle sue infinite sfumature espressive, può cogliere in segni affatto diversi delle emozioni e con intensità differenti determinando così una maggiore o minore pratica emozionale.

Se è possibile "ipotizzare (...) che l'emozione estetica culturalmente indotta soddisfi la tendenza all'omeostasi (...) senza la quale la nostra personalità rischia disagi e scompensi"<sup>6</sup>, e che uno degli strumenti per sollecitare questo tipo di attività emozionale è la musica, ci risulterà più semplice comprendere come questa possa essere utilizzata dall'industria culturale per orientare gusti e tendenze. La musica, specie se relativamente semplice, se ricalca modelli largamente diffusi nella memoria col-

<sup>3</sup> Ouc., p. 212.

<sup>4</sup> E. HANSLICK, *Il bello musicale*, A. Martello, Milano 1971, p. 9.

<sup>5</sup> V. JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile. Tempi moderni*, Napoli 1985.

<sup>6</sup> V. D'URSO - R. TRENTIN, op. cit., p. 212.

lettiva, in altre parole confortevole e poco impegnativa per il nostro sistema cognitivo, può esercitare, secondo il modello stimolo-risposta, per fasce assai vaste di popolazione, una piacevole e transitoria sensazione di equilibrio emozionale. Questo tipo di sensazione è terreno fertile per la persuasione pubblicitaria, sia quando la musica venga offerta come bene di consumo, sia quando diventi il veicolo emozionale che accompagna e sostiene altri prodotti.

Se la moderna teoria delle emozioni ci aiuta ad individuare alcuni significativi aspetti dell'esperienza musicale, l'uso che della musica può fare l'industria culturale viene chiarito ulteriormente se ci avviciniamo ad un'espressione tipica del pensiero occidentale. Il modello teorico che vuole la musica come espressione di trasposizioni metaforiche è antico: "da sempre l'uomo, amante delle allegorie, ha cercato il significato della musica, non nel fenomeno sonoro, ma altrove (...) il canto percepibile dalle orecchie del corpo è l'involucro esoterico di una melodia celeste (...) la musica sensibile viene creata da una musica anteriore al sensibile"<sup>7</sup>. Sembra ci sia sempre stata una grande ostilità a cogliere gioiosamente nell'esperienza musicale l'aspetto ludico-esplorativo<sup>8</sup> legato alle straordinarie capacità dell'uomo di giocare con i propri sensi e con le proprie emozioni. Anche senza scomodare importanti metafore teologiche il desiderio di spostare l'originario significato sensuale della musica (che risuona per l'orecchio!) è presente anche in espressioni quotidiane del tipo: "Questo pezzo di musica ricorda il mare che brilla" (!?). Lo slittamento dal piano sensibile a quello sopra-sensibile, le dicotomie antiche tra anima e corpo, sensi ed intelletto esprimono una particolare e velata forma del desiderare. Ogni volta che dal mondo dell'esperienza sensibile si slitta nel mondo delle idee avviene uno strappo insanabile tra queste due sfere della conoscenza che, autoalimentandosi, genera un crescente ed insaziabile desiderio di riconciliazione. Lo scarto tra il desiderio e la sua realizzazione resta così costante, e a seconda delle circostanze emozionali può esprimersi attraverso grandi slanci utopistici o condurci sul baratro del nichilismo. "Tante cose ci attirano nel futuro ma nel presente invano vogliamo possederle"<sup>9</sup>.

La società dei consumi fonda la propria esistenza, anche su questa particolare forma del desiderare: l'insaziabilità.

<sup>7</sup> V. JANKÉLÉVITCH, op. cit., p. 15.

<sup>8</sup> Per un maggiore approfondimento sulle attività ludico-esplorative rimando il lettore al testo di A. VISALBERGHI, *Insegnare ed apprendere*, La Nuova Italia, Firenze 1988.

<sup>9</sup> C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, Adelphi Editore, Milano 1982, p. 40.

Come la Chiesa cattolica sottolinea l'aspetto transitorio e secondario della vita terrena in favore di un al di là da venire; come alcune forme di ideale utopico ancorate teleologicamente all'illusione di una festa continua dell'umanità che dimentica gli insegnamenti della termodinamica, la legge della produttività decrescente delle risorse energetiche non rinnovabili, anche la società dei consumi esercita il suo fascino facendo leva sul non ancora, alimentando costantemente la speranza che il meglio deve ancora venire. Anche in questo caso infatti si sposta costantemente l'attenzione da un presente sensibile e complesso ad un futuro ideale e semplificato. Il modello consumistico presenta inoltre una peculiarità propria: orienta questa speciale forma del desiderare (l'insaziabilità) su concreti oggetti di consumo trasformando così le grandi speranze religiose o utopistiche in desideri medi. L'insaziabilità del desiderio viene continuamente alimentata da una catena autopropulsiva di desideri più piccoli, più vicini. Quello che viene venduto, il bene di consumo, sembra così presentarsi come la stimolazione di questa o di quella emozione semplificata.

In conclusione i due momenti che abbiamo sottolineato, mettono in evidenza lo slittamento tra esperienza sensibile e significato allegorico. Questo gioco, di per sé ricco di suggestione, di stimoli cognitivi, troppo spesso, se male interpretato, tende ad atrofizzare possibilità di scelta più aderenti agli individuali caratteri percettivi. La musica viene spesso letta come prodotto di facile digeribilità che non impegna molto le nostre attività ludico-esplorative, che asseconda una sorta di torpore confortevole che ci lascia comodamente sognare desideri già pronti.

L'ineffabilità dell'esperienza musicale, il suo incanto se accolti, invece, meno frettolosamente nel rispetto originario dei sensi, potrebbero aiutare a non cadere nella rete degli orientamenti culturali imposti dall'industria. Probabilmente la possibilità di esercitare una maggiore capacità critica non ci farebbe consumare così rapidamente i prodotti, forse ci farebbe desiderare prodotti diversi, forse ci farebbe dubitare della stessa società dei consumi.

FRANCESCO D'ERRICO

SU ALBERTO SAVINIO

## ARMIDA, O DELLE TRASFORMAZIONI

RINALDO. Perché guidarmi in orrida foresta?

ARMIDA. No, d'Amor la reggia è questa.

(G. Schmidt. *Armida*, Atto II, Sc. 2)

La Pira ha detto sì. Quest'anno al festival si suoneranno solo poche note non scritte da Rossini. Per il resto Siciliani ha deciso di scoprire, o tentare di scoprire, l'altro volto del Giove della musica: si vada oltre la commedia, oltre la burla e la turcheria, per conoscere chi sia veramente Rossini.

Chi sia Rossini non lo sa chi non ha sentito il primo atto della *Donna del lago*, chi non ha sentito il secondo di *Tancredi*, il terzo di *Otello*, il quarto di *Guillaume Tell*, e ancora, di nuovo, il primo di *Zelmira*, il secondo di *Moïse*, etc. etc. etc., così all'infinito o quasi. Chi poi vorrà conoscere i più reconditi anfratti della psiche del musicista converrà che giunga ad imparare a memoria almeno le arie principali del *Ciro in Babilonia*, dell'*Aureliano in Palmira* e del *Sigismondo*. Ci si dovrà poi inoltrare nelle armonie della musica sacra, dalla lussuria della gloriosa, nobile messa napoletana, all'austera e rarefatta solennità dell'ultima piccola parigina. E non è finita. Chi vorrà fregiarsi coi posteri della qualifica di specialista rossiniano, dovrà allenarsi quotidianamente con le ariette da camera, su una nota sola, e infine imparare ad eseguire difficili *promenade*, da Passy a Courbevoie, sui tasti del pianoforte, adottando chi può, la diteggiatura raccomandata dall'autore.

I percorsi sono tanti, e tutti di lungo cammino. Si plauda dunque al temerario proposito del direttore artistico, d'arrampicarsi pel ramo più rigoglioso dell'albero rossiniano: la strada impervia dell'opera seria, senza percorrere la quale non ci si addentrerà mai nella foresta del melodramma patriottico-nostrano.

Si chiamino dunque le maestranze più specializzate, i macchinisti più esperti, e gli artisti che abbiano più fantasia e ingegno. Che sappiano ripercorrere strade del tutto abbandonate. Agili nell'emissione della voce, arditi nel volteggio del pennello, sicuri nella cavata del violino, spavaldi affrontino quello che di lontano si scorge e che non si sa se si potrà raggiungere.

Non tutti arriveranno alla meta e fiaschi e fiaschi se ne registreranno anche in questo XV Maggio Musicale Fiorentino. Per discrezione, pur prevedendo

esiti disastrosi per alcuni degli incarichi commessi, si preferirà parlare soltanto di quelli meravigliosi. Tralascieremo perciò di narrare di monumenti ingombranti, issati a forza sulle scene del Comunale e distrutti dal pubblico maggiolino al termine della recita, per non turbare il ricordo delle mirabolanti avventure nelle quali ci trascinano gli artefici dello spettacolo d'inaugurazione.

Gerusalemme sorge su un'altura rocciosa, come una città etrusca, sotto un cielo livido, nero. Lo spettatore la vede perché il cielo è attraversato da folgori, e non per opera del tecnico delle luci. Saette, a zig zag, dipinte, a scaletta, ne protraggono e ne fissano una visione spettrale. Da uno squarcio delle nubi, più nere del nero del cielo, a sinistra un fulmine geometrico isola nel bagliore case e moschee della città santa. A destra la luce sfolgorante d'una croce protegge l'altra metà della città, nell'ombra.

Tende di crociati, vessilli, scudi, ingombrano la scena e l'uniformano in un grigio argentato, non metallico, caldo. Un'alta folla di crociati, dai capelli di spago, forma, in primo piano, una siepe, al di là della quale non s'arriva a vedere. Proprio al centro si apre, a un tratto.

Entra mesta Armida, sorridente «il peccato».

La bella maga porta col suo corteggio i colori in scena. Delicati pastelli improvvisi, sensuali, teneri, brillanti. D'oro ha la chioma e porporino il volto. Il petto, mai stato la sua parte migliore, mostra le ignude nevi, in parte, che l'invivo damasco ne trattiene ampia porzione.

(... ma il pensiero può osar di penetrar nella vietata parte).

L'attrice finge di fingere, e soggioga paladini dalla stopposa chioma. Anzi, ottiene il drappello che le riconquisti il trono, e insidia la virtù di più d'uno dei più eletti campioni. L'eterno femminino fa incetta di valorosi maschi. La Callas vuole portarsi a casa, anzi nella sua reggia, un magnifico giovanottone biondo, finto, il tenore Francesco Albanese, giunto in Palestina dalla lontana Torre del Greco, in Campania. Rinaldo, indotto scaltramente in duetto, ha testé duellato col rivale Gernando, e lo ha ucciso. La maga, offrendogli scampo, gli sussurra all'orecchio, con la voce stentorea di Maria: Vanne, i passi precedi d'Armida; a momenti seguirti saprò. Ensemble finale atto I.

Si chiude il sipario. Applausi. Si apre il sipario. Lascia uscire, per ringraziare, la Callas, e uno stuolo d'improbabili adami, crocesegnati su tunichette bombeggiate dall'epa.

Pare che sia andata bene.

Ma il meglio deve ancora venire, dice chi sa già tutto prima di vedere lo spettacolo. Lo stesso, che dirà allo spettatore che va alla recita successiva, che la sera precedente la Callas ha veramente superato se stessa, e che era tutt'una'altra cosa, e che il mi naturale alla fine del quartetto era centratissimo, etc. etc. Chi non ha capito niente dice che lo spettacolo è bellissimo. A un sondaggio improvvisato nel foyer, alla domanda citate-la-fonte-letteraria-d'un-libretto-d'opera, si sprecano i francesi, iugò-merimé-sardù, tutti con l'accento sull'ultima sillaba. A nessuno viene in mente l'elegante bi-piano sorrentino Torquato Tasso. Si trangugiano resti di canapé ammaccati dalla folla. La compatta, ondosa, falange di cavallette in smoking, col dorso striato di maionese, fa la spola cassa-buvette-dama-da-servire.

Per il macchinista non v'è tregua invece, dal momento che s'usa ancora

cambiare la scena a ogni cambio di scena. Si deve montare ora un seducente inferno terrestre. Tra le rocce un blocco centrale s'erge più bizzarro degli altri, elevandosi in boccoli sottosopra, di lava raffreddata. L'aria plumbea che avvolge l'orrida selva, priva di vegetazione, è appena rischiarata da lampi immobili e scuri; sul fondo, a destra, si scorge il mare, cobalto intimidito, dall'affollarsi di più densi nubi. Una demoniaca aureola di nubicine rosse allunga in alto i suoi tentacoli con grazia. Ai lati, tende di pietra scura. Un coro maschile di diavoli d'ambo i sessi accorre al richiamo di Astarotte, che dipinto a tempera sulla scena, e in carne e ossa al proscenio, spiega in un recitativo quel che è accaduto e quel che vorrebbe che accadesse. E richiama all'ordine la schiera infernale: facciano i diavoli seri; la smettano di sgambettare dappertutto per la scena; per la loro esuberanza i blocchi di roccia non reggeranno oltre la terza recita. E già quella sera, al termine, mostreranno i primi segni dei demoniaci calci. Basta per ora, sloggino, ma si tengano pronti al comando possente della voce della Callas. Che sta arrivando.

Volteggia una nube, si posa per terra, si dilegua. Al suo posto un graziosissimo drago, uscito dalla penna di Pregliasco, con le sue ali giustifica la strana evoluzione del cirro-cumuleto. Ha trasportato colla sua biga di cartapesta l'attonito Rinaldo e l'ammaliatrice. Nella residenza della maga.

Al cenno d'Armida la scena si cangia nell'interno d'un magnifico Palagio.

Lastre di cartone marmoreo si compattano e si incastrano tra loro costruendo spontaneamente la reggia. Fioriscono i capitelli; architetture possenti, barocche, colorate di rosso, di giallo, d'azzurro s'avvolgono su se stesse per formare sedili e suppellettili, o s'innalzano in baldacchini da cattedra di San Pietro. Questo è il centro del piacer, canta-la-callas, e scaglia le sue volatine, ora furibonde, ora tenere, senza lasciare inerte una nota: una indimenticabile apparizione di bellezza torpida e ribelle, violenta e ambigua.

L'Osservatore Romano ha deciso di non recensire lo spettacolo.

Armida, onde estinguere nel cuor di Rinaldo ogni avanzo d'ardore di gloria, per vieppiù destarvi quello dell'amore, fa comparire una larva sotto le sembianze di giovane Guerriero, circondato da più leggiadre Ninfe, le quali a gara si accingono a sedurlo. Egli vuole schermirsi da' loro vezzi; ma la voluttà, impossessandosi a grado a grado di lui, fa che finalmente si lasci togliere le sue guerriere insegne, sostituendo ad esse il serto e le ghirlande di fiori.

Genietti ballerini appena adolescenti, già seguaci d'Amore, intrecciano i loro passi con quelli di ninfe danzatrici minorenni, desiderose di una iniziazione ai riti, al ritmo martellante di festevoli carole. Rossini incalza, e per venti minuti fa ansimare le coppie. Ora un *waltz*, ora un *galop*, sempre un nuovo motivetto saltellante rimette in funzione l'estremità dei giovinetti. Alle prove, l'ispettore Bacchelli s'inclinava a odorare i piedi delle ballerine. Per fortuna non sapevano di niente, non esprimevano il sentimento dell'epoca, l'angoscia esistenzialistica, come si sentiva dire con l'ineffabile intonazione retorica e saputa dello snobismo intellettualistico. Il pennino stride sulla carta, l'ispettore prende appunti, intingendo l'asticciuola nel calamaio che tiene in tasca.

Sulla ribalta, chiuso il telone, le festose frotte di Ninfe, d'Amorini, di Piaceri, di Larve, tutti vestiti solo di ghirlande, si offrono allo sguardo ravvicinato del pubblico, e a sala completamente illuminata.

Che spettacolo!

Il fumo dell'inferno ha invaso quasi tutti i locali del teatro. Al bar si vuole bere solo Acqua di Stige. Nell'attigua, luminosa caverna, piastrellata di bianco, il gorgoglio perenne di fontane cristalline, che cristalli indelebili dimenticano scorrendo, accresce musicalmente la frescura del ricetta. L'attesa di uno scricchiolio discreto, inudibile altrove, tiene desta l'attenzione. Dalla fessura emergono giovani sottili, adamitici nei loro costumi. Nel curvo corridoio, prospero sette ninfe li aspettano, impazienti o ignare. Nel frattempo riparano, con araba gomma, anelli infranti di soavi catene. Di carta velina.

Il giardino incantato d'Armida sembra un quadro di Savinio. Nuvole serenamente paffute, s'alternano, nei piani, a chiome d'alberi mediterranei. Il sole spande raggi, fatti di nuvole gialle. A' piedi d'una montagna, quasi innevata di celeste, che culmina e s'immedesima nel sole, alberelli azzurri segnano un ipotetico confine. Francesco Albanese giace nudo tra le braccia della Callas. Appoggia la sua testa nel grembo di lei, che un po' distratta s' inanella i capelli. Lascivi errori, tronchi sospiri e molli baci, tutto osservano, dalle siepi laterali, esterrefatti e nascosti, i compagni dell'imbelle campione. La mano corre alla chiave arrugginita del cinto, non di rose, che alle mogli hanno donato partendo. Quella chiave non aprirà più nessun catenaccio.

Per impegni improrogabili Armida, accendendosi una sigaretta, dà un ultimo bacino e si allontana dall'amante. Ecco saltar fuori, con lo scudo adamantino, i zelanti crociati. Rinaldo, rimirandosi, si trova niente male, ma si rende conto, finalmente, che la donna lo considera solo un oggetto di piacere. Urge il rientro nei ranghi.

La conclusione è precipitosa. Armida ha scoperto, sulla soglia dell'ufficio, la nefanda macchinazione che le strapperà l'amico, e quel che è peggio, la farà ri-piombare nella sua secolare condizione di maga. È il grande momento per la sublime *tragédienne*. Contrastata dalle passioni, indecisa su quale larva scegliere, ... dell'Amore ... dell'Odio, opta per quella che le garantisce una grandiosa uscita di scena. Ordina: distrutto tutto qui resti, tutto.

I Demonj, armati di faci, eseguono. Armida ascende il carro, e s'innalza a volo tra globi di fiamme e fumo. Crolla la scena.

I macchinisti smontano la scena distrutta.

SERGIO RAGNI

#### NOTA DELL'AUTORE

Questa è, o vuole essere, la cronaca finta di uno spettacolo non visto.

Ero allora nel grembo paterno di Rossini. In quella positura assorbivo gli umori, gli odori, i colori dell'opera fantastica. Le «variazioni di Armida» furono il mio manuale di solfeggio. La Callas mi spiegava che sessantaquattro semibiscrome passano nello stesso tempo di una semibreve; se ne manca una, nessuno se ne accorge, se ne mancano dieci, nessuno se ne accorge ma sei un mediocre musicista. Ma m'insegnava pure, femmina e asessuata, che le zone erogene si trovano al di là della stoffa. I passi immoti dei ballerini di Massine,

fotografati, furono il mio rigorosissimo metronomo. Savinio mi rivelò che una colonna tortile dipinta sul cartone può avere la solidità artistica del marmo pario, e che a teatro bisogna essere certi della concretezza dell'illusione.

La superiorità di *Armida* è l'impossibilità di rappresentarla nei luoghi reali dove si svolge l'azione.

Per rinfrescare ricordi ancestrali sono riandato al Tasso, al libretto di Schmidt, agli scritti di Bacchelli, alle recensioni dell'epoca, e al «Gradus ad Parnassum» di Savinio.

## LA PARTENZA DEGLI ARGONAUTI

«In Grecia, si sa, come da Upim, si trova tutto» (A. Savinio)

a Dora

Senofonte, per chi conserva qualche memoria di studi ginnasiali, fatti anche bene ma in sé poco gratificanti, è l'autore di quell'*Anabasi*, che con parasanghe, mercenari, costruzioni partecipiali complesse, e tutto un misto di episodi avventurosi e verbi irregolari, turba l'animo del giovanetto e della giovanetta alle prese con i primi approcci al più bel lascito della nostra storia culturale, il mondo greco. Ma se quel medesimo giovanetto, quella medesima giovanetta incontrano Senofonte in un raccontino di *Tragedia dell'infanzia* di Savinio, l'effetto è dirompente: «lo sguattero guercio, colui che forava le cannuce e le trasformava in zufoli...», «il mio grande compagno di giochi» lancia, nella sua doppia umiltà di amico di infanzia e di personaggio di una bellissima saga letteraria dell'infanzia, una luce nuova e conciliante sull'austero autore della terribile *Anabasi*, Autore che, poi, ha scritto libri interessantissimi, e la narrazione dell'*Anabasi*, appunto, su tutti; anche se la greve usura scolastica può rovinare questo ed altro.

E tutta la pagina che Savinio dedica all'equivoco, in cui cade il dottor Saltas, si svolge nel delineare il piano e feroce contrappunto che unisce e separa i due Senofonti: ed il piccolo sguattero sale ai fasti della letteratura. Poi, la foga narrativa aerea ed ironica dello scrittore narra altro incontro, equivoco, scambio di persona e gaffe capitatagli da bimbo: ed il registro del buffo incrociarsi di vero e falso, reale e sogno, prosegue imperterrito a mostrare uno dei sensi più tipici dell'arte di questo scrittore, pittore, musicista, l'abilità del far convivere esperienze, o frammenti di esperienze, del tutto contrastanti tra loro, ora sulla pagina scritta ora sulla tela.

È proprio la concordia discorde di cui parlava Orazio, forma ampliata di quel procedimento retorico che si chiama «ossimoro»; insomma il rifiuto di ogni presunzione, che voglia rendere univoco quel mondo che non lo è, e di cui al massimo si può azzardare un piccolo contingente riordino, ogni volta che la forma, narrativa o pittorica, o teatrale o musicale, provino a far convivere nel loro specifico le svariate forme del diverso.

Né metafisica, per carità, come l'illustre fratello Giorgio, né tanto meno surrealismo, con l'idea dell'inconscio, e di ciò che è «sotto» che dia impulsi a

ciò che sta «sopra», né senso del contrario del più vicino Pirandello, proprio per la determinante e discriminante presenza del mito greco: forse, attingendo al ricchissimo e misconosciuto patrimonio di atteggiamenti esemplari propri della nostra letteratura, torna a vivere qui l'incontro tra favola ed ironia su cui si fonda l'*Orlando furioso*. E ricordiamo che i figli di Savinio si chiamano proprio Angelica e Ruggiero. Fu un caso? «tutto ciò che si perde qui, là si raduna» recita un famoso verso (XXXIV, 738) del *Furioso*, là ove si narra del viaggio di Astolfo sulla luna: così nell'opera, in ciascuna opera via via, Savinio raccoglie tutta una serie di divaganti e divergenti spunti, cui il substrato del mito greco conferisce unità, permettendo allo scrittore, o al pittore, di far star saldi insieme, per esempio, Telemaco figlio di Ulisse, eroico giovane alla ricerca del padre, con tutti i grandi conflitti insiti nella sua condizione, e l'immagine un po' tenera e un po' goffa del ragazzino-bene che deve fare i compiti, prendere lezioni di pianoforte. Se volgiamo lo sguardo al mito, rileggendo l'*Odissea* il giovane Telemaco ci parrà più quotidiana creatura, se ci volgiamo intorno sarà un nipote, un alunno a scuola a sembrarci un po' eroico: il tutto è placidamente consonante, con il consueto sorriso amaro, in *Capitano Ulisse*.

E ne verrebbero fuori ben altre più complicate connessioni, se ci volgesimo, ricchi di questi spunti, a rileggere certe pagine iniziali dell'*Ulisse* di Joyce.

Nell'apparente disordine, eterogeneità dunque, dell'opera d'arte c'è forse l'ordine che manca al vivere, o forse nel vivere c'è l'ordine che l'opera d'arte scompone con numinosa irriverenza: è difficile scegliere tra le due ipotesi che già furono di Wind; e l'opera di Savinio tutta ci ripropone questo quesito, come garbato ironico enigma, riconducendoci sempre al mito greco colto con precisione storica dapprima, poi presentato quale insieme di possibilità esegetiche in esso già presenti, poi come strumento per la rilettura del reale.

Forse, l'immenso patrimonio di miti, a volerci noi trovare una sorta di unitarietà a posteriori, è una sorta di sillabario, con quello che l'io-narrante ricorda nella piccola pagina «Leonida» della *Tragedia dell'infanzia*: «La Pagina dell'A era dedicata alla partenza degli Argonauti». «Nella Pagina Elle aperta sulle mie ginocchia, Leonida arringava i suoi Trecento». Su questo testo la mamma del protagonista, dunque, viene a posare un passerotto caduto dal nido, ed in omaggio alla pagina dell'Elle, la bestiola riceve il nome di Leonida. Ed è il trionfo evidente dell'*understatement*; ma c'è un altro *undestatement*, di quelli che Savinio con grazia suprema pone nel linguaggio più piano, illuminante corrosivo, quando il cimiero del tragico Leonida guerriero diventa uno «scopettino arcuato». Toni alti e toni bassi si intrecciano di nuovo, in una *Commedia* (Dante) per la compresenza, di toni, come in quella poi di Balzac, anche se per il suo libro sull'infanzia l'autore insiste proprio sulla dimensione di tragedia, sacrificio, annientamento, nelle note a mo' di postilla. E pure l'uso di questi temi e termini riporta alla solida griglia della cultura greca come fondamento del giudizio.

Diciannove anni dopo, siamo nel 1939 - la *Tragedia...* è del 1920 - nell'aprire il gustoso «Dico a te, Clio», la Musa compare subito, è la prima parola del testo, poi viene proprio il verbo greco «cleio», poi l'etimologia, ma ben presto i monti d'Abruzzo, la costa adriatica, gli scavi di Cerveteri vengono a colmare le pagine in cui ci si sarebbe dimenticati di Clio, della Grecia, se qua e

là i riferimenti, con la massima naturalezza, non tornassero come impeccabile contrappunto. E non è mai erudizione antiquaria di stampo sei-settecentesco, né la Grecia eroica e letteraria di Carducci che cerca di fondare la nuova letteratura italiana, né quella verbosa di D'Annunzio, né quella fosca dell'*Elektra* di Hofmannsthal: la Grecia è l'ovvio, e quando il tono si alza e rischia di diventare di fatto ridicolo, con l'abuso di classicità che si è fatto a sproposito nella letteratura italiana, ecco la battuta densa di humour, l'etimologia precisa. E brilla nella sua pacata precisione quel termine per indicare gli abitanti del posto, «i naturali», che crediamo unico nella letteratura italiana, un «apax» per dirla in greco, che proprio dal greco viene, da «emphues», che significa appunto «naturale», nel senso di partecipe delle natura, il che in questo contesto viene a significare della natura del luogo, di cui si parla in questi piccoli racconti-saggio.

Ma, accanto ai naturali in carne ed ossa, appaiono i naturali, per così dire, del paesaggio interiore di Savinio, ed ecco comparire Protagora, Ateneo, Bacco Lico, Platone ed ovviamente taluni personaggi della cultura latina. Ma, si badi, non è un andare a passeggio per una biblioteca l'esperienza che si vive attraverso le pagine di Savinio, piuttosto è l'incontrare, in piacevolissime scorribande, dei conoscenti che si credeva soggiornassero altrove. Ed è un semplice, ma intenso piacere; e c'è anche una punta di sobria complicità.

Avendo presente l'Ercole Farnese, per esempio, magari non avendo presenti le note di Schlegel sull'argomento - può capitare - che l'autore cita, quando la guida di Savinio in Abruzzo, il signor Concezo, rivela pian piano le sue forme gigantesche da statua colossale ma lieta, ecco che il famoso capolavoro antico - è invocato in similitudine - sembra sfiorato dal sorriso, e l'ospite per un momento appannarsi: un dato reale ed uno di dotta citazione si integrano, come nel caso di Telemaco e dell'immagine del ragazzino-bene. E l'un elemento arricchisce l'altro, arrivandosi ad una sorta di superiore sorprendente armonia, umile però, senza enfasi.

Di mezzo (con un briciolo di approssimazione) c'è stato il grande testo *Achille innamorato (Gradus a Parnassum)*, raccolta di brevi narrazioni, che più d'essere un'antologia è una silloge di ricapitolazione d'un modo di narrare, di far vivere singolarissime immagini e situazioni, per dirla con l'autore «dare forma all'informe e coscienza all'incoscienza». Il che è poi la formula del singolare Surrealismo di Savinio, per cui vediamo per un attimo sorridere una statua triste.

Dall'Achille del titolo (e qui si coinvolge, ma con garbo estremo, anche un papa, Pio XI, cioè al secolo Achille Ratti, appunto) ad Icaro, Adonis, Venere, Ajace Telasmonio, che figurano già in vari titoli, tutti i riferimenti espliciti ed impliciti alla cultura greca sono basilari per seguire il filo che si dipana da un testo all'altro, secondo quel procedimento di svelamento di sensi nascosti, di sorprendente riordinamento dell'esperienza, di attenzione a far convivere le differenze più apparenti che sostanziali. E perfino un cognome Calcocondilli partecipa al gioco con il suo etimo greco, dotto e per giunta tramutato di già una smorfia (in «Il frutto del peccato»). E la giumenta bianca di nome Fedra in «Monumento anticipato» vede vivere l'umile animale, come il lontanissimo passerotto Leonida, in un'aura di Improvvisata poesia, che mescola i toni alti e quelli umili, in una rinnovata cauta tenerezza, nel testo antierico, nelle cui ri-

ghe finali leggiamo «O andres Athenaioi» come in tante grandi pagine dell'oratoria del IV secolo avanti Cristo. E l'ombra di Demostene trascorre, o svola, lui l'asprissimo nemico di Filippo, uomo quant'altri mai arcigno e lontano da ogni armonia o mediazione, sul generale che muore tra i tumulti, in piazza, appunto, diventando un monumento anticipato. Del resto, il trascorrere tra l'essere umano e la materia Savinio lo aveva perfettamente realizzato nel quadro «I poltrogenitori»: e, magari, in qualche scenografia-bozzetto, per intendersi - la costruzione progettata sembra mostrare un volto umano, un po' smarrito: guarda caso, ciò avviene proprio con un bozzetto di ispirazione greca, per un «Oedipus rex» del 1948 al teatro alla Scala.

In nessun dei casi pittorici citati, come in nessuno dei casi letterari di cui si è trattato fino ad ora, si arriva mai allo sberleffo, infatti l'*understatement* è sempre sorvegliantissimo, anzi riprendendo un fine e pertinente spunto di teorizzazione di Guido Almansi, abbiamo qui un caso di ironia consacrante, che mai ferisce, o mortifica, perché mai usata al fine di deprimere. Piuttosto, l'ironia e la favola come si diceva sopra si incontrano con uno sguardo pieno di *pietas* verso l'umanità, e senza mai eccessi o sbavature, pure trovandosi in frangenti del Novecento che erano clamorosi, eccessivi, rissosi come i nostri giorni, forse solo meno volgari ma già pervasi del veleno della cultura che diventa di massa, e non è più cultura ma fragorosa banalità.

Ed il mito greco in Savinio in situazioni tragiche rinnova la tragicità del moderno con il riverbero dell'antico, che sembra - e forse davvero ci riesce - trasporre l'evento rappresentato su un piano di perennità e simbolo, in modo lieve portandolo fuori dal consumo del quotidiano. Ed i testi teatrali raggiungono forse il vertice di questo procedere nel loro incredibile incanto di tragedie ipertese ma limpide: *Alcesti di Samuele*, *Emma B. vedova Giocasta*, e perfino *Capitano Ulisse* sono tra le riprese del mito classico più intense e felici del nostro secolo. Ulisse, Alcesti, Giocasta non sono vessilli di polemiche artistiche, o vie di sfogo di modernissime pulsioni in cerca di immagine, né recuperi di archeologico cattivo gusto: piuttosto si celebra in loro l'incontro tra l'oggi ed il sempre, di momenti diversi in un solo dolore, che è un *Weltschmerz*, ma senza *Schrei*, senza urlo. Con in più di tanto in tanto quel tocco leggero, quel farsi più lieve del testo che rende poi più intensi e cupi altri passi. Ed è purtroppo il vivere medesimo che funziona così.

Né mimesi, né solo scavo del riposto in questi testi, in cui il mito greco funziona da guida, che, guarda caso, serve proprio ad evitare l'enfasi della mitizzazione. Anche quando il testo è molto ampio e ricco, come nel caso di *Alcesti di Samuele*. È solo il doppio volto, almeno doppio, del reale che viene fuori, senza stemperarsi nei centomila del quasi coevo Pirandello, proprio per la capacità del mito di assumere il ruolo di estremo baluardo, di rete che ci salva dalla corsa al nulla. Il quale, ben inteso, si profila sullo sfondo, oltre la rete, oltre la siepe, ma noi rimaniamo di qua con la scommessa della forma artistica che ipotizza e ci propone un ordine, pur se contingente.

Di qui anche l'abilità dello scrittore di saper evitare tanto il ghigno quanto l'urlo ed ancora il gioco funambolico fine se stesso, o l'abuso di quel plurilinguismo che deve essere stata sua costante tentazione. Di plurilinguismo per Savinio parla Alessandro Tinterri nella nota che fa da postilla ad *Achille innamorato*, accostandolo, e facendo in modo che sia il lettore ad accostarlo, a Gadda,

che fu però misurato frequentatore della cultura classica nelle sue opere, anche se in «San Giorgio in casa Brocchi» ci ha dato il ritratto più bello e liberatorio di Cicerone («la capinera delle belle lettere») che sia mai venuto alla penna di un dotto, umanista europeo.

Il plurilinguismo del gran lombardo si punta diritto alla tragedia - di cui Savinio parla nel libro sull'infanzia - e lì si attesta, componendo anche la pagina sua più esilarante su un ritmo tragico, che è male di vivere rappresentato, comunicato, di rado esorcizzato. Certo Gadda dipende dal buon liceo classico, e vi fu pure polemica su questa ascendenza con Cesare Cases, agli alunni del Parini, là dove Savinio la cultura classica, greca in particolare, ed è questa una differenza di sostanziale rilievo, l'ha incontrata nella sua infanzia di bimbo nato ad Atene e lì cresciuto, dove lo sguattero guercio si chiama Senofonte, e così di seguito. Non c'è di certo la mediazione del libro, semmai il libro viene in un secondo momento, ed è quel sillabario già ricordato che dà un primo ordine, taluni apporti determinanti, all'immaginario dell'artista ancora cucciolo. Ad unire i due grandi scrittori è piuttosto la ricerca costante di una sobrietà e di una interiorità, che il mondo di allora ad essi già mostrava persa, dominandovi un'aggressività che certo fa sorridere noi, coinvolti in tempi assai più affannosi, e tuttavia quella sobrietà essi cercano con modi diversi: più spesso in Savinio la si incontra in paesaggi antropizzati, in garbati interni, in Gadda sembra sia solo nella contemplazione della pietra, della materia, ove l'uomo lasci minore traccia possibile di sé. Proprio l'uomo, che in Gadda è segno della cognizione del dolore, in Savinio partecipa, tramite la cultura come ipotesi e scommessa, di una piccola utopia quotidiana, che insegue, persegue il senso di una misura greca, di una limpidezza che è come dice lo scrittore più «angolo retto» che «cerchio». Savinio non era scienziato, Gadda sì. Eppure di quante opere insigni di architettura ed ingegneria del lombardo veneto, e non solo, parla Savinio in *Ascolto il tuo cuore, città*, il testo bellissimo dedicato a Milano.

Ed è certo questo il campo dove andrebbero misurate e valutate, al fondo, le convergenze e le divergenze tra i due autori, il plurilinguista vero ed il plurilinguista, fortunatamente, a nostro avviso, rinunciatario: confrontare la città di *Ascolto il tuo cuore* e quella di *Adalgisa*. E, per terminare questo raffronto *in nuce*, ricorderemo che le pagine di Savinio sono scritte in connessione con i terribili bombardamenti del 1943, e che la città vive incredibilmente in quel testo, anche se «insudiciata» dalla morte, da una morte particolarmente orrenda, contro cui rivoltarsi più che mai per la sua sostanziale viltà, grazie a quella grande abilità (o qui magia), con cui lo scrittore sa far trascolorare il presente in passato, il sorriso in tristezza, e qui la morte in vita. Suprema magia, suprema illusione.

E nuovamente senza i clamori fastidiosi, terribili poi dopo sirene e bombe, ed urla di morte.

Milano è città di classica compostezza e Gadda e Savinio, città di operosità, di cui però il primo coglie tendenze all'eccesso, il secondo no: è la cultura classica ellenizzante a produrre ciò? Il filtro dei riferimenti in questo testo è molto spesso: si distinguono i personaggi-poeti, mitografi, etc... - citati in nota, sontuoso apparato, anche se un po' ironico, come farà Arbasino in *Anonimo lombardo* nel decennio successivo, da quelli che, come già detto in questo articolo ad altro proposito, si incontrano con piacere e sorpresa come passeggiando;

prima lo si è detto di filosofi incontrati in Abruzzo, ora lo possiamo ripetere per quelli che incontriamo per il centro di Milano, in Galleria, in via degli Omenoni.

Leggere Milano con referenti di tal fatta è una sorpresa per il lettore dapprima, poi diventa conferma del metodo di una fantasia, che sa ricreare il mondo con un suo codice solido e costante che è davvero forma d'arte.

E quel senso della misura, di cui si è più volte detto, traccia una connessione con improvviso, emozionante ravvicinamento quando vediamo che la lugubre casa di Boito, Arrigo, è la variante greve di quella che è stata la casa di «Calipso» in *Capitano Ulisse*.

È il rifiuto del mondo sopra-le-righe, cercando di continuo di non andarci, volendo appunto esiti opposti a quelli gaddiani: che ci sia poi sempre riuscito è altro discorso.

Per concludere torniamo al Savinio letterariamente più giovane, quello che ancora non ha cominciato il suo recupero, non proustiano, dell'infanzia, ma scrive in presa diretta, possiamo dirlo, sulle proprie esperienze, e che ad un certo punto parla di sé, proprio colto mentre scrive, in *La partenza dell'Argonauta*, incluso nel suo primo volume del 1918.

Il racconto appena citato è narrazione *in progress* della partenza dell'io-narrante per la guerra, per la Macedonia, guarda caso: luogo pregno di valori simbolici per il giovane, la cui cultura greca è elemento già fondante nel rapporto con il mondo, per il giovane nato ad Atene, vissuto in parte in Grecia, tra l'altro come quel Foscolo che ad un certo punto di questo scritto pure viene ricordato. Ma nel testo, a confronto dei lavori già citati, Savinio complessivamente «cita» poco; magari, a tratti con ovvietà addirittura compagno Ypnos, Thànatos, i riferimenti d'obbligo a Taranto greca, e poco altro. poi alla fine del brano, parodia un po' verosimile un po' no della partenza degli argonauti (proprio quelli del sillabario in attesa di evocazione, il che avverrà due anni dopo, e di cui già s'è parlato), compaiono le sirene: «.. le sirene, dall'«Odissea» in qua, hanno avuto campo di evolversi e ormai dimostrano una perfetta dimestichezza con le esigenze dei music-halls, ché, sporgendo le poppe brillanti dal mare, attaccano l'arietta del Malbrùk e cantano, per me, così:

L'Argonauta se ne va  
tralallèra tralallà  
l'Argonauta se ne va  
chi sa mai se tornerà!...

E dalle rive della pagina omerica si intravedono Brodway, o forse più precisamente le riviste con Wanda Osiris e Delia Scala di là da venire, attraverso l'arguzia del giovane scrittore, pittore, etc.. Gian Carlo Roscioni, nella nota di commento apposta all'edizione Einaudi di «Ermafrodito», del 1974, recupera a glossa di questo ed altri esiti del libro particolarmente irriverenti una riflessione dell'autore, completata - ed è fondamentale, dato il suo felice e monelle-sco enunciato - di puntigliosa indicazione bibliografica: «In Grecia, si sa, come da Upim, si trova tutto». Ed è quanto l'artista, con piglio più nobile e pensoso, ma sempre senza saccenteria e noia ha poi sempre dimostrato; fondendo - fino ad ora s'era volutamente portato innanzi l'equivoco - mito e storia su di

un unico piano, la greicità, sempre. L'abilità di muoversi sempre su due piani anche qui trova conferma, ed il titolo *Hermaphrodito* dato al primo libro era carico quindi di impegnarvi presagi.

Non i riferimenti al libercolo del Panormita ci soccorrono al gustare, o almeno comprendere questo testo, né quelli alla celebre scultura d'epoca ellenistica, né tanto meno il dottor Freud e dintorni: è piuttosto il *corpus* di frammenti di un antico, ma tanto antico, filosofo greco a rivelarsi in filigrana nell'opera, in questo caso letteraria, di Savinio, di Alcmeone di Crotona.

«Le molte cose degli uomini sono due», come si legge in Diogene Laerzio, per esempio, e dopo un gran balzo di secoli leggiamo in Eckermann *Colloqui con Goethe*: «...non è altro che lo spirito di contraddizione, regolato e sottoposto ad un metodo»: del senso dell'alterità, in Savinio s'è detto, così di quel metodo, la cultura greca, che egli ha usato per far vedere anche l'invisibile accanto al visibile. Ed un volto antico, un capitello o lembo di un peplo cereo vengono fuori dove meno uno se le aspetta, magari dal pennino o dalla macchina da scrivere, senza cipigli classicheggianti ma danzando, con modi leggeri, secondo la celebre immagine di Nietzsche.

MASSIMO LO IACONO

## IL QUATTROCENTO DI ALBERTO SAVINIO

Sorprende - ma nulla, in realtà, sorprende di Savinio - trovare il suo nome in una raccolta di saggi dedicati a *Il Quattrocento*, a cura della Libera Cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina (Unione Fiorentina), pubblicata dall'editore Sansoni di Firenze, nel 1954.

Sorprende forse meno quando ci si accorge che nel volume nomi di specialisti, quali Brandi, Garin, Lamanna, Renouard, si alternano a quelli di letterati e artisti, quali Bacchelli, Caserati, Valeri e lo stesso Savinio. Un metodo che, a modesto avviso di chi scrive, occorrerebbe ripristinare se, echeggiando Roberto Longhi, un maestro della critica d'arte contemporanea, lo sguardo dell'artista è spesso più ficcante di quello del critico.

È estremamente gradevole e, qualche volta, illuminante rileggere il pezzo di Alberto Savinio su Luigi Pulci, alternativo autore quattrocentesco del *Morgante*, poema eroicomico, parodia della canzoni di gesta, svolta in chiave picaresca e 'popolaresca'.

Ciò che più colpisce nella riproposta del Pulci e del suo poema è la apparente stravaganza del linguaggio critico, che mescola le carte del Rinascimento e del Novecento con effetti insoliti e, talvolta, grotteschi.

L'attacco del saggio fa riferimento a una «piagnucolosa» commemorazione di Pirandello, per Savinio, del tutto inadeguata al personaggio:

Questa maionese oratoria andrà magari bene a una commemorazione di D'Annunzio, di Sem Benelli: a Pirandello no. Che c'è da «nascondere» in Pirandello? Pirandello è scarnito. È un pesce ridotto a pura lisca. Pirandello se ne va solo, all'alba, dentro il carro dei poveri. Che ha da «nascondere» Pirandello?

L'audace accostamento tra il romanziere e drammaturgo del Novecento e il cantastorie del Rinascimento si regge sul tenue filo del nome, quel Pulci, così piccolo e povero, che rinvia ad una scelta di essenzialità, di sobrietà, si sarebbe tentati di aggiungere, senza scrupoli.

Pulci, dunque, è così *com'è*, non *come dovrebbe essere*. E altrettanto sembra potersi affermare del suo romanzo cavalleresco.

Savinio, affidandosi ad un metodo cosiddetto «comparativo», instaura arditi paragoni tra episodi della storia contemporanea e quelli contenuti nel *Morgante*, al fine di una contemporaneizzazione del passato che, se rischia ovviamente di far torto alla filologia, schiude inattese prospettive esistenziali.

Il cinetico Rinaldo quattrocentesco tenta così di riempire «il proprio

vuoto», come molti, troppi individui del nostro tempo, che si affannano ad andare incontro al niente.

E Pulci sembra anticipare persino l'America nel canto ultimo, ventesimo ottavo del suo poema, che risale, con gli altri ultimi quattro, alla ristampa del 1493:

Colombo approdò all'isola San Salvador il 12 ottobre 1492, nove anni dopo che Luigi Pulci aveva scritto l'ultimo canto del *Morgante*.

Savinio, instaurando un confronto ad alta tensione tra i protagonisti del poema, Rinaldo da Montalbano e Name duca di Baviera, ricorre a due personaggi del suo tempo, Mac Arthur e Truman, i quali rappresentano, il primo, «la maniera forte, brillante, sbrigativa», il secondo, invece, «la maniera moderata, temporeggiatrice, diplomatica». Mac Arthur esalta l'idea di bellicismo, che è strettamente congiunta a quella di estetismo; mentre Truman invita alla calma e all'attesa. Interventismo e Neutralismo si confronteranno anche nella nostra storia.

Sorprendono certamente i voli pindarici di Savinio, il quale, ancora una volta, mostra di obbedire ad un'indole inquieta e oltranzista, che sembra ora acquietarsi in una formulazione crociana di 'religiosità' ora, invece, ancora una volta esaltarsi nella negazione di una «vita bella», che contende sempre più lo spazio alla vita reale.

Dopo avere elaborato uno schema rigidamente manicheo, Savinio mira subito a strappare il 'suo' Pulci da un indebito 'idealismo' estetizzante:

Luigi Pulci no. Pulci non c'entra. Egli non è né promotore del trasferimento nel mondo ideale chiamato Rinascita, né partecipe. Si trovò in mezzo agli uomini della Rinascita, e di uno dei principali, Lorenzo detto il Magnifico, fu stretto amico e anche un po' parassita; frequentò il cantiere platonico: non prese parte ai lavori. Rimase a terra. E forse non s'accorse neppure di quanto intorno a lui avveniva.

La contrapposizione tra Rinascita e Riforma consente finalmente a Savinio di bandire la propria crociata per una «profondità non idealistica», punto di arrivo di un tempo distruttore di falsi miti.

E Pulci anticipa questo nuovo realismo, pur non essendo capito da un maestro del realismo critico, quel Francesco De Sanctis, il quale non vide altro nell'autore del *Morgante* che un cattivo cantastorie:

Io, di Pulci penso meglio che dei suoi maggiori e di lui più gloriosi successori, appunto perché cantastorie, e dunque *più vicino alle fonti*.

Dietro l'apparente stravaganza si cela così un culto filologico della realtà e, se Savinio insiste nell'immaginare il gigantesco *Morgante* come una proiezione della 'piccolezza' del Pulci, coglie nel segno, quando individua nel cibo e nel sonno alcuni degli ingredienti più intensi del poema 'popolare'; quando stabilisce una efficace interferenza tra tecnica poetica e pittorica; quando, dietro il proclamato apparato plebeo, ripesca echeggiamenti danteschi e petrarcheschi.

Dal confronto tra la prima edizione e la seconda accresciuta e riveduta,

emerge, nel canto ventesimo sesto, un'immagine emblematica. Rinaldo, nell'esercito saracino, «...cominciava a far de' moncherini, / e mozziconi e uomini da sarti». Savinio annota:

Straordinario verso «uomini da sarti», ossia manichini: straordinaria anticipazione di quella metafisica espressione delle cose, che mio fratello e io avemmo proprio qui a Firenze, intorno al 1908, in una casa presso la Barriera delle Cure.

Il passaggio autobiografico si inserisce nella densa lettura del poema che, alla fine, sembra parlare da sé, rivendicando la naturale profondità e grandezza del suo autore, a dispetto di chi non è riuscito ad amarle e a capirle, precludendosi il piacere e la ricchezza di un testo straordinariamente vero e vivo.

E nel segno della vivida verità dell'arte, che racconta l'umano, il troppo umano e bandisce estetizzanti esorcismi, Savinio dà un affabile 'buonasera' ai suoi lettori, quasi come in un saluto di scena:

È tardi. Se fosse giorno, potremmo andare tutti assieme dall'altra parte dell'Arno, alla chiesa del Carmine. E là nella cappella Brancacci, dare un saluto al nostro cantastorie; così come lo ha dipinto Filippino Lippi. Nero nell'abito, nero nel berretto, scarno e pallido in faccia.

Ma non si può. È sera.

Buonasera, signori.

FRANCESCO D'EPISCOPO

## SAVINIO MUSICISTA\*

Oltre ad essere letterato, coreografo, critico, pittore, Alberto Savinio fu anche musicista. Si diplomò, infatti, in pianoforte e composizione al conservatorio di Atene; iniziò a comporre, poco più tardi, un *Requiem*, un'opera, un balletto. Nel 1914 conobbe la sua più intensa attività, fino all'ideazione di un'estetica che anticipa, per certi aspetti, il surrealismo. Nel 1915, infatti, affermerà: «La musica è l'emanazione di una metafisica reale».

È recente la pubblicazione di alcuni dei brani del 1914: *L'Album 1914*, per voce e pianoforte, con un finale «pour voix, basson et célesta», dove voce e fagotto si intersecano in modo delizioso; *Les chants de la mi-mort*, una *suite* per pianoforte tratta dall'omonimo dramma del 1914; *Abdication* per pianoforte, soprano e basso, inserita in calce ai 'Canti' di cui forse faceva parte.

Gli elementi costanti in questi brani di Savinio non sono desumibili dalla sola considerazione dell'estraneità di influssi contemporanei. Altri musicisti del tempo, infatti, non sono assenti nei suoi lavori, almeno nello spirito di talune frasi, nella particolarità dei testi e della scrittura.

Secondo Luigi Rognoni solo a Stravinskij si potrebbero relazionare certe peculiarità saviniane; ma un'analisi del segno (di note e di altre caratteristiche: testo, interpretazione, allusioni) può portare a diverse consapevolezze.

Ci si riferisca, a mo' d'esempio, a *Les chants de la mi-mort*. Sappiamo che Savinio fu autore anche dei testi, delle scene e dei costumi, ma ci resta soltanto la trascrizione pianistica dall'orchestra ed il testo. La *suite* consta di sei scene: *L'homme chauve et l'homme jaune*; *L'exécution du général*; *Daissyssina*; *Les anges tués*; *Le roi affolé-La phare*; *Danses*.

Si può notare, anzitutto, l'uso funzionale della battuta, come del resto già in *Avant-dernières pensées* e in molti altri brani di Satie. La divisione ne risulta facilitata, e così anche la lettura immediata; non si è costretti a cambiare continuamente il tempo; le alterazioni non vengono ripetute perché già presenti nella battuta, che è giustificata soltanto dalla ripetizione di veri e propri *Leitmotiv*: idee ed incisi di pregnanza particolare o bassi con funzione di ostinato.

*L'Idylle* di Satie è vicinissimo a *L'homme chauve et l'homme jaune*: una stessa idea di ostinato 'in movimento' li ricollega, meno in Satie, più in Savinio. *L'exécution du général* deve molto all'ultima *Gnossienne* di Satie: stessa disposizione delle parti, stesso effetto ascendente-discendente delle armonie sostenute da un suono in ottava. La citazione ironica dell'inno nazionale italiano non fa che avvicinare ancor più Savinio al Satie satirico e folle della *Sonatine Bureaucratique*. *Les anges tués* avvicina Savinio allo Stravinskij del *Souvenir d'une marche boche* (che risale, però, al 1915) e ancora al Satie della *Sonatina*. Infine,

l'uso di alcuni *leitmotiv* dell'*Exécution* è simile al procedimento di Ravel nel suo *Les entretiens de la Belle et de la Bête* (*Ma mère l'Oye*).

Tutto ciò sembra sconsigliare giudizi di valore motivati soltanto sull'originalità di Savinio: la piacevolezza dei brani, la stessa originalità, una valutazione a posteriori che altri ne hanno dato, non sembrano giustificare l'appartenenza ad una o ad altra categoria estetica.

Piuttosto, il profilo che qui più preme rilevare è legato alla grande libertà concessa agli esecutori, che non sono costretti ad interpretare i brani secondo una chiave di lettura ben determinata, essendo possibili innumerevoli divagazioni - dai coloriti agli andamenti - che rendono facile la reinvenzione del segno.

Savinio crea così un precedente che anticipa l'agire di molti compositori contemporanei, in relazione ad una sempre maggiore aleatorietà del brano musicale.

GIROLAMO DE SIMONE

\* Tratto da G. DE SIMONE, *Le parole sospese*, ESI, Napoli 1988.

## VERSO IL MEDITERRANEO

Daniele Sepe, con il suo "Art Ensemble Of Soccavo" ha offerto a Ravello, per "Mediterraneomusica" una panoramica più che esauriente, e certamente creativa, su musiche greche, algerine, folk, senza trascurare incursioni raga (Raggasthausen) e tradizioni parametropolitane (da Pomigliano d'Arco a Soccavo, passando per le strade che circondano il Monte Somma, parafulmine del Vesuvio e catalizzatore di effervescenze telluriche).

Il concerto è cominciato con la suadente voce di Auli Kokko sulle altezze arcaizzanti di un Epitaffio greco, arricchito alla maniera di Sepe da un brusco cambio tonale, e dalla ripresa successiva di una melodia trattata un po' alla *Carmina Burana*.

È seguito un madrigale di Gesualdo Da Venosa (l'*incipit* è scandito come se dovesse essere eseguito per intero), subito frammisto e 'contaminato' da una Ave Maria sarda del tredicesimo secolo, e dalla *Lettera aperta ai Feudatari sardi* del 1700. Un testo non casuale, con toni aspri e riferimenti alle più recenti rivolte in luoghi ancora desolati per eccessi imperialistici. Ricco l'apporto delle percussioni e notevole un glissato delle voci veramente parossistico ed emozionante.

Un riferimento 'colto', se si vuole, ma sempre fortemente motivato è apparso quello al *De vita et*

*moribus Julii Agricola* di Tacito, per elogiare la pace e deprecare insieme la violenza di tutte le guerre. La musica inizia con una atmosfera leggera, soffusa (pochi secondi appena di Windham Hill), per sfogare subito in un violento *rap* dove Auli Kokko sfrutta le sue corde più basse. Anche qui fa capolino un *Carmina Burana* del 1200.

Ancora Mediterraneo nella classica "manfredina", una danza del 1400 alternata alle melodie algerine contemporanee. Un piccolo calo iniziale per il lungo prologo, la ripresa grazie alla batteria: forse la sezione andrebbe arricchita con un altro percussionista, come fanno i "Frères Bebey". E via ancora con la ciaramella, molto usata nella musica popolare partenopea, e della quale Daniele Sepe ha padronanza assoluta. Il brano è rigorosamente dialettale, su testo, manco a dirlo, di Gennaro Esposito: "Zelle, Zezé e Zezenelle", una metafora del teatro partenopeo, con burle di furbi a danno di "fessi". L'inizio è solistico, monodico e tonale, ma subito attacca l'intera band in altra tonalità, effetto inaspettato. La musica, come spesso in Sepe, segue le sue metamorfosi senza strappi, ed eccoci calati in un teatrino da avanspettacolo, dove ci si aspetta da un momento all'altro la "mossa". Ma l'ironia prevale, e il trombone si isola in grotteschi borbottii alla Rota.

Il finale era dovuto: un grande sfottò ai politici di grido, dal titolo inequivocabile di "Berluscò": parte una registrazione con uno dei proclami governativi, sottolineato con grande enfasi dall'orchestra tutta, poi

superato in clamore per la sovrapposizione di grida, applausi e grandi movimenti di folle, e portato ad un vero e proprio delirio di suoni in libertà.

G.D.S.

## LA NOTTE AMERICANA

### IL DECALOGO DI FRANÇOIS TRUFFAUT

"La verità della vita è la morte. Si può scegliere se mentire o morire. Noi mentiamo per continuare a vivere", scriveva Céline nel *Viaggio al termine della notte*. François Truffaut, invece, mentiva per estrarre dalla vita l'arte, la finzione di una storia raccontata per immagini su un grande schermo. Lui che, a poco più di vent'anni, sparò a zero su una certa tendenza del cinema francese, criticando i Delannoy, i Clouzot, i Duvivier, i Clément e gli Autant-Lara di aver reso lezionosi i film con sceneggiature patinate e stucchevoli, spesso segnate dai tempi letterari dei romanzi da cui erano tratte. Propose la strada, i giovani attori dai volti nuovi e le storie personali in alternativa ai teatri di posa, ai vecchi divi statuari e ai soggetti datati nella messa in scena. Si formò nel buio delle sale masticando e digerendo immagini e sequenze prima di abbandonare la macchina da scrivere per mettersi dietro quella da presa. È vero, il cinema salvò François Truffaut dalla strada dove la vita (familiare) lo aveva scaricato. Eppure, proprio dalle ansie e dalle nevrosi che quella vita gli aveva inflitto, lui traeva spunti e suggerimenti per il suo cinema, un cinema luminoso, venato di una spensieratezza irresponsabile, così lontano dalla serietà e dal pessimismo dei padri, da segnare una vera e propria

frattura generazionale. D'altronde, non sempre i padri naturali sono i migliori, e quando ci si ritrova a fare i conti con quelli putativi almeno si può avere la sfrontatezza di sceglierseli.

Così fecero Truffaut e i suoi *copains* (Rivette, Godard, Chabrol, Rohmer, Doniol-Valcroze, Kast) cresciuti all'ombra di André Bazin, quando riconobbero come avi solo alcuni autori del cinema francese, come Renoir, Ophuls, Bresson e Vigo.

Oggi, a dieci anni dalla scomparsa di François Truffaut, potrebbe essere interessante stilare un decalogo, dieci buone ragioni per non dimenticare uno dei protagonisti della *Nowvelle Vague* e non solo. Di lui rimangono ventuno film, quattro cortometraggi, centinaia di lettere, migliaia di pagine scritte fra interviste, recensioni, sceneggiature e appunti. Forse nessuno dei suoi film è un capolavoro assoluto, ma le sue opere viste nell'insieme, come lui stesso suggeriva quasi fossero quadri di un'esposizione, lo rendono unico e insostituibile.

Ad aprire questo ideale decalogo potrebbe essere proprio una sua dichiarazione:

1 - "Le idee sono sempre meno interessanti degli uomini che le inventano, le modificano, le perfezionano o le tradiscono".

2 - Il cinema è la vita stessa. L'arte e la vita si intersecano continuamente per Truffaut e là dove non si arriva con l'una si può arrivare con l'altra. A patto, però, di essere dotati di almeno un pizzico di follia.

3 - O si gira o si crepa. Fare un film è un bisogno, nasce da una malattia che genera grinta e autodeterminazione. Non a caso tutti i suoi film sono percorsi da un fremito.

4 - Come la letteratura può arricchire il cinema. Molti dei suoi lavori sono tratti da romanzi. Non fate mai l'errore di paragonare pedissequamente le immagini al testo. Sono due diverse forme d'arte e Truffaut lo sapeva, tanto da imprimere alla storia un nuovo battito dettato dalla propria sensibilità.

5 - La scrittura di un autodidatta. I suoi testi sincopati e asciutti vanno subito al sodo, al cuore del problema. Da studiare.

6 - L'ironia. In sostanza e in verità tutto è nient'altro che un gioco: le passioni di Truffaut prendono forma con l'ironia.

7 - La menzogna. Serve per annullare la noia e riavvicinarsi alla vita.

8 - I bambini. Lo sguardo adolescenziale che ha Truffaut nei *400 colpi* è unico: emana freschezza da ogni inquadratura, ma per assaporare le gioie che un adulto può condividere con un bambino vi rimandiamo agli insegnamenti del dottor Itard.

9 - L'amore per le donne. "Tutte le donne sono sante tranne mia madre che è una puttana", firmato François Truffaut.

10 - Una riflessione per gli uomini. Capaci di forti passioni, i personaggi maschili di Truffaut non riescono mai a vivere fino in fondo l'amore. Sono sempre in difficoltà nel rapportarsi con le donne che amano: o si fanno trascinare, o hanno la mente già rivolta al futuro, lasciandosi comunque sfuggire di mano il presente. Cos'è: incapacità di guardarsi dentro o semplicemente la malattia dei nostri giorni?

GOFFREDO DE PASCALE

## KONFUSION

### NYMAN, BRYARS, FRISELL. LA MUSICA CHE TIRA

Michael Nyman era, fino a qualche anno fa, un nome noto a pochi cultori del minimalismo o, tutt'al più, ad un pubblico di cinefili che in lui riconosceva l'autore di quasi tutte le musiche dei film di Peter Greenaway. Oggi Nyman è una star: merito del grande schermo, in buona parte (e della Palma d'Oro vinta da *Lezioni di piano*), ma ancor più dell'industria discografica che ne ha fatto, in breve, un campione di vendite.

Il caso di Michael Nyman, emblematico, non è certo l'unico nel suo genere. Si pensi a due quartetti d'archi come il Kronos ed il Balanescu: da complessi d'élite sono diventati un prodotto di alto consumo e le loro esibizioni dal vivo fanno registrare spesso il classico "tutto esaurito".

Forse è una moda, allora. Il minimalismo "tira" più del rock in crisi; i giovani autori americani, nuovi profeti della musica colta, assurgono ad onori fino ad ieri insperati e persino un ex "Talking Head" come David Byrne entra di diritto nella schiera dei "compositori contemporanei".

Evidentemente è diventato più labile il confine tra la produzione "leggera" e quella classica. Nyman, Torke, Moran, Bryars, Lurie, Vo-

lans, Zorn - per non parlare di Glass - contendono lo spazio, nei dischi del Balanescu e in quelli del Kronos, a Webern e Bartok, che nella storia della musica ci sono entrati molto tempo prima. Viene da chiedersi se sia questa, oggi, l'ultima frontiera della musica contemporanea o se si tratti, semplicemente, di qualcosa di diverso.

Sia come sia il fenomeno è degno del massimo interesse, anche perché i risultati, in termini esecutivi, sono di primissimo ordine. Non sono molti i quartetti d'archi in grado di competere, al momento, con il Kronos e con il Balanescu, a prescindere dal repertorio, e lo stesso Nyman - fatta eccezione per qualche caduta di tono - è personaggio dalle idee geniali.

Le cadute di tono, però, sono indicative dei limiti sottesi a questa nuova musica, talora sublime nella sua incapacità di trovare risoluzione formale attraverso un linguaggio compiuto. Il Nyman di *A zed and two noughts* ("Zoo di Venere") o, soprattutto, quello di *Drowning by numbers* ("Giochi sull'acqua"), piccolo saggio di barocco minimale, riesce a pennellare un'immagine, un'idea musicale in pochi tratti: la trovata vale per un attimo, quasi fosse un fotogramma (e non a caso è

musica da film) ma è fulminante. Il meccanismo si rompe, invece in *Prospero's books* ("La tempesta"): qui l'idea di fondo è sviluppata in maniera talora contorta e la ricerca di un tratto unitario porta a forzature poco felici. Succede anche nei Quartetti, affidati all'incisione del Balanescu, pretenziosi e, a tratti, persino noiosi. Perché? Viene da pensare che la concezione musicale del compositore non si presti alla forma ampia né ad un linguaggio strutturalmente classico, ma ricavi forza evocativa dalla sua stessa estemporaneità.

Di *Lezioni di piano* esiste una versione bellissima, la prima, simile ad un mosaico musicale, con venti tasselli accostati a formare una suite, ed un'altra, più recente, in forma di concerto pianistico: non c'è da stupirsi se la prima è di gran lunga più affascinante dell'altra.

All'ombra di tanto successo discografico, comunque, si cela il desiderio del pubblico di rinnovare l'universo classico senza perdere il filo rosso, senza sconfinare, cioè, in un genere diverso. E in questo senso, forse, l'inossidabile quartetto d'archi rappresenta un punto di riferimento rassicurante. Questo fattore è alla base del gran successo di Kronos e Balanescu, ed è corroborato dalla voglia, altrettanto irrefrenabile, da

parte di chi suona di esplorare un terreno diverso e più stimolante, moderno indipendentemente dall'uso di procedimenti atonali. E il passato? Basta saperlo rileggere: l'esempio viene da Gavin Bryars che con Bill Frisell ed Alexander Balanescu mette su, negli anni 90, addirittura un intensissimo requiem (*After the requiem*).

È fusion, dunque, e della migliore specie. Non si tralasci, per un assaggio raffinato del genere, l'ascolto di dischi come *Pieces of Africa* del Kronos Quartet, meravigliosa ricognizione nell'universo musicale africano esaltata dalla scoperta di un genio come Kevin Volans, musicista al di fuori di ogni definizione schematica; né la scoperta dei compositori americani offerta con spirito potentemente personale dal Balanescu Quartet (Byrne, Moran, Lurie e Torke per l'Argo). È un gioco di contaminazione brillante e seducente quello messo in atto, sempre dai Kronos, prima con Ellington e Monk (*Monk Suite*), poi con Piazzolla (*Five Tango Sensations*). Inutile stare a cercare la novità nel dettaglio timbrico o nella frase musicale; la novità è nell'idea, e se non è questa la nuova frontiera, pazienza: comunque è musica tutta da godere.

STEFANO VALANZUOLO

## PIEGHE DEL TEMPO

### CASTITÀ DELLA MUSICA

La riflessione più matura sulla musica e sull'arte, Alfredo Parente (1905-1984) la ha affidata alla raccolta di saggi intitolata *Castità della musica* (Einaudi, Torino 1961).

È questo un libro che va senza dubbio consigliato a coloro che si pongono il problema filosofico della natura o essenza della musica, cioè di quella che Parente, con l'entusiasmo e l'enfasi del cultore, definiva la "regina delle arti".

In una prospettiva "idealistica" e/o storicistica, indagare sulla natura di un qualcosa significa, in sostanza, compiere un'analisi genealogica e fenomenologica, cioè la messa in questione della nascita e del darsi effettivo di quella particolare cosa. E poiché non c'è cosa che non si dia nell'orizzonte intrascendibile dell'individuo e della coscienza, o che è lo stesso della realtà e del mondo, diciamo pure con Heidegger del *Da-sein*, ogni cosa è sostanzialmente esperienza.

L'esperienza musicale: ecco ciò che Parente mette in predicato, ecco l'oggetto del suo interrogare radicale o essenziale.

In particolare egli ha cura di mostrare la "perfetta" estensibilità al fenomeno musicale dei caratteri da Croce messi in evidenza nel fenomeno artistico in generale: l'autonomia, l'espressività, la liricità, la cosmicità.

È sul concetto di autonomia che Parente insiste. Autonomia della musica dalle passioni della vita pratica, in primo luogo. E quindi autonomia come purezza o (termine non bellissimo) "castità" della musica: in tanto c'è effettiva catarsi, nell'esperienza musicale, in quanto le passioni della prassi sono rappresentate ma superate, cioè rappresentate ma non più vissute. O, meglio, sono vissute in una dimensione *altra* e (relativamente) separata.

Ciò che propriamente non è più vissuto è lo scontro antinomico, per così dire, delle passioni: lo scontrarsi cioè della "vitale" passione di parte di ogni singolo individuo con quella degli altri e simili individui.

Nella musica, come in genere in ogni arte, gli dèi del mondo paiono scomparire e lasciare il posto a quell'unico Dio che è superamento, e insieme condizione, delle distinzioni e delle pratiche passioni.

Rispetto a questo (parziale) distacco dal mondo, il quale è poi umanissima esperienza di questo mondo, la musica può essere assimilata all'esperienza religiosa.

L'elevazione spirituale che essa offre semplicemente non sarebbe, o sarebbe vacua e artificiale, senza la "carnale" esperienza delle cose di questo mondo.

Nell'esperienza della musica, osserva Parente,

“si tocca quella estrema semplicità... in cui l'anima religiosa può immaginare che si sciolgano i contrasti, convergano gli opposti, si placino nel puro vedere o udire, che è a suo modo un vedere, le ansie, e il molteplice dell'esistente si risolve nell'uno dell'ideale eterno, tornando al punto immobile donde fu generato il tutto, cioè in Dio: poiché - continua ancora Parente - Dio è appunto quell'uno che è tutto, l'immobile onde si genera il moto, il semplice che si dirompe nel molteplice e nel diverso; quella pace in cui ogni desiderio si placa, ogni dramma si compone; quella musica più prossima alla solennità del silenzio, che è interiore armonia e beatitudine, in cui ogni sguardo è attento, ogni voce è fioca, e la serena gioia traluce e sorride più negli occhi che nelle chiuse labbra” (p. 29).

Potrei continuare a lungo a parlare in positivo delle idee che sono nel bel libro di Alfredo Parente. Ma reputo più importante e interessante discutere le idee che sono in contrasto con le mie convinzioni che non piuttosto quelle che non fanno che confermarle.

Manifesterò perciò, in questa sede, il mio disaccordo con quanto Parente afferma nel saggio dedicato al problema dell'interpretazione musicale. In esso, egli, *stranamente*, sembra “regredire” ad una posizione “pre-idealistica”, o, addirittura, oggettivistica e ingenuamente realistica. E sottolineo l'avverbio stranamente perché si tratta di una posizione che è in palese contrasto con quanto da Parente stesso affermato in un saggio presente anch'esso nel volume del 1961, quello significativamente intitolato *La favola dell'oggettivismo*. Un saggio, quest'ultimo,

che tende a trovare un senso accettabile, intersoggettivo e umano, dell'istanza dell'oggettività.

Il saggio sull'interpretazione è invece giocato su una distinzione che Parente presenta come radicale, cioè *essenziale*, fra la *creazione* musicale e la sua *interpretazione*. Quest'ultima, osserva Parente,

“mirando alla *rievocazione* dell'opera d'arte, si alimenta bensì a sua volta di tutte le risorse del gusto, della sensibilità e dell'esperienza artistica, ma si chiude nel suo proposito e nella sua rigida disciplina rievocativa, che non consente voli oggettivi e libertà di movimenti, ma di continuo richiama agli inesorabili limiti della pagina scritta, i quali limiti, al contrario, non sono imposti al musicista creatore, che limiti e freni trova se mai nella legge interiore della propria fantasia, non nella imposta ed infrangibile norma di un già definito e inalterabile mondo d'immagini” (p. 245).

La distinzione di creazione e interpretazione qui delineata porta Parente a confinare nell'ambito della *praxis* il lavoro dell'interprete, laddove il soggetto della *poiesis* viene considerato solo e unicamente l'artista creatore.

Non è un caso se, nel riportare il passo precedente, ho ritenuto opportuno mettere in corsivo il sostantivo “rievocazione” e il connesso aggettivo “rievocativo”. Si tratta infatti di termini che, a mio modo di vedere, non dovrebbero aver corso in una corretta e coerente visione “idealistica” del fenomeno musicale o artistico in generale.

Non è altresì un caso che il valore “epocale”, per così dire, dell'*Estetica* di Croce (1904) consista proprio

nella sconfessione teoretica che essa mette in atto dell'estetica positivista. E tale sconfessione consiste appunto nella critica ragionata del “presupposto ingenuo” del realismo: di là l'oggetto, di qua il soggetto; di là il mondo, di qua l'individuo. E ancora, nella fattispecie: di là l'opera d'arte, di qua l'interprete.

La “vera” arte, quindi, come adeguata “riproduzione del reale” e l'interpretazione come “rievocazione” più o meno riuscita e adeguata dell'opera d'arte.

Ora, Parente riprende proprio questa concezione realistica e ingenua e al massimo è portato a concedere che non è “possibile...al rievocatore ed esecutore di musica atteggiarsi a meccanico riproduttore cui non avvivi alcun fremito emotivo e il gusto dell'arte” (p. 245).

No. Il problema non è questo. Bisogna ammettere, più radicalmente, che ogni vera “riproduzione” è *creazione*, e quindi vita originaria che non ha alle spalle un preteso e già definito “modello” a cui “adeguarsi”.

Non esiste un mondo di immagini già bell'e fatto e inalterabile a cui l'interprete debba semplicemente “adeguarsi”, ma quel mondo si svela e si mostra nella potenza dell'arte in atto, in quel movimento che unisce, nell'originarietà e nell'essenzialità, l'artista all'interprete e che è come mediato dall'opera d'arte intesa come presenza “fisica” e “materiale”.

Il movimento dell'arte è però non questa presenzialità materiale, ma una presenzialità ideale o attuale: non è la presenza del semplicemente-presente o dell'oggettivo, del

tempo quantificato, bensì la presenza coscienziale di un'esperienza intensamente vissuta e perciò intemporale.

È questa, pertanto, un'esperienza sempre e altamente creativa, in cui l'uomo è ogni volta artista e traduttore-interprete dell'opera d'arte. È interprete persino lo stesso artista creatore dell'opera d'arte quando ad esempio la rilegge o la rivede o la riascolta, cercando di riattualizzare quel momento magico e creativo dell'esperienza artistica o dell'arte senz'altro.

In verità una differenza fra l'artista e l'interprete (o l'artista stesso inteso come interprete, secondo quest'ultimo caso) c'è ed è evidente. Essa consiste non nella superiorità ideale o essenziale, ma nel “*prius*” temporale che deve concedersi al primo nei confronti del secondo.

L'elaboratore “materiale” di un'opera d'arte è sì un uomo come noi (altrimenti non lo intenderemmo), ma è quell'uomo particolare che la storia ricorda come genio artistico o musicale.

Giustamente l'ermeneutica contemporanea considera l'opera d'arte come avente una vita non conclusa, ma identificabile al limite con tutto ciò che essa genera, direttamente o indirettamente: cioè con quelle che passano all'atto fra le infinite possibilità interpretative che un'opera d'arte come un plesso ipotetico unisce. Si tratta di ciò che Gadamer chiama la *Wirkungsgeschichte*, cioè quella “storia degli effetti” che è la vita in tutti i sensi diell'opera d'arte.

## COSPIRAZIONI

In *Spettri di Marx*, Jacques Derrida si impegna in una semantica della *conjuración*, campo di forza, di irradiazione di significanti, a partire dal quale tornare a pensare Amleto e Marx.

«La parola *conjuración* ha la *chance* di far lavorare il senso e di produrre, senza riappropriazione possibile, un plusvalore quanto mai errante» (*Spettri di Marx*, tr. it., Milano 1994, p. 55).

Il termine assume almeno due valenze: *cospirazione*, patto, giuramento che unisce e vincola le parti al perseguimento di uno scopo comune, *evocazione*, nel senso del chiamare con la voce uno spirito alla presenza, un incanto che *manca* al «momento dell'appello».

In questa *manca* risiede un assentarsi che, più che un «non esserci», è una *latenza*, un rimanere nascosti. Ecco che la *conjuración*, nell'evocarlo, svela, non costituisce, lo spettro del padre.

L'evocazione non è dotata di alcuna carica performativa, o magica, nel senso che non crea affatto lo spettro intorno al quale si cospira: si limita ad attenderlo, dopo averlo chiamato.

Lo spettro c'è, può vedere, senza esserne visto, chi lo evoca, può *decidere* il momento opportuno per mostrarsi. In questo «vedere senza esser visti», che combina visione e la-

tenza, controllo e libertà assoluta, sta il grado estremo del potere, l'«effetto-visiera» (*Spettri...*, p. 14). Effetto che presuppone che lo spettro si *aggiri*, che la spettralità sia un'*hantise*, un *umgeben*, un'erranza ossessiva (e che ogni discorso intorno all'Amleto risponda ad un'*hantologie* – come azzarda Derrida).

Qui, per infittire la selva di genealogie che ritma il primo capitolo del volume *Ingiunzioni di Marx* (pp. 9-65), Shakespeare genera Hobbes, che genera Bentham, che genera il Canetti di *Massa e potere*, che genera Derrida...

Il primo gesto, la prima esperienza che approssima i congiunti, i *vivi*, allo spettro – eternamente dislocato *altrove* – è il *lutto*.

«Non parleremo che del lutto. Che consiste sempre nel tentativo di ontologizzare dei resti, di renderli presenti, in primo luogo di *identificare* le spoglie e *localizzare* i morti (...). Bisogna sapere chi è sepolto in un certo luogo» (*Spettri*, p. 17).

L'unico luogo che può opporsi allo spaesante aggirarsi dello spettro è il sepolcro, dove il corpo morto *sta*, e *deve rimanere*.

Ne consegue che l'intera azione dell'*Amleto* si svolge tra due luoghi, che sono, soprattutto, poli, estremi di un'opposizione: la *hantise*, come dislocazione ed utopia panottica, la

tomba, come risposta solida - la più solida, vedremo - al fluire, allo stato gassoso della spettralità.

I luoghi: i bastioni di Elsinore (Amleto, atto I, scena I), sui quali lo spettro si fa attendere; il cimitero (atto V, scena I), in cui i becchini sventrano la terra e modellano forme che si presumono durature, stabili.

«Chi fabbrica più sodo del muratore, del calafato, del legnaiuolo? (...).

E un'altra volta che ti daranno questa dimandita, rispondi: il becchino. Le case che fa lui durano fino al dì del Giudizio» (Amleto, atto V, scena I).

A Sant'Arcangelo '94, Enzo Moscato, con *Mal-d'-Hamlé*, ed Alfonso Santagata, con *Terra sventrata*, hanno proposto la nettezza di questa opposizione. Il primo, facendo dell'Amleto un'esplosione di signifi-

canti, di rinvii ad un «Altro poetico» (Dante, Lautreamont), localizzando l'azione sulla piattaforma del castello reale ed assumendo come spettri, «lutti-manifesto», non il padre - e i codici paterni -, ma i fratelli (Ruccello e Neiwiller).

Il secondo, percorrendo le stazioni in cui l'oggetto del lutto dovrebbe riposare, stare, postovi da solerti becchini.

E su entrambi incombe un altro lutto, che reclama la fuga e rinnova l'esigenza di una cospirazione/evocazione comune: Pasolini.

Pasolini morente sull'asfalto di Ostia (*Mal-d'-Hamlé*). Pasolini già spettro, puro *loquente* da lontano.

Non localizzato, né localizzabile (*terra sventrata*).

Inesausto, il senso lavora.

GENNARO CARILLO

## MATERIALI

### DIECI DELIZIE PER PIANISTI... E NON SOLO

1 - Saint Saens (Bellaphon); 2 - Prokofiev - Skryabin - Ljapunov (Bellaphon); 3 - Gershwin (Bellaphon); 4 - Paderewsky (Bellaphon); 5 - Cortot (Bellaphon); 6 - Lhevinne (Dante); 7 - Levitzsky (Appian); 8 - Paderewsky vol. 3° (Pearl); 9 - Olivero "Celebrated Death Scenes" (Vai Audio); 10 - Anderson "Brightred" "Tightrope" (Wea).

S. Saens suona se stesso e Chopin; Prokofiev suona Rachmaninov, Glazunov, Skryabin, Miakowsky e se stesso; Skryabin e Ljapunov suonano se stessi; Gershwin suona se stesso, Kern e Berlin; Paderewski e Cortot suonano da padreterni il meglio del loro repertorio. Plaudiamo all'etichetta Bellaphon, la cui "Condon Collection", arrivata oltre il numero ventidue, ci permette di ascoltare simili preziose delizie: si tratta di registrazioni da rullo veramente straordinarie, per l'Autorità degli interpreti e per la qualità assolutamente unica dei riversamenti. Il materiale proviene dalla collezione di Denis Condon che vanta la bellezza di nove pianoforti automatici perfettamente restaurati ed ottomila rulli in perfetto stato di conservazione raccolti nell'arco di quarant'anni.

Le registrazioni DDD sono magnifiche, con uno splendido effetto sala: sembra quasi di sentirseli suonare a casa! Anche i più dubbiosi e sospettosi sulla qualità dei rulli dovranno ricredersi all'ascolto di questi dischi. Auspichiamo, qui, una distribuzione in Italia adeguata al valore storico di queste interpretazioni.

Molto buoni anche i riversamenti da settantotto giri da matrici originali dei dischi Dante, Pearl e Appian: assolutamente imprescindibili l'*Arabesques sul Bel Danubio Blu* di Strauss (Schulz-Evler), la Polacca op. 53 e gli Studi op. 25 nn 6-10-11 di Chopin eseguiti da Lhevinne, il Primo Concerto, gli Studi e le Rapsodie di Liszt e la seconda Sonata di Schumann eseguiti da Levitzsky e... tutto quanto esegui Paderewsky: qui le vette sono così alte da non consentire classifiche.

Ad ultimo, ma non ultime, la Olivero e la Anderson: la prima, con una registrazione live ad Amsterdam del '73 e del '66, canta il terzo atto dal Mefistofele, il quarto dall'Adriana, il quarto dalla Wally, ed una selezione dall'Iris. Meravigliosa come sempre, a sessantatre anni sfoggia una voce ed un pathos intatti nel tempo. La seconda, invece, torna alla grande sulla scena discografica con lo stupendo "Bright Red" registrato a NYC insieme a Brian Eno (che risulta esecutore, produttore e coautore) ed a Lou Reed (In our sleep). La Anderson si riconferma come una delle più interessanti ed originali compositrici di questo scorcio di secolo (EUGENIO FELS).

## MEMORIA E INTEGRAZIONE

Per i tipi della casa editrice Argo è in libreria l'edizione italiana di *Mémoire et intégration* (AA.VV., *Memoria e Integrazione*, Argo Editrice), pubblicato da Syros nel '93, che raccoglie saggi sulla natura elusiva e poliedrica della memoria individuale e collettiva, «un contributo prezioso e insieme una testimonianza originale – sottolinea Franco Ferrarotti, presentando il volume – che apre la via verso il chiarimento delle condizioni che rendono possibile lo sviluppo di una società multi-etnica e multi-culturale».

Memoria e integrazione come poli che si attraggono e respingono: l'una esclude l'altra e viceversa; ma ambedue fondamenti imprescindibili di una società multi-culturale, che trae origine e ragione d'essere dall'incontro-confronto tra etnie e razze. L'originale messe di dati, nei saggi di autori come Barou, Citron, Costa-Lascoux, Jodelet, Ferro, Stora, Videlier, Wieviorka e Yamagnane (antropologi e storici, ricercatori del CNRS), mette a fuoco un percorso che dalle memorie di comunità approda all'incontro delle memorie per dar vita alla memoria storica. «La memoria non è la storia – spiega Kofi Yamgnane –. La memoria di cui parliamo si collega a realtà vive e a ciò che bisogna impedire che scompaia. La memoria è fatica. Per un individuo, per un popolo, per un paese, smarrire la traccia della propria storia, positiva e negativa, lungi dal produrre più libertà, genera una perdita di significato. Il viaggiatore, anche senza bagagli, non ha la testa vuota. Il messaggeri, se vuole calzare suole di vento, deve avere qualcosa da trasmettere».

La particolarità di questo percorso sta nel superamento della contrapposizione, di scuola antropologica, tra memoria egemone e subalterna. Ma non solo. Lo smantellamento dell'equazione memoria=storia=cultura, porta a mettere a nudo i nodi della contaminazione che hanno impedito l'evoluzione di forme culturali autonome, dando vita a forme di razzismo dottrinario, ai circoli chiusi del sapere, dove estranea è soprattutto la conoscenza del «diverso da sé». Non è poi così lontano. «Mentre ancora se ne discute e se ne discuterà nel prossimo avvenire – prosegue Ferrarotti –, la società multi-culturale ce l'abbiamo sotto casa, vive e si agita sotto le nostre finestre».

Cultura europea ad un bivio, dunque: integrazione tra modelli culturali o assimilazione agli archetipi dominanti? Per sfuggire all'omologazione, alla massificazione, all'appiattimento ideativo, solo la prima soluzione offre la prospettiva di nuovi scenari, dell'elaborazione di una cultura di frontiera tra generi e stili diversi, di quella che in musica, ad esempio, si va da qualche tempo affermando come world music.

«È essenziale per l'Europa – spiega Yamgnane – conservare la memoria degli avvenimenti storici causa di migrazioni, dei successivi flussi di immigrazione che hanno costituito le loro popolazioni, del contributo di questi stranieri al loro patrimonio. Tale memoria non può assimilare solo gli eventi «positivi», ma deve inglobare tutto il passato, fosse anche il più doloroso, il più ambiguo, il meno glorioso. Altrimenti, proprio le vittime o i loro discendenti diventeranno «cattivi soggetti» o, per lo meno, soggetti ingombranti...».

Partiamo dalla definizione di Enzo Traverso (nel suo *Gli Ebrei e la Germania*), «la memoria è un supermercato che non teme la concorrenza», arriveremo alla formulazione di una «memoria in movimento», dove attraverso l'analisi degli

effetti delle nuove tecnologie della comunicazione sulla moltiplicazione e sulla trasformazione delle memorie collettive si potranno individuare i rapporti di fusione tra memoria e storia, «rapporti talvolta conflittuali – scrive Marc Ferro del libro –, ma sempre passionali. L'integrazione si pone probabilmente alla loro confluenza».

In un mondo che ha scoperto le autostrade virtuali e le interconnessioni telematiche, nuovi supporti che rendono più trasparente, in tempo reale, il «villaggio di vetro», la memoria non può essere considerata un armadio chiuso, ma «una realtà storica vivente e dinamica – suggerisce Ferrarotti –, capace di cambiamento e di evoluzione, e quindi in grado di dare e di ricevere, di arricchirsi, invece di consumarsi nell'isolamento o intristire nel risentimento» (FRANCESCO BELLOFATTO).

## DA GIUSEPPE CHIARI, 1994

Abbiamo ricevuto il bel *Trattato di musica* di Giuseppe Chiari, edito da Ulisse & Calipso, Edizioni Mediterranee. Il volume, per chi conosca l'opera del suo autore, già membro del Gruppo Fluxus e padre della musica d'azione, risulta estremamente interessante, sia per modalità di scrittura, che per idee che spesso ci trovano in sintonia. Si tratta di un libro anomalo, scritto un po' alla maniera di Cage, che va letto tutto d'un fiato, senza interruzioni, perché linee concettuali, intuizioni, *desiderata*, s'intrecciano e si richiamano anche a distanza, formando un tessuto connettivo estremamente fitto e significante. Tentiamo di scriminare dalla ricca messe alcuni temi dominanti.

Primo, la musica di ricerca; per Chiari la «musica per ricerca è musica per ricerca. Nasce e muore tale. Non è uno studio preparatorio per altre cose. È uno studio. non dobbiamo dimenticare che è uno studio. Ma fine a se stesso. La musica per ricerca è un esame per entrare in un'altra zona. in una zona più ampia» (la tecnica delle minuscole dopo i punti è ampiamente utilizzata dall'autore). Ma poco più avanti, la preoccupazione per il nuovo si fa strada in modo eccessivo, sempre a proposito della musica di ricerca: «controllare se esistono diritti codificati non esercitati / se esiste una situazione nuova / la musica nuova / rivela / la situazione nuova / non inversamente;». E ancora: «comporre è dare alla parola musica un nuovo significato»: non pare a Chiari che la novità sia un crisma del quale s'è fatta egida tanta musica inutile? Un certo desiderio di lasciare lezioni da ricordare spunta qua e là, subdolamente: «Cambiare la mia musica in modo che sia la prescelta»: ma perché? E ancora: «qualche musicista ci rappresenterà... se la musica non finirà... la lezione di quel musicista ci sarà stata utile. / Troppo tardi». Ma altrove un Chiari lucidissimo ci pareva suggerire che non ci sono lezioni, ma solo sussistenze.

Chiarissime le idee sul repertorio: «In questo mondo fatto di ripetizioni del mondo musicale del passato ogni variazione dà preoccupazione e si preferisce presentare i modi della musica di repertorio come modi definitivi», una vera «patologia della filologia», anche da noi aborrita in ogni luogo utile. Belle le idee su Chopin e Liszt, punto e basta anche col virtuosismo: «Poi all'improvviso tutto salta. In un attimo. I castrati non sono più castrati. E i bambini non

fanno più le scale cento volte al giorno". Le scuole di composizione beccano belle randellate sul groppone: "Una scuola di composizione deve dare compositori, se non li dà non è una scuola di composizione. / Se i compositori sono autodidatti... / La causa può essere un eccessivo senso di disobbedienza. / ...un'eccessiva richiesta d'obbedienza da parte della scuola. Ma i fatti sono storici. / ...che i compositori sono autodidatti non va evaso.". Notevole anche l'impegno politico, antiautoritario, volto in direzione di una degerarchizzazione delle strutture verticali ed orizzontali. Ma allora sorge un dubbio: perché se la musica "non è una struttura di segni" è una struttura "lineare di significati"? Perché si sceglie il modello lineare e non quello sublineare, particellare, micrologico?

Chiudiamo presentando alcune belle intuizioni:

"Schoenberg applica schemi diversi ma l'intenzionalità è simile a Wagner. Il risultato lo dice."

"...si presenta un fenomeno storico-critico perché le continue novità generate dal lavoro delle musiche (plurale) non possono essere considerate scoperte. (...scoperta è realtà data in anticipo scoperta al giorno x)".

"Non c'è una corrispondenza diretta fra la complessità teorica e la quantità musicale".

"Il pezzo musicale è bello, è significativa e non ha obbedito a nessuna gradazione" (G.D.S.).

### FRAME CAFÉ

«Il pittore sta solo, completamente solo, nella sua vecchia casa. Non ha neppure un gatto, perché vuole essere completamente solo». È l'incipit di Antonio Tabucchi per *Frame Café* (G. SAVINO, *Frame Café*, con un testo di Antonio Tabucchi, Electa Napoli), il volume di Giancarlo Savino, edito da Electa Napoli e dedicato a Antonio Neiwiller, che propone alcune recenti immagini dell'artista napoletano. Una ballata solitaria tra il pittore e le sue creature, raccontata da Tabucchi in una notte di pioggia e nebbia. C'è un'immediata sintonia tra le parole e le immagini. E non poteva essere altrimenti per un artista che, per sua stessa ammissione, ha cominciato fin da ragazzo a esercitarsi «contro il senso comune delle cose». Così Tabucchi, imprevedibile, aperto, lineare. La sua prosa oltrepassa le categorie, ma ci fa ritrovare quell'invisibile rete che ci lega al nostro passato. «Non sa quali creature lo visiteranno stanotte - prosegue - si tratta pertanto di evocarle». Stempera soprattutto dei blu: blu elettrico, azzurro cielo e turchino, «Perché sa che le creature che lo visiteranno sono creature che frequentano la notte e che vengono da spazi interstellari». Ed il segno diventa poesia. Non a caso, sul bordo degli acquerelli, poche note riannodano i fili tra le creature ed il loro poeta. «Ho passato molte notti al *Frame Café*. Jack Daniels in un piccolo bicchiere di vetro. In piedi, vicino ad un sorriso anonimo, ho smaltito la mia solitudine inosservato».

Riemerge l'isola, Napoli diventa un dettaglio, «una città troppo impegnata a mostrare se stessa - spiega Savino - per potersi occupare degli artisti. Questo, credo, sia il rancore che un artista deve superare, se vuole vivere a Napoli. In

effetti sto a Napoli come se stessi su un'isola. Questo non è sempre negativo poiché per un pittore il silenzio è una pratica costante, come un giardino da coltivare, anche se poi il sentimento più forte diventa la solitudine. Nel fare dell'arte ci vuole una speciale concentrazione. Se disegni un volto o fai un'ombra, devi sentirla sulla pelle, come un brivido».

Ciclicamente l'umanità smarrisce l'umano, avverte l'Autore. In quei momenti (questo è uno di quelli), l'arte si erge a estrema difesa: questa segue percorsi e codici misteriosi, mai complicati. «Forse è solo un modo per far emergere il mondo del sentire. Per questo un segno, una macchia può toccare tanto nel profondo del cuore di popoli anche molto lontani per tradizione e cultura. In una società che ha bruciato la sensibilità dello sguardo - conclude Savino -, dobbiamo edificare l'arte del sentire. Dobbiamo attraversare le miserie, senza lasciarci l'anima. Resistere alle mode che svuotano le parole di senso. Difendere i poeti» (FRANCESCO BELLOFATTO).

### PULCINELLA, IL NON MORTO

Un bel giorno Edoardo mi disse "Michele, sto scrivendo un libro..."

"Ah sì... e come si chiamerà?" feci io.

"Pulcinella condannato alla sedia elettrica".

Pensai subito che il titolo non mi attraeva. Mi sembrava un po' provinciale. Ma, naturalmente, era inutile inoculare il virus dell'incertezza nel suo entusiasmo. Non sarebbe stato un comportamento da amico.

Così non dissi niente. "Dopotutto" pensai "quello che conta, in letteratura, è il risultato!"

Poi chiesi "Ma è un saggio?"

"Non proprio" fece Edoardo, insolitamente misterioso.

"Allora è un romanzo!" insinuai io

"Non direi" rispose Edoardo.

Io etichettai il suo atteggiamento come civetteria letteraria. E non ci pensai più.

Poi, qualche giorno prima di Pasqua, Edoardo mi consegna questo libriccino di sessanta pagine, bello al tatto, elegante alla vista.

Dico: "Grazie, Edoardo... ma potrò leggere il tuo libro solo a fine mese... Lo sai io ho una scaletta per le letture... la mia vita è un vero casino!"

"Va bé... fai con comodo" rispose Edoardo, comprensivo.

Così mi sono ritrovato con il libriccino tra le mani. E ho cominciato a annusarlo. Annusare un libro, in gergo, significa leggere i primi righe, sfogliarlo qua e là per percepirne gli umori, lo stile...

Ma, ahimé, dopo sessanta righe, eccomi preso nel meccanismo narrativo. Altro che civetteria letteraria. *Pulcinella condannato alla sedia elettrica*, effettivamente, non è un saggio né un romanzo. Perché è tutte e due le cose assieme.

In più è un testo teatrale, una grande esibizione di prosa poetica.

Insomma Edoardo ha qui racchiuso le sue molte anime, quella di critico, di regista teatrale, di narratore, di poeta. Ed è riuscito a amalgamarle tutte, alla

perfezione, in una formula unica, originalissima. Il suo testo è scritto con eleganza, ma pure con straordinaria partecipazione emotiva.

Secondo me resteranno le pagine che Sant'Elia dedica al mestiere dell'attore, al rapporto tra maschera e persona, alla magia della rappresentazione teatrale...

Partendo dal canovaccio di un vecchio testo, Sant'Elia distrugge la separazione canonica tra generi letterari. E, badate bene, senza nessun inutile intellettualismo. La saggistica italiana dominante, quella del pensiero debole, considera il mondo, la vita come un interminabile inventario di opere già scritte, films già girati. Compito del critico o del saggista è decrittare il linguaggio della Comunicazione. In base alla considerazione nichilista che tutto è stato già detto. Dunque a noi rimane solo il compito di interpretare.

Edoardo invece capovolge questa forma mentis, la irride perfino. E rende modernissima, quasi profetica, una farsa insignificante di inizio secolo. Il suo processo critico è esattamente l'opposto di quello dei vari Eco, Vattimo, Cacciari. La Comunicazione, per Sant'Elia, è espressione fedele del mondo, dunque risulta piena di vita, di umori che si rinnovano e si riproducono in continuazione. Insomma, sembra dire Edoardo, niente è stato detto. Tutto è ancora da inventare e reinventare. E infatti inietta sangue e sentimento dietro una maschera vecchia come il mondo, irridente, fosca, plebea, che tra le sue mani si trasforma in un personaggio credibile, umanissimo.

Dunque Edoardo, leggero come una piuma, piomba in pieno duemila, nell'epoca dei fax e dei computers, alla faccia del pensiero debole, dei vedovi inconsolabili delle ideologie perdute. E ci lascia con un'immagine finale davvero indimenticabile: Pulcinella che ingoia i fili della sedia elettrica come se fossero spaghetti.

Insomma il Pulcinella, l'eroe di Sant'Elia, nell'eterna lotta contro la morte risulta vincitore. Perché il mito, la comunicazione, sembra dire l'autore, supera l'esistenza di chi la pratica. E si proietta nell'etere, nella libreria universale che tutti noi, giorno dopo giorno, continuiamo a scrivere. In questa maniera superando non solo la nostra vita di singoli. Ma perfino il trabocchetto ostinato della Morte.

Insomma vi invito a leggere *Pulcinella salvato dalla sedia elettrica*. Un libro profondo e divertente insieme, da gustare tutto d'un fiato. E, credetemi, di questi tempi, non è davvero poco! (MICHELE SERIO).

## MANGIME PER MEMORIA

L'altro giorno il Colosseo s'è frantumato in musica: n'è nata una soave navicella colorata di suoni acquei. Sprofondata nei più profondi abissi la margherita bianca e dorata cominciò a volare come fosse una libellula: un po' su ed un po' giù; cantando a squarciagola insieme a quel violino vecchio e un po' sciancato che chiedeva sempre informazioni al lustrascarpe della Galleria Colonna.

Il Teatro Argentina era più in là: dall'essere un teatro. E più non ritrovava la sua amata essenza: s'era perduto assieme all'Opera. Noioso evaporare orga-

nizzato, della più bieca essenza. Montecitorio, crema avariata d'esseri umani, credeva di approvare un "nonsocché": legislazione approfondita per una nuova musica o arte in genere o anche una stranissima frittata d'anime. Cantava dolcemente una canzone mentre bolliva il cane... e il presidente degli autori.

Moltiplicandosi per sette rinacque il Colosseo: una fiammata scolpita sulla roccia. Cuneiforme aspetto di un linguaggio perduto, la sua voce cominciò a diffondersi nell'aria. Echi lontani riportavano la dolcezza della sua sostanza viva: non per niente s'era tuffato nel cuore stesso degli eventi come una pietra accesa di sentimento e voglia di vivere. La sua carrozza si fermò ai piedi del castello, scalpitando i cavalli e il cocchiere. Ne scese una favola con un lungo vestito di seta, mentre i violini preparavano un pasto prelibato di vivande esotiche.

Disgraziatamente avevano chiuso la scuola. Il primo giorno già non sarebbe più stato possibile imparare niente. Bisognava andare direttamente dal maestro di musica: per cantare agli dei. Bisognava rivolgersi subito al maestro elementare per apprendere l'alfabeto, ma l'alfabeto era cresciuto a dismisura e, ormai giovanotto, era fuggito con una splendida luce. L'orizzonte s'era imperlato di gioia, quando il maniscalco liberò tutte le puledre e la manna cominciò a piovere lentamente sulle strade ormai solitarie (ANGELO FILIPPO JANNONI SEBASTIANINI).

## MUSICA, MUSICA...

Nanie Bridgam, <b>LA MUSICA A VENEZIA</b>	L. 15.000
Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli <b>GLI AFFETTI CONVENIENTI ALLE IDEE. STUDI SULLA MUSICA VOCALE ITALIANA</b>	L. 80.000
Bernard Champigneulle, <b>STORIA DELLA MUSICA</b>	L. 14.000
Lorenzo Da Ponte, <b>ESTRATTO DALLA VITA</b>	L. 24.000
Carl De Nys, <b>LA MUSICA RELIGIOSA DI MOZART</b>	L. 13.000
Girolamo De Simone, <b>LE PAROLE SOSPESSE O DEL SILENZIO IN ARTE</b>	L. 18.000
Girolamo De Simone, <b>MANUALE DEL MANCATO VIRTUOSO. LASCIALE I PIANISTI NELLE GABBIE</b>	L. 12.000
Franco Carlo Ricci, <b>VITTORIO RIETI</b>	L. 95.000
Sergej Prokof'ev, <b>DIARIO. VIAGGIO IN «BOLSCEVISIA»</b>	L. 40.000
Chiara Santoianni, <b>POPULAR MUSIC E COMUNICAZIONI DI MASSA</b>	L. 28.000
David Schiff, <b>ELLIOTT CARTER</b>	L. 100.000
Umberto Vassallo, <b>CONVERSANDO CON I GRANDI DELLA MUSICA</b>	L. 45.000
Krzysztof Wiernicki, <b>DAL DIVERTIMENTO DEI NOBILI ALLA PROPAGANDA. STORIA DEL JAZZ IN RUSSIA</b>	L. 42.000

Spett. E.S.I. Edizioni Scientifiche Italiane spa - Via Chiatamone, 7 - 80121 NAPOLI  
desidero ricevere il volume

Nome \_\_\_\_\_  
Via \_\_\_\_\_ Città \_\_\_\_\_  
Cod. fisc. \_\_\_\_\_  
Data \_\_\_\_\_ Firma \_\_\_\_\_

Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.

80121 NAPOLI - Via Chiatamone, 7 - Tel. 081/7645443 pbx - Telefax 7646477  
00185 ROMA - Via dei Taurini, 27 - Tel. 06/446264 - 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 IN LIBRERIA:  
AUDITORIUM s.a.s.

20135 Milano - via F. Argelati, 35 - Tel. 02/8323215 - Telefax 8322951

LIBRERIE DEPOSITARIE:

Ancona: Fagnani; Feltrinelli  
Ascoli Piceno: Rinascita  
Bari: Feltrinelli; Laterza; Marrese; Pirola Maggioli  
Benevento: Chiusolo; Masone; Messina  
Bergamo: Rinascita  
Bologna: Dehoniana; Feltrinelli; Pirola Maggioli; Pitagora; Tempi Moderni  
Brescia: Rinascita  
Cagliari: C.U.E.C.; F.lli Cocco  
Campobasso: Giuridica; La Scolastica  
Capri: La Conchiglia  
Caserta: Croce; G.D.C.; Guida; Il Cenacolo  
Catania: Cavalotto  
Catanzaro: Giuridica; Nisticò; S. Pio X  
Chieti: De Luca  
Civitanova M.: Nuova Rinascita  
Cosenza: Domus L.U.C.E.  
Empoli: Coop. Rinascita  
Firenze: Feltrinelli; Marzocco; Le Monnier  
Foggia: Universo Simone  
Gallarate: Carù  
Genova: Sileno; F.lli Bozzi; Libreria degli Studi; Liguria Libri; Feltrinelli  
Isernia: A. Patriarca  
Latina: Libreria Latina  
L'Aquila: Colacchi; Maccarrone; Universitaria  
Lecce: Lecce Spazio Vivo; Palmieri; Libreria  
Livorno: Belforte  
Lucca: Il Sestante; Centro Documentazione  
Mantova: Athena  
Matera: Libreria dell'Arco  
Messina: Editrice Hobelix  
Mestre: Don Chisciotte  
Milano: Anthea; Archivolto; Claudiana; Librerie Feltrinelli; Giuffrè; Giuridica Manara; Libreria dello Scriba; Rinascita; San Paolo  
Modena: Feltrinelli; Libreria Del Corso

Napoli: CLEAN; Dehoniana; Deperro; Feltrinelli; Librerie Guida; Libri & Libri; Lofredo; Marotta; Pisanti; Treves  
Padova: Accademia; Calusca 3; Draghi; Feltrinelli  
Palermo: Giuridica Valenti; San Paolo; Feltrinelli  
Parma: ALA Bottega del Libro; Feltrinelli  
Pavia: CLU  
Perugia: L'Altra; Simonelli; Rinascita; Margiacchi  
Pesaro: Pesaro Libri  
Pescara: Feltrinelli; Promo Book  
Pisa: Feltrinelli; Lungarno  
Pordenone: Al Segno  
Ravenna: Rinascita  
Reggio Emilia: Rinascita  
Rimini: Libreria del Professionista; Giubbe Rosse  
Roma: Amore e Psiche; Coletti S. Pietro; Coletti S. Giovanni; Dedalo; Esedra; Ex Libris; Feltrinelli; Giuridica Carucci; Juriservice; Librerie Kappa; Leoniana; L.E.G.; Psicologia; Ricordi; Rinascita; Scienze e Lettere; Ancora; Uscita; Tuttilibri; Camelot  
Salerno: Feltrinelli; Guida; Internazionale; D'Auria; San Paolo  
Sassari: Dessì  
Sesto Fiorentino: Rinascita  
Siena: Feltrinelli; Scientifica  
Taranto: Egidio Leone; Filippi  
Teramo: Ipotesi  
Torino: Campus; Facoltà Umanistiche; Feltrinelli; Forense Tarditi; Giuridica Bosso; Comunardi; Stampatori  
Urbino: La Goliardica; Moderna Universitaria  
Venezia: C.L.U.V.A.; Ca' Foscarina  
Verona: Rinascita  
Vicenza: Galla; Librarsi  
Viterbo: Fernandez

## TRACKS

GIROLAMO DE SIMONE, *La provincia dell'impero*  
 SANDRO PETROSINO, *Incontro con Roberto De Simone*  
 FRANCESCO BELLOFATTO, *Scarlatti, 75 anni in musica*  
*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*

## FOCUS

SU ALBERTO SAVINIO

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*

## CROSS-OVERS

ACRONICHE

*Verso il Mediterraneo*

LA NOTTE AMERICANA

GOFFREDO DE PASCALE, *Il decalogo di François Truffaut*

KONFUSION

STEFANO VALANZUOLO, *Nyman, Bryars, Frisell. La musica che tira*

PIEGHE DEL TEMPO

CORRADO OCONE, *Castità della musica*

SCREEN

GENNARO CARILLO, *Cospirazioni*

## MATERIALI

EUGENIO FELS, *Dieci delizie per pianisti... E non solo*  
 FRANCESCO BELLOFATTO, *Memoria e integrazione*  
*Da Giuseppe Chiari, 1994*  
 FRANCESCO BELLOFATTO, *Frame Café*  
 MICHELE SERIO, *Pulcinella, il non morto*  
 A.F. JANNONI SENASTIANINI, *Mangime per memoria*