

5/2001

# KonSequenz

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

5/2001

LIGUORI EDITORE

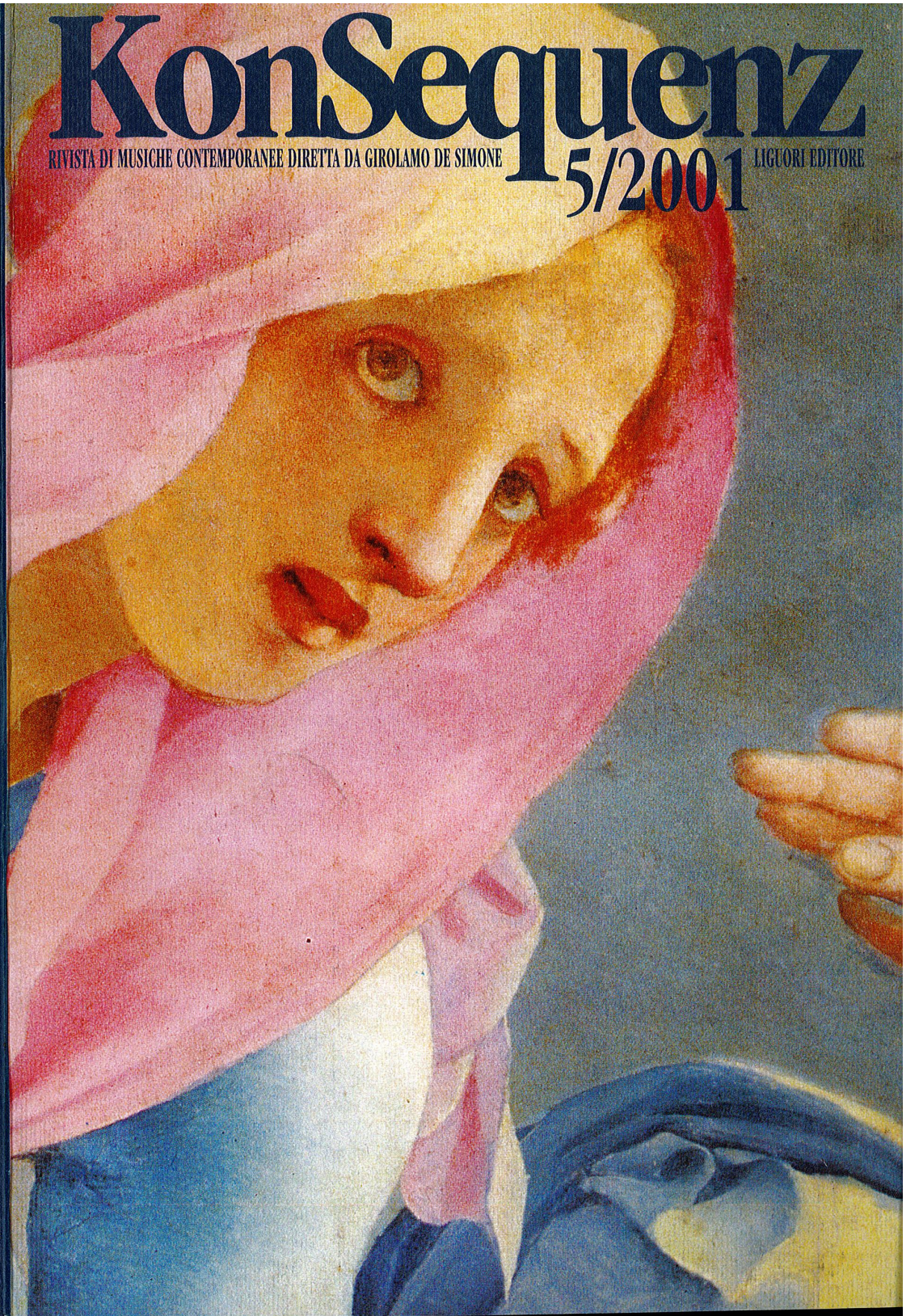
Girolamo De Simone, *Piccola storia del plagio*  
Alfredo D'Agnesi, *Nuovi linguaggi e generi della musica popolare del Novecento*  
Renzo Cresti, *Stravinskij, musicista nomade*  
Boris Porena, *Riflessioni in di un compositore out*  
Giovanni Guaccero, *Interpretazione della storia e composizione*  
Renzo Cresti, *Una musica che ha la forma delle nuvole. Ricordo di Franco Donatoni*  
Alessandro Vecchiotti, *Ripensando l'alea*  
Girolamo De Simone, *Nuovo bestiario musicale*

COD. P  
ISBN 88-207-3124-X



9 788820 731243

€ 12,91  
(L. 25.000)



Konsequenz  
Rivista semestrale di musiche contemporanee  
Anno VIII - 2001  
pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt  
<http://www.konsequenz.it>  
[info@konsequenz.it](mailto:info@konsequenz.it)  
[desimone@konsequenz.it](mailto:desimone@konsequenz.it)  
[fels@konsequenz.it](mailto:fels@konsequenz.it)

*Direttore responsabile:* Girolamo De Simone

*Comitato Scientifico:* Francesco Bellofatto, Giancarlo Cardini, Paolo Castaldi, Giuseppe Chiari, Alfredo D'Agnesi, Giulio De Martino, Girolamo De Simone, Daniele Lombardi, Gabriele Montagano, Carlo Mormile, Riccardo Risaliti, Enrico Renna, Giancarlo Sica

**Condizioni di abbonamento per il 2001**

<i>Italia:</i>	Abbonamento annuo	L. 45.000 (€ 23,24)	Fascicolo singolo	L. 25.000 (€ 12,91)
<i>Paesi U.E.:</i>	Abbonamento annuo	L. 60.000 (€ 30,99)	Fascicolo singolo	L. 30.000 (€ 15,49)
<i>Extra U.E.:</i>	Abbonamento annuo	L. 80.000 (€ 41,32)	Fascicolo singolo	L. 40.000 (€ 20,66)

**Le annate arretrate sono fornite a prezzo doppio**

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 150805, indicando a tergo del modulo, in modo leggibile, nome, cognome ed indirizzo dell'abbonato.

# KONSEQUENZ

**RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE**

**DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE**

**N. 5 - NUOVA SERIE**

**ANNO VIII • 2001**

**LIGUORI EDITORE**

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, riprodotta, copiata o trasmessa senza l'autorizzazione scritta dell'editore. L'AIDRO (Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere dell'Ingegno), via delle Erbe 2, 20121 Milano, potrà concedere una licenza di riproduzione a pagamento per una porzione non superiore a un decimo del presente volume.

Prima edizione italiana Giugno 2001  
Liguori Editore, Srl  
via Posillipo 394  
I 80123 Napoli  
<http://www.liguori.it>

Copyright © Liguori Editore, S.r.l. 2001  
**Konsequenz**  
Rivista semestrale di musiche contemporanee  
Anno VIII - Gennaio-Giugno 2001  
Pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt  
<http://www.konsequenz.it>

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

Direzione amministrativa: Via Posillipo 394 - I 80123 Napoli

Redazione: Via Duomo 348 - I 80133 Napoli

Registrazione presso il Tribunale di Napoli al n. 4517 dell'11/4/94  
Responsabile: Girolamo De Simone

Napoli : Liguori, 2001  
ISBN 88 - 207 - 3124 - X  
1. Storia della musica 2. Musicologia I. Titolo

*Ristampe:*

9 8 7 6 5 4 3 2 1 0      2006 2005 2004 2003 2002 2001

Questo volume è stampato in Italia dalle Officine Grafiche Liguori - Napoli su carta inalterabile, priva di acidi, a pH neutro, conforme alle norme Iso 9706 ∞

## SOMMARIO

Girolamo De Simone, <i>Piccola storia del plagio</i> .....	1
Alfredo D'Agnesse, <i>Nuovi linguaggi e generi della musica popolare del Novecento</i> .....	12
Renzo Cresti, <i>Stravinskij, musicista nomade</i> .....	16
Boris Porena, <i>Riflessioni in di un compositore out</i> .....	24
Giovanni Guaccero, <i>Interpretazione della storia e composizione</i> .....	33
Renzo Cresti, <i>Una musica che ha la forma delle nuvole. Ricordo di Franco Donatoni</i> .....	42
Alessandro Vecchiotti, <i>Ripensando l'alea</i> .....	47
Girolamo De Simone, <i>Nuovo bestiario musicale</i> .....	58
SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI .....	91

# PICCOLA STORIA DEL PLAGIO\*

GIROLAMO DE SIMONE

*Il fatto che la contaminazione sia sempre esistita non è una novità. È scritto in molte storie della musica, ed è deducibile anche usando semplicemente la logica, in relazione alle modalità stesse della composizione musicale, la quale da un tema o una cellula sonora di qualsiasi tipo (tratta anche da altri autori) fa scaturire un intero brano. Da quando tuttavia l'“imbastardimento” della produzione musicale è diventato un fatto compiuto, e tutti i media parlano di contaminazione, si sono creati due partiti. Da un lato quelli che la propugnano ad ogni piè sospinto anche quando non di ‘contaminazione’ si può parlare, ma di semplice accostamento confusionale di stili. L'altro partito è quello degli algidi difensori della purezza, che con varie argomentazioni denigrano il nuovo corso musicale (che a loro dispetto percorre trasversalmente tutti i generi). Per questi ultimi, la contaminazione è esistita da sempre, quindi non ci sarebbe da gridare al miracolo oggi; si tratterebbe di un fenomeno alla moda, da minimizzare, usato dall'industria culturale per meri fini commerciali e quindi da portare ad esaurimento dopo averlo spolpato per bene. Lo confondono con il lavoro di quei musicisti colti (come ad esempio Bartòk) che in passato hanno rivalutato le tradizioni folcloriche dei paesi loro. Non distinguono, quindi, tra popular e popolare, e sfiorano anzi il populismo.*

*Date queste premesse potrà allora risultare utile rintracciare il tema conduttore del plagio all'interno della storia della musica, dimostrando che, effettivamente, la deriva della contaminazione si è affacciata con forza nel corso dei secoli e nel lavoro di musicisti anche importanti. Ma ribadendo anche l'idea che oggi sta accadendo qualcosa di nuovo, profondamente diverso. Qualcosa che marcia al passo con la globalizzazione dell'economia, e che può essere usato bene o male, così come era già avvenuto quando ci si accorse della ‘riproducibilità’ tecnologica delle opere d'arte*

\* Il presente articolo è apparso sul quotidiano “il manifesto” del 25 marzo 2000 con il titolo “Come da copione”. Suoi stralci sono già apparsi su “Konsequenz”. Se ne offre qui il testo completo, corretto e rivisitato.

(Benjamin). Queste nuove modalità di produzione di opere possono essere rivolte al mero discorso economico (e quindi da stigmatizzare, come ci insegna Ignacio Ramonet) o tendere a qualcosa di più, al melting-pot, alla proliferazione di linguaggi capaci di arricchire tutti attraverso la differenza di ciascuno: l'altra faccia della musica globale.

Il plagio e le estetiche nuove che ne derivano non sono altro che uno strumento di contaminazione, uno strumento ricco di implicazioni giuridiche e filosofiche. Dal punto di vista giuridico, il plagio artistico consiste nella veicolazione gratuita di idee e atmosfere musicali: non si tratta della mera copia, naturalmente. La diffusione di uno 'stile', infatti, non ha nulla a che vedere con una copia, e pertanto evita di pagare qualsiasi pedaggio. Dal punto di vista filosofico, attraverso la gratuità dell'offerta, il plagio artistico consente di sfuggire alla logica dello scambio, con la prassi del dono unilaterale gratuito. Io do una cosa a te, e basta: tu nemmeno sai chi sia a dartela, si tratta di un contributo alla storia del progresso comunitario.

Questa visione, che a tutta prima appare utopistica, oggi viene praticata di fatto con maggiore facilità. Le idee circolano da sole, senza pregiudizio d'autore. Esse vengono sentite come proprie da ciascuno, ed anzi il fenomeno sembra semmai innescare un problema opposto, quello della conservazione della memoria storica. Ma questa è un'altra storia.

## MATERIALI

### Medioevo

Già l'uso di modi ispirati a quelli greci è in qualche modo da ritenersi una sorta di grosso plagio. In realtà, mentre comunemente (ed erroneamente) si ritiene che la civiltà musicale abbia seguito un percorso lineare, genericamente 'progressista', e cioè di maggior complessità delle forme o di evoluzione gerarchica delle stesse (cioè dall'elementare allo strutturato, dal facile al difficile, e così via), proprio l'uso medioevale della modalità smentisce clamorosamente questo assunto. Nella Grecia antica, infatti, i modi potevano assumere forme anche assai più complesse: per esempio oltre ad essere diatonici (antenati delle nostre scale moderne), potevano diventare cromatici e addirittura enarmonici, utilizzando quindi rapporti tra suoni che noi occidentali abbiamo completamente dimenticato.

2 Prima dell'epurazione fatta da San Gregorio Magno, che 'ripu-

lisce' i canti delle antiche e suadenti effusività orientali, il canto liturgico medioevale conosceva una estrema libertà geografica: da quello monodico basato su otto modi di derivazione bizantina, a quello 'occidentale', che presentava differenti tipologie, tra le quali anche quella mozarabica.

### Rinascimento

Durante il Rinascimento, mentre in Germania Lutero rinnovava le fonti dei canti liturgici ed in Francia Calvino proibiva di usare la musica se non nelle sue espressioni più sobrie (vale a dire con melodie cantate all'unisono), in Spagna accadeva qualcosa di molto interessante. Si creava una sorta di melting-pot, di crogiuolo capace di raccogliere elementi franco-fiamminghi ed italiani, e fin qui nulla di strano, perché i fiamminghi avevano rivoluzionato le forme vocali (anche con ardite composizioni: il *Deo Gratias* di Okeghem arriva fino a 36 voci!) e l'Italia aveva perfezionato l'arte strumentale. Ma il bello era che in Spagna questi elementi si fondevano con stilemi gotici, celti, baschi, arabi e berberi. Bernard Champigneulle, nella sua piccola e provocatoria *Storia della musica* spiega la commistione con gli arabi: installati in Andalusia fino all'inizio del Rinascimento, essi avevano segnato nel profondo la civiltà spagnola. La straordinaria presenza di elementi tanto variegati fanno della cultura spagnola rinascimentale un meraviglioso precedente di mescolanze e... plagi d'instimabile valore artistico.

### Settecento

In Spagna pomposi oratori sostituiscono i *villancicos* d'ispirazione etnica locale. In Germania, Inghilterra, Fiandre ci si rivolge alla scuola di Versailles, ma rifacendola alla maniera italiana: sono quelli che Couperin chiama i 'gusti fusi'. Keiser ad Amburgo fa seguire in una stessa opera testi in francese, italiano e tedesco, a seconda dell'atmosfera della musica o della forma prescelta.

Il grande Georg Friederich Haendel compone ispirandosi alle forme napoletane, ma ha la tecnica degli organisti tedeschi ed uno spirito tipicamente... inglese, specie nei brani di circostanza che lo fanno affermare in Inghilterra. Haendel dichiarava tranquillamente di prendere spunto da temi di Stradella e Keiser. Ma gli addebitano prestiti da... ventinove compositori! Nel solo *Israele in Egitto* compaiono ben diciassette 'citazioni'.

Il grande codificatore delle prassi del sistema temperato (che solo apparentemente è un passo avanti nella storia della musica, contrariamente a quel che ritenne Schoenberg), Johann Sebastian

Bach, trascrive concerti barocchi di Marcello, Vivaldi, Johann Ernst, scrive corali su temi luterani, riscrive se stesso adattando numerosi brani a differenti strumenti. Ispirato dalla celebre *Piango, gemo, sospiro e peno*, di Vivaldi, Bach ne trae un *Andante* per il *Concerto* in si minore BWV 979 (trascritto da autore 'sconosciuto'), e vi si ispirerà nel fugato del *Preludio Fantasia* BWV 922, quello poi trascritto dal pianista Egon Petri per la Busoni-Ausgabe. E così via: dai tre concerti per organo da Vivaldi (BWV 593, 594, 596) alla fuga per organo tratta da Legrenzi (BWV 574), Bach dimostra ben più che una passeggera infatuazione per la musica veneziana. Quest'ultima viene fagocitata, trascritta, completamente cambiata, oppure usata come modello sotterraneo. Certo è che il codificatore del sistema musicale occidentale non si è sottratto al fascino del plagio artistico.

Il grande Mozart, amato dagli dei e filmicamente odiato da Salieri per il suo genio, si divertì a copiare temi di altri compositori. Nella *Overture* del *Flauto magico* vi sono temi di Cimarosa e di Clementi, considerato il "padre della musica pianistica". Mozart, come ricorda Luciano Chailly, "ebbe molte accuse di plagio per 'prestiti' da Gluck, Haydn, Paisiello, J. Christian Bach, Sarti, ed altri". Giovanni Carlo Ballola scrisse che "se Mozart fosse vissuto ai nostri tempi, avrebbe dovuto passare molto tempo, per i suoi plagi, in un'aula di Pretura". Chailly riferisce che Clementi, ristampando una *Sonata*, dovette segnalarvi in calce con comprensibile stato d'animo il celebre "plagio di Mozart".

#### Ottocento

Beethoven, con piccole permutazioni, mutua il tema della famosa *Pastorale* da opere di Mozart (Sonate K 332 e 135; Fuga della Fantasia K 394). Ma la sintesi di quel tema, come segnala Tito Aprea in un suo celebre libro sul plagio, compare addirittura in Bach, nella *Cantata* "Dio tu guardi la Fede".

E così via: Wagner attinge da Schubert, Mendelssohn, Beethoven, Brahms, e perfino da una messa gregoriana. Ma Brahms a sua volta lo fa da Beethoven, Verdi, Dittersdorf. Liszt, avvertito dallo stesso Wagner del prestito di un tema che compare nella *Walkiria*, gli risponde con filosofia: "Hai fatto bene: così avrà almeno la possibilità di essere ascoltato da qualcuno...".

#### Novecento

Puccini 'prende' da Rachmaninov (un tema di *Turandot* del 1926, tratto dall'*Elegia* del 1892...), Rachmaninov da Chopin.

4 Puccini a sua volta, nella *Tosca*, si ispira al celebre *Capriccio*

sulla partenza del fratello diletto di Bach ed alle *Images* di Debussy. Ma in cambio cede qualcosa dal *Tabarro* alle *Fontane di Roma* di Ottorino Respighi. Cilea prende da Debussy, e Debussy da Schumann e da Satie, Prokofiev acquisisce un tema dal *Trovatore* di Verdi, e così via, in un gioco intrecciato di citazioni espresse, occulte, inconscie o consapevoli e colpevoli... fino a Berg, che nel *Wozzeck* non potendo plagiare un tema perché usa il sistema dodecafonico copia... un ritmo: precisamente quello della *Pastorale* di Beethoven.

Più ci avviciniamo alla contemporaneità, più gli autori presentano elementi che confluiscono nella attuale modalità del plagio artistico. Nel Novecento, quelli che maggiormente hanno contribuito a dar corso a questa acquisizione sono stati Erik Satie, che prende in giro le *Sonatine* di Clementi con piglio ironico e spregiudicata abilità permutatoria, ed Igor Stravinskij, che fa della citazione la sua principale arma, a dispetto di Adorno che lo considerò inautentico con scarna preveggenza.

#### Contemporaneità

Non si può dar conto facilmente di quello che accade oggi, se non compilando un ponderoso elenco telefonico. Molti autori usano la citazione volontaria, o portano agli estremi l'espedito della trascrizione, reinventando o sporcando intenzionalmente con interventi estranei i brani del passato. In mente vengono subito le operazioni di Garbarek, le modalità compositive di Zorn, che accosta frammenti in un velocissimo gioco di rinvio concettuale, le allusioni dei neoromantici, le rivisitazioni dei brani di Hildegard Von Bingen. Contaminazione c'è in qualche modo in molta della musica concreta recente, che utilizza frammenti spuri provenienti da ogni dove (ad esempio lo fanno Andrea De Luca e Lorenzo Brusci, che sulla copertina del loro CD "Shadows" scrivono: "Chiunque è libero di manipolare questo disco, se potete ammettetelo"); nelle molteplici utilizzazioni di musiche colte da parte di compositori jazz o anche semplicemente ad opera di jingle-makers (si pensi a Rava che rifà Puccini), di musiche di provenienza leggera da parte di interpreti classici, da Cardini che rilegge Bindi a Bayless che in "Bach meets the Beatles" rifà celebri brani del gruppo anglossassone, o Peter Breiner che ne riscrive le composizioni nello ... stile del concerto grosso di Bach, Haendel e Vivaldi! Un gran calderone citazionistico è quello del bravo Daniele Sepe (che talora eccede in enfasi bandistica quanto eccelle in impegno politico), e del gruppo Le Loup Garou, che fonde con grinta stilemi provenienti da disparati angoli del globo. Infinita la

world music che mescola, contamina, plagia. Molta musica contemporanea 'di frontiera', o se si preferisce molta Border music apprende le modalità compositive usate da generi differenti, se ne appropria in modo più o meno personale, e ne fa qualcosa capace di ri/suonare in modo indeterminato, nuovo, globale.

Alla contemporaneità appartengono le brevissime citazioni degli spot, i rifacimenti, i plaghi musicali della musica leggera, i brani sottratti al diritto d'autore e modificati per essere immessi in rete (tagli nella frequenza di campionamento, e mascheramenti operati dall'algoritmo usato dal formato Mp3), ma anche i brani liberi da copyright immessi sul mercato dalle ditte che vendono software utilizzabili per creare pagine Web, etc. etc.

## IDEE

### Plagio

Quando "una persona si appropria degli elementi rappresentativi e creativi di un'opera per introdurla in un'altra opera sotto il proprio nome, ci troviamo in presenza di un 'plagio', cioè di una contraffazione qualificata e aggravata, ossia di una riproduzione abusiva di un'opera altrui con appropriazione di paternità" (L. n. 633 del 1941). Per legge, tuttavia, l'opera simile all'originale, per essere realmente definita plagio, deve suscitare nell'ascoltatore le stesse emozioni dell'originale. Ciò sembrerebbe lasciare uno spiraglio agli utilizzi di tipo 'citazionistico', perché i frammenti usati, ad esempio, in un pezzo di Zorn non hanno più nulla in comune con i brani iniziali.

### Plagio e utilizzazioni plurime

La Siae ritiene che le nuove tecnologie conducano a differenti tipi di "utilizzazione" dell'opera, e che tali "utilizzazioni plurime" possano e debbano essere egualmente tutelate, attraverso marcatori come Mmp, che consente la marcatura in filigrana, il *watermark*, attraverso algoritmi di cifratura. Numerosi gli altri standard *Secure Digital Music Initiative*. Le operazioni indicate da Mario Fabiani come riconducibili ad una utilizzazione plurima di tipo diverso da quello tradizionale sono l'*Uploading* (si immette l'opera in rete), il *Browsing* utente (altri utenti accedono all'opera), il *Client caching* (consultazione dell'opera in rete), registrazione dell'opera sul proprio computer, riproduzione dell'opera (attraverso Mp3), trasmissione dell'opera ad un pubblico indeterminato. Dal punto di vista giuridico non sembra tuttavia che la

'consultazione' di un'opera, ad esempio, con qualità inferiore dovuta alla compressione o alla resa 'mono', possa essere considerata una 'utilizzazione'. Altrimenti tutti i negozi di dischi, quando fanno ascoltare una titletrack di un disco al compratore dovrebbero pagare diritti di utilizzazione, o i giornalisti che espongono le riviste alla consultazione per una offerta di acquisto cliente dovrebbero pagare dei diritti per tale 'consultazione'!

Altro punto discusso della normativa è la possibilità concessa agli acquirenti di CD di farsene almeno una copia per un uso differente, ad esempio per ascoltare una compilation in auto, purché tale copia sia dotata di un codice particolare che si chiama *Serial Copy Management System*.

### Plagio artistico

Il plagio artistico è ritenuto quasi inevitabile nella musica classica, che procede da un tema o da una cellula allo sviluppo della forma musicale prescelta. Nella musica colta è normale pensare di comporre un brano su tema altrui, oppure autocitare frammenti della propria opera in altre composizioni, o trascrivere lo stesso pezzo per uno strumento diverso dall'originario.

### Plagio indiretto: trascrizione, parafrasi, ...

Si 'trascrive' da una composizione per orchestra o si creano 'parafrasi' pianistiche dai brani d'opera, poi se ne fanno musiche differenti, vere e proprie reinvenzioni. È interessante, a questo proposito, segnalare che la Siae non prevede e non tutela la figura della 'trascrizione' di opera da autore vivente o scomparso da meno di settant'anni. Nella musica jazz l'autore viene quasi a scomparire, tant'è che il brano viene spesso riferito all'esecutore. Nelle esecuzioni in cui è prevista l'improvvisazione, come nelle performances di Giuseppe Chiari, la figura dell'autore è di complessa individuazione. Nelle musiche di libera utilizzazione collegate a software di sviluppo di pagine Web, l'autore vende i brani una sola volta, e l'acquirente ne liberalizza l'uso in cambio dell'acquisto del programma. Su Internet, in questa fase di sperimentazione, sembrerebbero autorizzati i *download* di frammenti di bassa qualità audio.

### Plagio e riproducibilità

La possibilità di replicare "enne" volte un'opera musicale attraverso dischi, video, e così via, la espone al rischio di manipolazione delle masse da parte dell'industria culturale. Ma d'altro lato tale replicazione può servire ad introdurre attraverso l'opera temi

rivoluzionari nella politica culturale. Quest'intuizione di Benjamin lo rende il più lucido dei francofortesi. La tecnica della riproduzione, scrive Benjamin, "pone al posto di un evento unico una serie quantitativa d'eventi". Al di là delle implicazioni storiche ed estetiche, la novità della riproducibilità è che in ultima istanza non si può più eludere il confronto col pubblico "degli acquirenti che costituiscono il mercato". Ciò, indubbiamente, cambia il rapporto tra artisti, opere e massa. Definite infatti certe costanti come di sicuro successo, la tentazione forte è quella di cedere al fascino del già detto, dell'autocitazione, della fabbricazione di canzoni, brani, video fatti *ad hoc*, cioè pensando alle esigenze dell'industria culturale. Tecnicamente è piuttosto semplice ricreare le atmosfere o riutilizzare certe suggestioni armoniche oppure 'arrangiamenti' simili per ottenere un effetto di 'trascinamento' sulla scorta di un successo da hit. Tale prassi, però, espone l'artista ad un logoramento ed uno svuotamento che alla lunga gli sono fatali. La prassi della 'citazione' o del rifacimento (da un mambo, dalla colonna sonora di un film di successo, etc) è tale che essa va raccolta per quello che è, senza escludere a priori che una qualità estetica, un valore, possa comunque esservi contenuta.

### ***Popular, popolare, populista***

Il termine 'popular' ha una vasta accezione. La migliore definizione è quella data da Richard Middleton, e riassunta da Franco Fabbri. Comprende la canzone, il pop, il rock, la musica da cinema, della televisione, della pubblicità e "gli altri generi che insieme formano il campo musicale definito 'popular' dagli anglosassoni". Quindi, 'popular' è termine molto vicino all'ambito che interessa la produzione contemporanea contaminata.

Il termine 'popolare' va riferito in modo più circostanziato alla produzione legata al folklore locale, all'etnico in senso stretto. Può usarsi 'popolare' anche nel caso di produzioni provenienti da segmenti sociali identificati con la massa (1). Il passo tra popolare e 'populista', in quest'ultimo caso, è quantomai breve: la musica da discoteca, la leggera più commerciale, la neomelodica, non sono generi autenticamente 'popolari', perché discriminano in partenza i gusti della gente, dando per assodato che la massa non possa interessarsi di musiche differenti da quelle a loro prossime. In questa accezione, la musica extra-light non è nemmeno 'popular' (tranne che in alcuni casi, in cui si effettua realmente una contaminazione), ma è certamente 'populistica'. Il Festival di Sanremo è spesso 'populista', tranne alcune eccezioni. Gli Avion Travel non

lo sono, ma poi chi vende tantissimo è il neomelodico di turno, senza per ciò stesso poter essere portavoce della verità buona per la massa.

### ***Pregiudizio d'autore***

Il plagio dispone a piacimento i confini di appartenenza: distingue tra mio e tuo solo per abbattere questa frontiera, e stabilire un terreno condiviso. Ogni luogo in comune allarga i propri confini originari, perché sopravanza quelli contigui. Le incursioni pirata negli standards predisposti dall'"autore" sono già la ricchezza e la bellezza del prodotto ipermediale. Queste 'varianti' dell'originale verranno anzi richieste, perché nella variazione e nella velocità aforistica della successione di immagini diverse vi è una via d'uscita dalla noia per il già ascoltato. Un'opera idra potrebbe crearsi utilizzando la Rete, e abdicando alla propria paternità d'autore, come già si fa attraverso esperimenti letterari. "La nostra percezione è cambiata: la velocità degli spot ha modificato la sensibilità e la recettività. Ci annoiamo della lunghezza, della pedanteria, non conserviamo memoria dei discorsi troppo lunghi, delle architetture monumentali, delle forme ponderose ed affermative del vecchio modo di 'comporre'. Una estetica del plagio ne presuppone una della scomposizione. Frammenti, stille, particelle di suoni e immagini. L'arte del futuro funzionerà per accensioni infinitesimali. Sarà simile alle reti neurali, e sarà probabilmente intuitiva, connettiva, extralineare: capace di seguire la velocità di pensiero, lo scatto d'intelligenza. Non saranno ammessi passi indietro.

Avrà significato la nozione d'autore in scenari come quelli intravisti? Il patrimonio collettivo sarà sconnesso col reale, porterà le musiche dei territori alla dispersione o sparizione? Sarà 'indotto' da regie occulte? Sorgono nuove estetiche che rivoluzionano da cima a fondo le abitudini dei compositori. È il caso di cogliere il senso di queste stratigrafie, di lanciare le opere in questa straordinaria avventura. Si tratta solo di rimuovere nomi, lasciar circolare virus, rinunciare a territori d'appartenenza" (da "Konsequenz", n. 1/95).



### Bibliografia

- Tito Aprea, *Rubato ma non troppo ovvero il plagio musicale*, Roma, De Santis 1982.
- Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, nuova edizione, Torino, Einaudi 1991.
- Luciano Chailly, "Plagi musicali", in "Konsequenz", numero 1/99, Napoli, Liguori 1999.
- Bernard Champigneulle, *Histoire de la musique*, Puf 1981.
- Michel Chion, *Musica, media e tecnologie*, Milano, Il Saggiatore 1996.
- Girolamo De Simone, "Estetiche del Plagio", in "Konsequenz", numero 1/95, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1995.
- Girolamo De Simone, *L'altra avanguardia*, numero 1/96, monografico di "Konsequenz", Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1996.
- Girolamo De Simone, "Storia di un plagio", in "Konsequenz", numero 1/97, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1997.
- Andrea Frova, *Bravo Sebastian*, Firenze, Sansoni 1989.
- Richard Middleton, *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli 1994.
- Giuseppe Padellaro, *Il diritto d'autore*, Milano 1972, Casa editrice Francesco Vallardi — Società Editrice Libreria.
- Mario Fabiani, "Diritto d'autore e globalizzazione dell'informazione", rubrica "legislazione" in "Bollettino Siae", n. 6 Novembre-Dicembre 1999.

### Discografia

- AA.VV., "Bizantine secular classical music" (first recording ever, Orata Ltd)
- Haendel, "Israel in Aegypten", Charles Mackerras, Leeds Festival Chor, Engl. Chamber Orch. (Deutsche Grammophon)
- AA.VV., "Bach & Venezia" (dieci MC, Frequenz 1980)
- AA.VV., "Pachelbel, Albinoni, other baroque favourites" (Rca Victrola)
- Bach-Walton, "The Wise Virgins" (arranged from music by J.S. Bach: trascrizioni-reinvenzioni per orchestra sinfonica) (Chandos)

- Bach-Kempff, "Kempff joue Bach, transcriptions pour piano" (Deutsche Grammophon)
- Puccini, "Tosca", Molinari Pradelli, Tebaldi, Monaco, etc. (Decca)
- Erik Satie, "3 Gymnopédies & other piano works", eseguite al pianoforte da Pascal Rogé (Decca)
- Igor Stravinskij, "Pulcinella", su temi di Pergolesi, Abbado (Deutsche Grammophon)
- Le Loup Garolu (Polosud 1997)
- Lorenzo Brusci e Andrea De Luca, "Shadows" (i Dichi Forma, Via Isidoro del Lungo 27, 52025 Montevarchi -Ar)
- Peter Breiner, "Beatles go Baroque" (Naxos International)
- Giancarlo Cardini, "Le canzoni che ho amato, omaggio a Umberto Bindi" (Materiali sonori)
- Daniele Sepe, "Vite Perdite" (Polo Sud)
- Daniele Sepe, "Spiritus Mundi" (Polo Sud)
- Jan Carbarek-Hilliard Ensemble, "Officium" (ECM)
- John Zorn, *Road Runner*, in Guy Klucsevck, "Manhattan Cascade" (Cri)
- Hildegard Von Bingen / Souther, "Vision" (Angel)

# NUOVI LINGUAGGI E GENERI DELLA MUSICA POPOLARE DEL NOVECENTO

ALFREDO D'AGNESE

Gli storici datano la nascita del rock'n'roll al 1954. È un momento di rottura nello svolgersi del Novecento. Appare una musica per le masse che si rivolge ai giovani con un linguaggio mai utilizzato fino ad allora. È un genere che contesta i modi, gli usi e i costumi della società nel modo di vestire, di pensare e di agire: un'autentica rivoluzione sociale e sonora.

Il rock and roll è uno stile urbano che arriva anche nelle periferie degli Stati Uniti; deriva da una strana miscela tra le musiche popolari in voga in quegli anni: il suono dei neri d'America, il blues e il soul innestati su ritmi sensuali e sull'uso della voce come urlo. Inoltre scompare, a poco a poco, l'orchestra come elemento ortodosso, sostituita da formazioni ridotte: trii e quartetti divengono il braccio armato della nuova musica, insieme alla chitarra elettrica, strumento principe di una "città nuova" da conquistare. Se il blues e la canzone folk sono il laboratorio che permette al rock di nascere, Elvis Presley è la prima incarnazione della figura di "messia" che inoverà prepotentemente la scena e permetterà la nascita del mito del ribelle (nel cinema gli si affiancheranno Marlon Brando e James Dean) e l'invenzione della parola "giovane", fino ad allora praticamente sconosciuta: si era figli, ragazzi, fratelli, mariti. Il giovane diventa una razza a sé, in eterno conflitto con la generazione dei padri e dei fratelli maggiori (analogie con "Padri e figli" di Turgenev) e, in seconda battuta, con la nascente industria della musica e del disco.

Da questo momento una tra le possibili letture del rock è il tentativo dei giovani di ribellarsi da una parte e dall'altra, quella dell'industria, la voluntas di vendere l'utopia, di azzerare il messaggio musicale e sociale e renderlo "fatturato".

I nuovi linguaggi del Novecento partono da qui, da una serie di figure leggendarie che corrispondono ai nomi di Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, Little Richard e che operano una

unificazione storica, almeno negli Stati Uniti, tra pubblico bianco e pubblico di colore.

Il rock, si comprende dai primi anni, ha la forza di un messaggio universale, comprensibile a ogni latitudine. È per dirla con le parole di Jacques Derrida, "intraduisibile, mais traductable": intraducibile, ma interpretabile, decodificabile.

Parallelamente, mentre la cultura ufficiale cerca di blindarsi dall'assalto degli urlatori, anche la musica folk si rinnova attraverso la figura di Bob Dylan che stravolge il messaggio degli hobo e dei trovatori ancorando la canzone alla poesia di strada (in contatto con gli scrittori della beat generation) e ai veri contenuti della ribellione: pacifismo, nuovi modelli di famiglia, altri valori nati dalla contestazione del mondo degli adulti. La sua parabola lo porterà ben presto a elettrificare la propria musica e a far nascere un altro segmento, il country rock, attraverso le composizioni dei suoi discepoli.

Il rock si diffonde ben presto anche in Europa: il primo risultato tangibile, la filiazione più interessante ha un nome, musica beat e si espande dalla Gran Bretagna agli altri Paesi del vecchio continente. La traduzione europea trova ben presto i nuovi leader nei Beatles, primo fenomeno musicale planetario in contrapposizione a Presley. I Beatles opereranno una serie di trasformazioni, nell'immaginario collettivo e sonoro attraversando con la loro musica diversi generi, dalla musica colta fino all'easy listening. E trascineranno tutti i gruppi del beat britannico (dai Who ai Them e perfino i più ribelli Rolling Stones) verso una nuova, e più matura, fase del rock.

Anche in Italia arriva l'eco di una terra promessa. E se i primi urlatori sono ai margini della canzonetta, si sviluppa a poco a poco una scena beat che fa sentire la propria voce. Di lì a poco nascerà la canzone d'autore italiana che raccoglie da una parte l'eredità degli chansonnier francesi (Brel e Brassens su tutti), dall'altra lega i grandi temi della cultura italiana alla nuova musica che arriva dai Paesi d'Oltreoceano. Fabrizio De André, Francesco Guccini, Luigi Tenco, Gino Paoli sono i pionieri di questo genere che subirà nel tempo vari scossoni. Su tutti l'arrivo di Lucio Battisti e della sua canzone popolare, prima con Mogol, poi utopistica ed elitaria, con i testi futuristi e visionari di Pasquale Panella.

Una storia dei linguaggi del Novecento non può prescindere dalle mille e una derivazioni che si affollano negli anni Sessanta-Settanta. Bisogna affrontare i temi della Psichedelia, del rhythm and blues, della musica dei "corrieri cosmici" tedeschi che all'inizio degli anni Settanta sposano elettronica, rock e Mitteleuropa.

La società sarà attraversata da personaggi in grado di cambiare il corso della storia, innovatori come Jimi Hendrix, poeti come Jim Morrison, travestiti da musicisti, bruciati come icone da una vita dissipata e veloce.

Infine il rock prova a fare i conti con la musica dei padri, in Europa, quella classica: nasce prima il pop barocco, poi quello che sarà definito rock progressivo. Si passa dalla rilettura di pagine celebri, tra cui i "Carmina Burana" e i "Quadri per un'Esposizione" di Mussorgskij, alla scrittura di suite, sinfonie, arrangiamenti rock, incontri al limite del scontro tra gruppi e orchestre sinfoniche.

In Giamaica si sviluppa, intanto, proprio in quegli anni, la musica reggae trascinata in hit parade da Robert Marley ed è un altro linguaggio che trova una sinergia con il rock. Canzoni che parlano di esodo e autodeterminazione, religione e catarsi sostenute da un andamento lento e trascinate.

Gli anni Settanta rappresentano in qualche modo la crisi delle utopie e degli "ismi". Una nuova generazione di giovani è pronta a contestare quella dei fratelli maggiori: nasce un po' in tutto il mondo il punk, sorta di luddismo musicale che parte da un profondo spirito nichilista per giungere a un credo estremo: non c'è futuro per questa società.

La canzone, che si era espansa e dilatata fino a diventare altro da sé, torna alle origini: le canzoni sono cortissime, durano meno di due minuti. Sono rozze, violente, ultraelettriche. È una fiammata di poche stagioni.

La nuova onda, chiamata new wave, prova a operare una sintesi tra linguaggi: rinnova, senza chiedere rivoluzioni e porta la musica dei giovani negli anni Ottanta, un periodo di ripensamenti e di stasi, ma anche di cadute di muri (i Pink Floyd di "The Wall", la glasnost di Gorbaciov e la caduta del Muro di Berlino). Si afferma una nuova musica da ballo, la figura del produttore come vero artista, lo studio di registrazione diventa un mezzo di conoscenza per produrre nuova musica.

Scoppia il fenomeno del techno pop, sostituito da nuovi romantici (New Romantics) con una rinnovata linea melodica: siamo in Europa, ma già negli Stati Uniti è tempo di cambiamenti.

La lotta tra bande giovanili nei quartieri e nei ghetti delle grandi metropoli produce ancora un altro linguaggio. Scozza l'ora del rap e della musica hip hop. I suoni della strada, i vecchi giradischi sono la base su cui contestare, dire la propria, costruire rime, parlate, scandite e non più cantate. È il suono della rivolta della nazione nera che brucerà a Los Angeles e a New York divisa anno

dopo anno, in sottogeneri, il gangsta-rap, le posse. Ma con il tempo anche i linguaggi della strada chiederanno al rock, al jazz e alla canzone un passaporto per entrare tra le masse.

Le altre trasformazioni che ci portano fino a oggi portano il nome dell'Africa, della world music e della new age.

In Africa avviene dalla fine degli anni Settanta un matrimonio, fino ad allora ritenuto impossibile, tra le tecnologie occidentali e le musiche tradizionali. Nasce una nuova canzone che fonde le lenie dei griot, il pop americani ed europeo e le ragioni di una terra spesso dimenticata.

È la base per la nascita della world music, un potente sincretismo sonoro che abbatte generi, barriere, distanze geografiche. Si ritorna a un suono universale, accettabile a ogni latitudine.

Una filosofia alla base anche della musica della new age, linguaggio lontano dal rock, figlio delle filosofie esoteriche e di un uso massiccio della cultura musicale classica.

Gli anni Novanta terminano con l'acquisizione di nuovi sottogeneri: l'Europa scopre il trip hop, il dub, dall'elettronica e dalle convinzioni di Brian Eno si sviluppa la musica per ambienti. La tecnologia avanzata è il nuovo strumento del rock, un argomento alla fine solido come il capitalismo, in grado di mangiare, digerire e trasformare argomenti, messaggi, contenuti, istanze, processi. Una struttura circolare e onnivora, omnicomprensiva, il rock e i suoi derivati. Uno, nessuno e centomila linguaggi in costante via di espansione.

# STRAVINSKIJ, MUSICISTA NOMADE

RENZO CRESTI

Non c'è dubbio che il musicista dell'inizio del III millennio sia un artista nomade, un apolide che ha superato il gravoso senso di responsabilità nei confronti della Storia e dello Stile, la prima sostituita con la geografia e il secondo con l'occasionismo, in ogni caso tutti i materiali vengono costantemente rimodellati e ricombinati. Oggi sembra non esistere alcuna possibilità del "nuovo", ma solo un rimescolamento. Il musicista è davvero un artigiano manipolatore, proprio come lo fu Stravinskij, padre della modernità.

L'attualità di Stravinskij è indiscutibile, la sua musica ha saputo farsi amare dal grande pubblico e dalla critica<sup>1</sup> ed è diventata punto di riferimento per le ultime generazioni di compositori di tutto il mondo. Nato in Russia nel 1882, e morto a New York nel 1971, il 6 Aprile, quest'anno cade il trentennale della morte, un'ulteriore occasione per ribadire l'importanza.

Non è più l'epoca dei musicisti da lavagna (come diceva Cocteau) e dei messaggi nella bottiglia, dobbiamo sostituire l'idealistica metafora di Adorno con una quotidiana operatività che, grazie a una segnaletica chiara ed esplicita (che non vuol dire accondiscendente ai gusti del pubblico) sappia farsi viatico di collegamento fra opera e mondo. Per parlare in termini di musicologia tradizionale, la contrapposizione fra Schoenberg e Stravinskij, così come l'ha impostata Adorno, non ha oggi senso, va semmai vista come una contra-posizione, ovvero come occupazione di spazi operativi diversi. Di questi spazi quello che si è dimostrato più aperto e trasversale è senz'altro quello stravinskiano, meno monolitico, non solo tecnicamente, ma anche culturalmente ed espressivamente, sa aprirsi a ventaglio e cogliere fermenti diversi, in una disponibilità anche verso quella frugalità della vita di tutti i giorni, disprezzata dall'idealismo post-romantico. Nel far convi-

<sup>1</sup> Ben due dischi hanno vinto, l'anno scorso, i Major Grammy Awards negli Stati Uniti: il premio per il "Classical Album" con *Firebird, The Rite of Spring e Perséphone*, diretti da M. T. Thomas; e il premio "Opera Album" con *The Rake's progress*, diretto da J. E. Gardiner.

vere il problema rigoroso della forma con le varie esigenze di ascolti mutevoli (razionalistici, psicologici, intuitivi, ludici ecc.) sta uno dei maggiori problemi della musica contemporanea, già affrontato e felicemente risolto – con gli strumenti della sua epoca – da Stravinskij che, proprio per questo, può considerarsi un musicista attualissimo<sup>2</sup>.

Il feticismo della struttura e della neo-serialità appartiene ai "nipotini di Damstadt e, in Italia, solo a un certo ambiente milanese, rappresenta (riutilizzando la terminologia adorniana) la vera "restauratione", mentre il linguaggio e ancor più l'atteggiamento mentale di Stravinskij, aperto e curioso, si inseriscono a pieno titolo in quel *molteplice* ch'è il tratto saliente della cultura (musicale) degli ultimi vent'anni almeno. In un certo senso Stravinskij anticipa lo stile post-moderno, nell'utilizzazione pragmatica degli elementi storici, senza però banalizzarli in una musica *easy* da arredo metropolitano, com'è avvenuto con l'effimero del neo-romanticismo; al contrario Stravinskij sa mantenere e trasmettere quella magia, quel senso rituale e del sacro che la vera musica comunica.

Non ingannino le dichiarazioni di oggettivismo, quando Stravinskij dice che "considera la musica impotente a esprimere alcunché"<sup>3</sup>, non intende negare la capacità di suscitare un coinvolgimento emotivo, ma prende le distanze da un ascolto passivo, abbandonato ai sogni, una presa di distanza necessaria per riscoprire un modo più virile per "amare la musica in sé e per sé", amare quindi la musica e non le proprie fantasie, come "una droga, un doping". È anche una rivolta alla retorica ottocentesca (quella del genio, dell'ispirazione, dei sentimenti passionali, dello psicologismo esasperato, delle anime belle...), era necessario prendere le distanze dalla forma di comunicatività *troppo umana* degli espressionisti. Ma non è un voler paralizzare le funzioni emotive, anestetizzare i significati, è, molto più semplicemente, un riportare la musica, dopo il sublime romantico, su piani che le sono più consoni, forse anche più tradizionali come quelli legati a un classicismo apollineo.

Stravinskij, togliendo al suono i facili sentimentalismi da roto-calco, ridà al suono una nuova dignità, spogliandolo non solo dalla poetica romantica, ma anche da teorie positivistiche, da

<sup>2</sup> Per queste tematiche Cfr. Nostro saggio introduttivo, *Enciclopedia italiana dei Compositori Contemporanei*, III vol., 10 CD, Pagano, Napoli 1999-2000.

<sup>3</sup> I. Stravinskij, *Cronache della mia vita*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 52. È importante ricordare che questa autobiografia è stata stilata nel 1935.

ogni ideologia e sociologismo; così il suono, finalmente *nudo*, "naturale", secondo quanto dice Schneider, torna a esprimere le proprie ragioni: "io compongo a contatto diretto con la materia sonora"<sup>4</sup>. È questo "contatto diretto" con la dimensione del suono che conduce a una forma naturale, quasi estemporanea, che descrive l'essere (musicale) *tale e quale è*, l'essere *che ha luogo*, che nel suo trasformarsi diventa ciò che è. I suoni si dispongono seguendo non i classici sviluppi tematici, non creano vie univoche di collegamento lineare, semplicemente realizzano il proprio aver luogo, il loro *essere così*, come avviene nell'improvvisazione: "mi sentii spinto a improvvisare e mi abbandonavo a questa attività"<sup>5</sup>. Stravinskij non è quel cinico speculatore descritto da suoi denigratori, tutti fortemente emuli dell'ideologia adorniana<sup>6</sup>, anzi può essere addirittura descritto, se si assume una prospettiva diversa e più classica, come l'artista "sentimentale", così come lo definì Schiller<sup>7</sup>: "il vero poeta sentimentale è colui che ha la pura innocenza del bambino, la sua ingenuità nel modo di pensare". Nel modo di smontare e (ri)costruire i materiali musicali, Stravinskij pare procedere proprio come il bambino nei suoi giochi e il gioco, si sa, è metafora di vita. Come il bimbo, Stravinskij ha la capacità di *possedere* le cose. "È nel libero gioco che l'opera si rivela e si giustifica" dichiara il Maestro<sup>8</sup>. Nietzsche dice che è proprio nel puro giocare, senza funzioni e scopi al di là delle proprie regole e delle finalità interne, che s'incontra il destino. E Stravinskij è davvero un Maestro nei caleidoscopici giochi sonori che, senza mai cadere nella poetica della *contaminatio* e del *pastiche*, sa rispecchiare il continuo flusso vitale che, come una spirale, sempre gira intorno a elementi storici, nell'eterno ritorno del sempre uguale nel differente. Stravinskij è un fagocitatore *par excellence*, ma in lui gli elementi che vengono ripresi si caratterizzano non per la somiglianza al modello, ma per la *diversità*, è la lontananza che interessa, la maniera nuova del trattamento, fatta di corrosiva ironia (sull'importanza dell'ironia nell'arte s'è scritto molto, purtroppo è rarissima nel serio e sussiegoso panorama della musica contemporanea). In un certo senso, la lontananza assume la funzione dei vuoti nell'architettura. Non è sul modello formale, preso a pre-

<sup>4</sup> I. Stravinskij, *Cronache della mia vita*, op. cit., p. 9.

<sup>5</sup> I. Stravinskij, *Cronache della mia vita*, op. cit., pp. 8 e 9.

<sup>6</sup> Cfr. Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959.

<sup>7</sup> Cfr. F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, SE, Milano, 1986.

<sup>8</sup> I. Stravinskij, *Poetica della musica*, Curci, Milano, p. 44.

testo, che si deve concentrare l'attenzione, ma sulla ricchezza di suono. Il *rigor mortis* della filologia musicale, che troppo spesso ha fornito la falsa immagine di una musica stravinskiana "fredda" e "tecnicistica". Il Maestro russo è molto attento all'organizzazione formale, ma si lascia prendere anche dal fortuito che, inatteso, incontra nel costruire e stimola la "fantasia" e il "capriccio"<sup>9</sup>. Le forme storiche, che Stravinskij prende come punto di riferimento o di partenza, vanno intese non in maniera accademica, ma dinamica e in divenire: "la tradizione è cosa ben diversa da un'abitudine... una vera tradizione non è la testimonianza di un passato concluso, ma una forza viva che anima e informa di sé il presente"<sup>10</sup>.

È il tempo musicale, assolutamente nuovo, che rende la musica di Stravinskij differente dalle forme tradizionali e straordinariamente attuale, un tempo non uniforme e cronometrico, ma che supera o contrasta lo svolgimento lineare, astraendolo. Spostando e sovrapponendo tempi e ritmi, decentrando le parti tematiche e melodiche, sommando tonalità diverse o tonalità e modalità, Stravinskij forma una temporalità musicale instabile, in quanto priva di punti di riferimento certi, creando, di volta in volta, un ordine spazio-temporale originale.

L'insegnamento ritmico di Stravinskij è basato sui mutevoli accenti, sul metro desueto e sciolto (a volte di origine greco-orientale), l'ictus sta in sede eccentrica, mentre gli abbellimenti multipli tendono a rendersi autonomi. In fondo Stravinskij realizza una moderna sprezzatura: "il *proprium* di quest'arte è tendente non già a rinvigorire un ritmo salvandolo dall'ovvia scansione, quanto a raprenderlo, a raggelarlo in fissità immote. Stravinskij inaugura, o almeno riprende dopo secoli, nell'ambito del tardo pensiero tonale, le formule magiche, gli abracadabra che impietrano"<sup>11</sup>. Stravinskij si avvicina alla musica non solo per curiosità intellettuale, ma per esigenze pratiche: gli interessa sapere come è fatta la musica e come si procede per farla. Le doti superbe del giovane Stravinskij sono dimostrate già nella *Sinfonia in MI bemolle* dove la tecnica armonica del tempo è padroneggiata mirabilmente. Successivamente sarà l'ambiente francese a indirizzarlo verso nuove acquisizioni, dopo *Fuochi d'artificio* che varrà a Stravinskij il primo colpo fortunato della sua vita, quello di attirare l'attenzione di Sergei Diaghilev (1872-1929), cono-

<sup>9</sup> I. Stravinskij, *Poetica della musica*, op. cit., pp. 48 e 49.

<sup>10</sup> I. Stravinskij, *Poetica della musica*, op. cit., p. 51.

<sup>11</sup> M. Bortolotto, *Fase seconda*, Einaudi, Torino 1969, p. 29.

sciuto nei circoli d'avanguardia della Russia d'inizio secolo, dove il coreografo era già noto anche per aver fondato, nel 1898, la Rivista "Il mondo dell'arte". Ne *L'uccello di fuoco* (1910) è ancora evidente l'influenza orchestrale di Rimskij-Korsakov, col quale Stravinskij aveva studiato privatamente cinque anni, ma si individuano alcune caratteristiche tecniche che diverranno proprie allo stile stravinskiano: come l'accordo di IX di dominante sul quale gravitano anche gradi cromatici e ornamentazioni, e come il mantenere la scrittura armonica su un doppio binario, infatti le parti realistiche della storia del balletto ricorrono alla musica popolare di stampo diatonico, mentre le parti fantastiche utilizzano il cromatismo. Allo stesso metodo fatto di livelli contrastanti Stravinskij fa ricorso pure in *Petrouchka* (1911) in quanto le scene della fiera sono diatoniche con numerosi inserimenti di canti popolari russi, mentre la musica dei burattini è bitonale, le cui fondamentali stanno in rapporto di quarta eccedente; dall'unica cellula armonica dell'accordo naturale di IX vengono generati due nuovi nuclei, capaci, a loro volta, di vari sviluppi e impieghi (la stessa simultaneità maggiore-minore è ascrivibile all'alterazione dell'accordo di IX). Agli stessi ricchi aggregati armonici, che potremmo definire politonali e polimodali, della *Sagra della primavera* (1913) sono ascrivibili le estese zone melodiche. L'irregolarità ritmica è accentuata, con ripetizioni o esclusioni di certe parti interne alle frasi che spezzano la simmetria e giungono a notevole complessità, anche per la sovrapposizione di ritmi. La scrittura gira spesso attorno a poli tonali-modalità, anche se tali poli vengono sottoposti a un allargamento che genera forti tensioni in virtù di appoggiature non risolte, di accordi dissonanti o disposti su piani separati. Le linee melodiche o polifoniche sono generalmente basate su un diatonismo primitivo (su modi difettivi di cinque suoni). Molta attenzione è posta all'articolazione: fra il legato morbido e lo staccato secco, Stravinskij impiega tutta una serie di modi di attacco che conferiscono una tendenza dinamica a tutta la composizione<sup>12</sup>. In questa prima fase fa uso della grande orchestra, poi, da *Le Rosignol* del 1916 in avanti, comincia a trattare gli strumenti singolarmente o in piccoli gruppi, in modo concertante, con il risultato di ottenere timbri puri e un tessuto orchestrale trasparente e leggero, come nella *Storia di un soldato* del 1918, dove si pone l'obiettivo di una tensione armonica anche con poche parti a disposizione.

<sup>12</sup> Cfr. R. Vlad, *L'architettura di un capolavoro*, in Nuova Rivista Musicale Italiana, Gennaio-Marzo 1999.

Negli anni Dieci, nel panorama musicale europeo dominano il post-impressionismo e il post-wagnerismo, così le nuove sonorità dei balletti di Stravinskij fanno scandalo, ma sono destinate a durare poco, infatti nel 1919 la proposta di Diaghilev di scrivere un balletto basato sulla musica di Pergolesi (*Pulcinella*) orienta Stravinskij verso uno stile che sarà definito "neo-classico" e che rimarrà costante fino a *La carriera di un libertino* (1951). In *Pulcinella* le melodie sono tratte in modo rispettoso da Pergolesi, mentre la dimensione armonica si basa sulla polidiatonicità, creando zone ibride fra accordi, con note estranee e ostinati che forniscono una particolare spigolatura al blocco sonoro; ovviamente anche i procedimenti ritmici sono del tutto estranei allo stile settecentesco: asimmetria metrica, accenti spostati, sincopi ecc. Nel brusco accostamento, nella diversità fra il modello e il linguaggio di Stravinskij si pone la modernità di questa prassi che mai si inchina a uno schema, ma lo vivifica nei trattamenti a cui viene sottoposto, filtri assolutamente inventivi e dinamici. Nel travestimento dello stile classico, Stravinskij giunge a una stilizzazione davvero sorprendente, nell'oratorio *Oedipus rex* (1927) è come se il linguaggio della tradizione classica venisse schedato e filtrato attraverso una serie di elisioni e di deformazioni. È questa la fase compositiva presa di mira dallo schieramento filo austro-tedesco, una fase ricca di affascinanti balletti come *Il bacio della fata* (1928), *Giochi di carte* (1936) e *Orpheus* (1947), di opere dal tratto personalissimo come *Mavra* (1922) e *Persephone* (1934), nonché di una ricca serie di *Concerti*, per pianoforte (1929), per violino (1931) o per clarinetto (1945) e di *Sinfonie* (1907-38-42). Nello stesso periodo vedono la luce anche brani d'ispirazione religiosa; Stravinskij aveva abbandonato la fede ortodossa in gioventù, ma negli anni Venti ritorna alla religione d'origine e nel 1926 compone il testo slavo del *Pater noster*, seguono altre composizioni come il *Credo* (1933), l'*Ave Maria* (1934) e quindi la *Messa* (1944-48): in queste opere scompaiano sia l'irruenza del ritmo sia l'astrattezza del puro gioco, vi è invece una serena quiete diatonica, un uso delle modalità gregoriane rivolte alla drammatica invocazione, alla fervida preghiera, a una dolorosa interrogazione. Anche nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale, fra gli anni Cinquanta e Sessanta, quando Stravinskij rimedita sulla dodecafonia, vengono scritti brani religiosi come *Canticum* (1955), *Threni* (1958) e *Sermoni* (1961).

Come a Picasso, anche a Stravinskij vengono attribuiti vari stili, al di là delle classificazioni che sono troppo schematiche per costi-

tuire un serio discorso critico, va comunque notato che, dopo il periodo neo-classico, Stravinskij si sposta ancora e il suggerimento verso la nuova scrittura gli viene, *in continuità con quanto aveva fatto fino ad allora*, dallo stile pre-armonico, cioè dallo storico contrappunto quattro-cinquecentesco e dalla tecnica contrappuntista in sé, come procedimento tecnico speculativo. La *Cantata* del 1952 mostra come il Maestro voglia assimilare la polifonia antica alla decantazione della scienza armonica. Quando, in questa neo-polifonia stravinskiana, fa la sua comparsa la serie è inevitabile che la scrittura assuma tratti weberniani. Con la sua "conversione", Stravinskij non fa che affermare la liceità del relativismo contrappuntistico, già impiegato in campo diatonico, assegnando ai 12 suoni uguale importanza e relegando nelle zone meno evidenti le attrazioni tonali. La composizione di più stretta osservanza seriale è *The flood* (1961-62), dove la struttura è molto densa, risultante da un gioco stretto di intervalli, l'integrale cromatico è dato da un sommarsi di quinte, le quali generano, nelle sette note inferiori, la scala di RE bemolle maggiore e nelle sette note superiori la scala di RE maggiore (la coppia di note FA diesis-SOL bemolle e DO diesis-RE bemolle è comune alle due scale). Queste due strutture diatoniche si strutturano come piani mobili, sui quali si costruisce tutto il pezzo. È questo un modo assai tipico di Stravinskij di avvicinarsi alla dodicafonia, che, se da una parte richiama Webern, dall'altra è anche affine a certi procedimenti di Berg, con ingegnosi richiami tonali e con una cantabilità pronunciata, esente però dai forti connotati espressivi<sup>13</sup>.

È indubbio che il suo spostamento negli Stati Uniti, avvenuto nel 1939, abbia giovato a Stravinskij nel chiudere il periodo neo-classico e nell'affrontare, da lontano quindi in maniera più distaccata, la problematica della serialità. Le prime composizioni americane sono ancora legate alla rivisitazione personale del classicismo che si conclude nel 1951 con *The Rake's progress*, mentre con brani quali *Settimino* (1953), *Tre canti da William Shakespeare* (1953), *In memoriam Dylan Thomas* (1954), *Canticum sacrum* (1955) e altri d'ispirazione sacra, Stravinskij si mantiene in un'orbita d'impronta seriale, come nelle due ultime composizioni strumentali di grande respiro *Movements* (1959) per pianoforte e orchestra e *Variazioni orchestrali* (1964), dove il discorso

musicale è denso e in continuo movimento e trasformazione, con una contrazione del tempo che rende ogni attimo sonoro profondamente ricco e caleidoscopico. Ancora una volta, quindi, Stravinskij dà prova della sua straordinaria duttilità a maneggiare tecniche disparate e, soprattutto, a ripresentarle in maniera assolutamente originale, tanto da lasciare in eredità non solo indimenticabili capolavori amatissimi da pubblico e critica, ma anche alle ultime generazioni di compositori un modo straordinariamente abile e *libero* di affrontare la materia sonora, fatto di mille sollecitazioni e di forza centripeta a un tempo, indicando la possibilità di conciliare curiosità e rigore, manipolando con saggezza e inventiva, tutto ciò che il tempo gli poneva all'attenzione, compiendo un incredibile *viaggio esperiente*, che tanto più *va* e tanto più *entra* dentro a sé e alle cose, anticipando, come nessun altro, la figura post-moderna del *musicista nomade*.

## RIFLESSIONI *IN* DI UN COMPOSITORE *OUT*

BORIS PORENA

Che io sia un compositore *out* è un dato di fatto. Lo dimostrerebbero, se fosse necessario, i proventi annuali del diritto d'autore, che il più delle volte non mi vengono liquidati perché inferiori al limite minimo previsto, mentre le cose che vengo scrivendo riempiono ormai un grosso armadio...

Che le mie riflessioni, viceversa, siano *in* è una pura e semplice presunzione, che peraltro sono dispostissimo a far cadere se me ne verrà mostrata l'inutilità. Nonostante tali solo in apparenza pessimistiche premesse raccolgo con piacere l'invito di *Konsequenz* (rivista stimabilissima e non solo dal punto di vista musicale) e le affido, appunto, qualche riflessione.

Riflessione: su che?

Sono stato in un primo momento tentato a riflettere su me stesso, sul mio essere *out*, ma ben presto è arrivata la noia e, se è arrivata per me, figuriamoci per l'eventuale lettore. È bastato però un piccolo cambiamento di angolazione a darmi il via. Anziché su me compositore mi propongo infatti di riflettere su come sia oggi possibile, su che senso – culturale, sociale, politico – abbia un'attività come la mia, professionalmente impegnata in una produzione esterna a qualsiasi forma di mercato.

Le risposte possibili sono molte, a cominciare da quella più radicale: nessun senso. Chi la condividesse può risparmiarsi la lettura di ciò che segue.

Spesso capita anche a me di crogiolarmi in questa risposta, che oltretutto mi solleverebbe da ogni responsabilità anche verso me stesso. Ma le soluzioni troppo semplici mi sono da sempre sospette e non soddisfano le più o meno giustificate pretese della mia mente. Troppo semplice anche la risposta "follia privata" o l'altra "fiducia cieca nella posterità" (che, conoscendomi, sarei portato a escludere). Più probabili, almeno come risposte parziali: "sfiducia nel mercato e nella cultura che ne discende" "protesta solitaria e solipsistica" (che, però, come protesta, sarebbe del tutto inefficace). Più convincenti: "ricerca tecnico-comunicazionale", "sperimentazione metaculturale": vale la pena soffermarsi per breve tratto.

La ricerca, o meglio l'invenzione di nuove tecniche compositive è un luogo comune del secolo appena trascorso. Non sarebbe esatto, tuttavia ricordarle tout-court al problema della *comunicazione*. Non pochi sono gli esempi di una ricerca tecnica che non ha tra i suoi presupposti il rapporto produzione-ricezione. L'avanguardia seriale degli anni 50 si serve del concetto di *informazione* ricavandolo dall'omonima *teoria*, essenzialmente matematica e assai poco attenta all'uso biologico, culturale – che dell'informazione fanno i viventi. Ricordo ancora il giovane Boulez, convinto che la riduzione a zero della ridondanza e l'accrescimento indiscriminato dei *bit* significasse automaticamente un aumento dell'informazione utile, cioè utilizzabile dal cervello acculturato. Del tutto assente in quegli anni, ma spesso anche nei successivi, un'analisi *culturale* dell'informazione, ovvero del filtraggio operato dalla cultura sui *bit* in arrivo. Va riconosciuto a Stockhausen il merito di essersene ricordato (perché, fuori da Darmstadt, lo si è sempre saputo) anche in connessione con la Neue Musik. Certo, un compositore come Nono, tecnicamente legato anche lui alla sopravvalutazione del numero e del *bit*, nei fatti, cioè nella concreta "espressione" musicale, recupera all'atto compositivo il tradizionale spessore ideologico-culturale, e questo ben prima del *Canto sospeso*, già con il *Liebeslied* (1952). Dicevo di Stockhausen. Destano sorridente ammirazione certe caratteristiche della sua produttività: la wagneriana invadenza spazio-temporale e il bisogno (wagneriano anche in questo) di supportare la sua indubbia inventiva con ampie, tendenzialmente onnicomprensive teorizzazioni ora del gratuito, ora dell'ovvio. "Ricerche tecnico-comunicazionali" (come poi *non* saranno quelle di Xenakis o di Grisey)? Penso di sì, anche se la loro furia teoretica, più che all'affettiva, quotidiana comunicazione, mira al mistico, al colloquio diretto con il Padre Eterno.

John Cage, anche lui "ricercatore tecnico-comunicazionale"? Si direbbe proprio di no, a meno di non intendere l'atto comunicativo come anteriore a ogni forma di intenzionalità e di specificazione culturale. Rileggevo giorni fa sul n. 2, 1999, di "Konsequenz" una recensione "postuma" di Gabriele Bonomo a una "performance" di Cage, Feldman, Hidalgo, Marchetti e La Rosa (Milano 1959), performance dominata, come usava allora, dall'alea non corretta (come quella stockhauseniana) dalla ragione. Suonano certo ridicole le critiche o le disattenzioni dei critici citati da Bonomo, ma anche la rievocazione odierna, forte di ben altri strumenti analitici, porta con sé un melanconico accento di irreversibilità. Il substrato filosofico della ipodeterminazione in Cage



e nei molti cagiani del tempo (anche nostro) attende forse ancora di essere indagato, al di là degli evidenti influssi orientali (Zen), nei suoi rapporti con una cultura (quella occidentale) in fase di catastrofica destabilizzazione. Più che una via di uscita, neppure come radicale evasione, Cage e i cagiani ci appaiono oggi come sintomo di un malessere che si vuole coinvolga anche l'innocente ascoltatore, colpevole appunto della sua innocenza. Un malessere largamente diffuso nella musica del '900. Ne è testimone Schönberg quando, per arginarlo, propone la tecnica (perfettamente arbitraria) di dodici suoni. Ne testimoniano le allucinazioni bergiane e quelle dei tempi lenti di Bartòk e lo stesso Strawinsky quando, in un colloquio con Kraft, parla di sé come di un riparatore di vecchie navi. Ma è verso la fine degli anni 60 che questo malessere confina con la paralisi: si teorizza qui da noi la *finis musicae*, si tenta di connotare positivamente il silenzio, l'azione negata ovvero ci si dà all'hobby archeologico....

Ma è soltanto la musica, sono soltanto i compositori a essere e sentirsi vittime di tanto malessere? O non è piuttosto tutta la cultura europea ed europeizzante a soffrirne?

Mi astengo da una risposta che comunque risulterebbe banale. Così come oggi è banale parlare di "cultura" senza altra specificazione. È infatti la "cultura" del capitalismo di mercato, la cultura di Internet, dei Mass-media, delle Fictions non sembra menomamente in crisi; e neppure quella scientifica, biologia genetica in testa. E, per tornare a noi, tributari musicali del '900, dov'è il malessere del mondo della canzone, del rock, della musica applicata?

Sull'onda, che ci sembrò rivoluzionaria, del '68, anch'io, come molti colleghi, ho smesso di scrivere musica per riflettere su questa costrizione al silenzio entro una società rumorosa come non mai. Ma chi erano coloro che si sentivano storicamente spinti a tacere. Per dirla con una metafora fin troppo trasparente: erano gli eredi di Webern, per cagiani o stockhauseniani che fossero; era l'avanguardia estrema della cultura "alta", di quella che per secoli aveva arrogato a sé, non senza ragione, il diritto di chiamarsi "cultura" tout-court.

Ma allora – pensavo – i nostri piccoli problemi di compositori cui la storia ha tolto il linguaggio, è insensato volerli affrontare dall'interno di una musica prossima all'afasia; quello che occorre ripensare non è questa o quella lingua di sostituzione, neppure la giovane lingua dell'elettronica (poi dei computers), bensì la collocazione della musica nel mondo e, di conseguenza ruolo e competenza del compositore. Ma perché "del compositore", quasi che

avessimo a che fare con un *a priori* sociologico? La produzione musicale, il "parlare in musica" è cosa che riguarda solo l'operatore specializzato? Non è ipotizzabile un *operatore culturale* (nel nostro caso "musicale") di base, anzi, al di là di questo, una *pratica culturale (musicale) di base* diffusa?

Non insisto oltre su esperienze e risultati largamente conosciuti, al punto che sembra giunto il momento di riportarli alla luce del pensiero relativizzante. Dirò solo che da allora (più di 30 anni fa) il lavoro – pratico e teorico – alla pratica culturale di base è stata ed è tuttora l'asse portante della mia attività. Da molti anni (circa dal 1980) la musica non è più che una componente, e neppure la principale, di questa attività, le cui premesse epistemologiche (premesse paradossalmente conseguenti ad essa) si sono condensate in un'*ipotesi per la composizione delle diversità ossia per la sopravvivenza*<sup>1</sup>.

Ma anche di questo non intendo parlare in questa sede se non per quel tanto che attiene a una riconsiderazione globale della musica e dei suoi operatori nell'odierna civiltà occidentale.

Sembra dunque oggi assodato che la "parola" musicale non è prerogativa di una pronuncia alto colta, né che d'altronde è necessariamente legata alla logica di mercato. E così i problemi della musica, là dove si trovano, non tanto sono interni ad essa, endomusicali, quanto sono politici, ecologici, problemi di funzionalità nel sociale. La musica cosiddetta leggera (che però non è detto che "pesi" meno di altre) non sembra averne o forse è meglio arredata per risolverli; la musica alto colta, in particolare quella di avanguardia, se ne soffre, farebbe bene ad affrontarli per così dire fuori da sé, nei rapporti tra sé e il mondo. La nota tesi adorniana dell'evoluzione autonoma del linguaggio musicale – tesi del resto, mutuata dall'esempio di Schönberg – andrebbe quindi corretta nel senso che al termine "evoluzione" va sottratta la connotazione teleologica mentre il termine "autonomo" va riferito al sistema complesso "cultura", di cui la musica è solo una parte. Aniché arrovellarsi sulla coerenza – o incoerenza – interna della materia sonora e dei suoi modi organizzativi, quasi che la cosa riguardasse lui solo, il "compositore", quest'ultimo avrebbe tutto da guadagnare a guardarsi intorno, a chiedere la collaborazione di chi, pur avendo il "dono" della parola musicale, non le riconosce una funzione privilegiante.

<sup>1</sup> *Ipotesi Metaculturale* (in sigla IMC). Chi fosse interessato a tale ipotesi può mettersi in contatto con il sito [www.eue.it](http://www.eue.it).

Nell'esperienza mia e del Centro Metaculturale, che dirigo dal 1975, gli interlocutori ai quali abbiamo chiesto e tuttora chiediamo la collaborazione sono i bambini delle scuole elementari e i loro insegnanti. Per anni abbiamo osservato, nella composizione informale e in quella codificata, il loro modo di organizzare il pensiero fuori dai modelli standard della cultura alta e del consumo. Il nostro, tuttavia, non è stato un semplice "osservare" di positivista memoria, ma un permanente interagire che ha prodotto evidenti cambiamenti in ogni punto del circuito. Per parte mia, posso dire di aver ritrovato un modo di essere "compositore" che l'esperienza dei molti anni precedenti non mi aveva neppure lasciato supporre. Il punto non è: sono oggi o pensi di essere miglior compositore di prima? È la domanda stessa che per me ha perso di senso, tanto è vero che non riesco a rammaricarmi della pressoché totale mancanza, non dico di riconoscimenti, ma di pure e semplici esecuzioni. E se la mia incapacità a rendere di pubblica ragione i fondamenti epistemologici del nostro agire (questa sì mi infastidisce non poco), considero di scarso rilievo culturale l'opera tradizionalmente intesa come documento di un pensiero e di un sentire individuale. Mi guardo bene dall'estendere questa considerazione alle opere di altri universi culturali. Ciò che in un determinato universo culturale ha un valore anche assoluto non è detto ce l'abbia fuori di esso: comunque è necessaria una verifica. E ai nostri giorni, con le rapide trasformazioni del nostro universo culturale (ma come delimitarlo?) le verifiche sono necessarie a ogni passo, anche e soprattutto per quei valori che fino a ieri stimavamo incontrovertibili. Posto quindi che l'essere "compositore" costituisca di per sé un'autoattribuzione di valore (come vuole ancor oggi certa ideologia, dominante per esempio nei conservatori e negli stessi compositori) questa "verità" va costantemente ripensata, a costo di perderla non si sa se temporaneamente o per sempre. Il nostro non è un mestiere "a rischio" e dobbiamo a ogni istante fare i conti con l'eventualità di una mutazione che della vecchia figura del compositore non conservi neppure i lineamenti.

Vivere "a rischio" non vuol dire tuttavia rinunciare alla vita. Si tratta del resto di una condizione del tutto normale per ogni essere vivente. L'uomo in particolare viene celebrato dagli etologi per la sua estrema adattabilità. E non potrebbe esserlo altrettanto anche nella sua specificazione come compositore? Quando si trasferì da Köthen a Lipsia, Bach doveva essere ben consapevole degli adattamenti, per non dire dei compromessi che le sue nuove funzioni pubbliche gli avrebbero richiesto. Un conto era ricoprire

il ruolo di *Kapellmeister* presso una piccola corte nobiliare interessata a una qualificazione anche artistico-culturale, un conto ottemperare ai doveri di un *Cantor* nei confronti sia del committente ecclesiastico sia del fornitore medio (la borghesia cittadina). La "mutazione" necessaria all'assunzione del nuovo incarico è esemplarmente riflessa nelle due cantate scritte per la prova d'ingresso, la prima *Die wahrer Gott und Davids Sohn* (BWV23), fortemente individualizzata nella forma e nell'espressione, sostituita all'ultimo momento con la seconda, *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* (BWV22), alquanto più aderente alle convenzioni locali in fatto di *Kirchenmusik*. Se ne deduce un offuscarsi della figura di Bach "compositore", alla vigilia del suo più straordinario periodo creativo?

L'età barocca non aveva del compositore la stessa idea che poi ne avrà il romanticismo e che sembra tuttora sopravvivere nel musicista alto colto, anche se "d'avanguardia" (altra idea ne hanno l'attuale musicista rock o il cantautore). Ma un cambio di identità per un'intera categoria di operatori culturali non è di regola il frutto di un'azione singola, di una volontà individuale. Fatti del genere si danno per solito nell'interazione tra individuo e gruppo sociale, tra specificità e generalità, anche in quei casi dove la statura culturale del singolo sembra prevalere sulle forze ambientali che ne modellano l'azione (vedi il caso Beethoven). Confina quindi con l'ovvio quanto prima dicevo sulla nostra richiesta di collaborazione alle scuole elementari. Al progressivo sradicamento culturale della musica del '900 non vedo altra controazione che non sia in qualche modo concordata con la "base" culturale della nostra società: i bambini, appunto, soprattutto se di ambienti emarginati, e gli "incompetenti", se mai questa parola ha un senso nell'era della comunicazione onnipervasiva. L'azione "di base" è quindi qualcosa di radicalmente diverso dall'insegnamento elementare: non si tratta infatti di educare il bambino, il giovane, l'incompetente alla musica e neppure, come per lungo tempo anche noi del Centro abbiamo creduto e dichiarato, di educare *attraverso* la musica. Che dei risultati tradizionalmente educativi si ottengano è cosa provata, ma non è questo il fulcro dell'azione. Il rapporto di reciprocità che si instaura tra operatore e destinatario muta la direzione della freccia informativa: non più univocamente dal primo al secondo ma alternativamente nei due sensi o anche circolarmente se i partecipanti sono molteplici. Ne risulta per l'operatore una nuova funzione, impensabile forse nell'universo culturale del nostro immediato ieri, una funzione che per sua natura deve fare a meno del principio di

autorità, della gerarchizzazione, del privilegio culturale legato al sapere e a chi ritiene di esserne il depositario. Ma restringiamo nuovamente il campo a ciò che in questa sede ci interessa: alla musica e in particolare al compositore. Tra gli effetti collaterali della pratica di base c'è anche la revisione critica della figura, fortemente ideologizzata, di quest'ultimo. Nessuno pensa a un normale parlante come a un "compositore di parole" anche se di fatto è proprio questo ciò che il parlante fa: compone parole in frasi, in discorso. Esistono, è vero, cioè la nostra società riconosce, delle versioni specializzate di "parlanti": il poeta, lo scrittore, il giornalista e via dicendo. Ma queste professioni, se è lecito chiamarle così, insistono sulla pratica generale del parlare, cui, al di là delle tecniche specifiche, tornano sempre a riferirsi. Per la musica non sembra sia così, almeno per quella che si suole chiamare "classica" o, più recentemente, "alto colta" (tutt'altro sarebbe il discorso per la musica popolare, per il jazz, il rock, ecc.). Probabilmente una ricerca condotta più in profondità, a livello antropologico, rivelerebbe connessioni "verticali" in grado di ricondurre anche le più ardite invenzioni della cultura alta a modelli comportamentali propri della nostra specie (l'opera vocale di Bach, per fare ancora una volta il suo nome, fornisce chiari indizi in questo senso). Sia come sia, lo sganciamento verificatosi negli ultimi due secoli tra la musica di alto profilo culturale e la sua radice comportamentale ha prodotto anche, come tutti sanno, l'emancipazione culturale del compositore, emancipazione che un po' alla volta si è tramutata in isolamento, in manifesta defunzionalizzazione. Non voglio certo affermare che il parziale recupero di funzionalità come "operatore musicale di base" abbia tolto il compositore dal suo forzato (o voluto) isolamento, l'esempio di me stesso proverebbe piuttosto il contrario. Val tuttavia la pena di ricercare se, sempre tra gli effetti collaterali dell'azione di base, qualcosa vi sia che possa rivitalizzare anche la specificità del comporre così come siamo abituati e considerarla. Una ventina di anni fa coltivai l'ambizione di ripercorrere l'itinerario formativo di un giovane compositore (studio dell'orizzontalità, non della verticalità, dell'arealtà musicale) fondandolo sull'esperienza di base, così come l'avevo conosciuta lavorando con i bambini delle scuole di campagna. Ne venne fuori un libro<sup>2</sup>, superficialmente assai simile agli ottocenteschi trattati di armonia e contrappunto, radicalmente diverso però nell'impostazione: laddove quelli appaiono prescrittivi,

rispettosi di un progetto culturalmente dato e storicamente preesistente, il mio cerca di indagare, a livello grammaticale e sintattico, le condizioni che rendono possibile e sensata la *progettazione*. In altre parole era mia intenzione indurre il lettore, attraverso un insieme variegato di esempi e di momenti analitico-riflessivi, a progettare autonomamente anche i livelli compositivi solitamente predisposti dalla "lingua" musicale corrente. È quello che avevo visto fare ai bambini nella pratica dell'informale e nella composizione di brevi stringhe melodiche in campo diatonico. Non sono ovviamente buon giudice di quel tentativo né sono più molto interessato ai "giudizi di merito"; so solo che si è trattato per me di un'ulteriore tappa lungo un cammino esplorativo di cui neppure intravedo ancora un punto di arrivo. Mi è sfuggito poc'anzi il termine "autonomamente" applicato al verbo "progettare", il tutto in un contesto di linguaggio (sempreché si voglia ascrivere la musica alla famiglia dei "linguaggi", il che peraltro non è affatto scontato). Ma i linguaggi, le lingue si usano, si indagano, si modificano: che senso ha dire che si "progettano" e per giunta "in autonomia"? Si conoscono molti esempi di linguaggi inventati - quindi progettati - per particolari esigenze sistemiche o comunicazionali: la logica formale, l'informatica, oggi la programmazione dei calcolatori progettano di continuo nuovi linguaggi, commisurati alle funzioni che gli attribuiamo. La stessa matematica sembra in permanente rivoluzione linguistica. Ed è forse sull'esempio di queste discipline che anche la musica, almeno da Schönberg in poi si è cimentata nell'invenzione di sistemi compositivi che vorrei dire "paralinguistici". Perché questa qualificazione? Qui entra in gioco l'altro termine da considerare: l'autonomia. Mentre i sunnominati linguaggi non nascono da un atto autonomo, arbitrario dei loro inventori, ma da un'accurata indagine delle funzioni per cui venivano creati, tutto erano quindi meno che linguaggi autogiustificati, lo stesso non si può dire delle - apparentemente - analoghe invenzioni in campo musicale. Non sono affatto chiare le funzioni cui avrebbero dovuto rispondere la dodecafonia o la serialità integrale o la tecnica dei gruppi, nonostante l'affannosa ricerca degli autori e degli esegeti in direzione di una fondazione eteronoma. Tutto è rimasto interno a una direi quasi fittizia problematica endomusicale per giustificare la quale si è fatto ricorso perfino al mito dell'ineluttabilità storica. E chi non era musicista di professione si è rivolto ad altro abbandonando la musica alla sua autonomia. Ma la parola "autonomia" (che per molti è sinonimo di "libertà") ammette anche altre let-

ture. Se una scelta pretende di essere "autonoma" deve però anche essere consapevole delle sue conseguenze, per lo meno in forma ipotetica. Riferito alla composizione musicale ciò vuol dire tra l'altro che ogni scelta di linguaggio ritaglia, per così dire, dal nostro universo culturale un ambito - piccolo o grande ma soprattutto variamente connotato - di utenza, un *target*, come si dice in pubblicità, tanto che si potrebbe estendere il concetto di "composizione" alla selezione del destinatario: comporre non solo suoni ma unità culturali capaci di coordinare intorno a sé aree di fruizione in qualche modo progettabili. Anche di questo credo si debba occupare una moderna tecnica compositiva: un conto è scrivere una canzone di successo, un altro tentare una "modulazione culturale" tra musiche di varie provenienze, un altro ancora proseguire nella ricerca di nuovi paradigmi compositivi. Non è una scelta tra ciò che è storicamente permesso e ciò che non lo è più, ma la cosciente progettazione di un atto compositivo implicante una plausibile ipotesi sul destinatario e sul *feed back* che ne deriva. È quanto vedo fare da almeno una decina d'anni a questa parte, ma non sempre in ambito alto-colto. A tale comportamento penso convenga l'appellativo di *composizione metaculturale*.

## INTERPRETAZIONE DELLA STORIA E COMPOSIZIONE

GIOVANNI GUACCERO

Il modo in cui il "suono musicale" prodotto dall'uomo viene recepito varia continuamente nello spazio e nel tempo e, come per il linguaggio verbale, viene interpretato secondo categorie ritenute pertinenti rispetto al contesto in cui è dato. Così il "gusto", individuale e collettivo, si evolve, è qualcosa di dinamico, mentre tendenzialmente tutto ciò che riguarda la trasmissione del sapere, tecnico e storico, ha un carattere prevalentemente statico. Questo è tanto più vero in ambito accademico dove l'interpretazione della storia e il sapere compositivo sembrano ancora svilupparsi nell'ambito di un "diacronismo autarchico", dove le culture "altre" svolgono esclusivamente un ruolo di contorno. Così molto spesso si giunge al paradosso che lo stesso autore di musica colta, nella veste di fruitore ha sviluppato un "gusto" personale, che non ha una stretta corrispondenza con il proprio sapere compositivo. Ci si trova così di fronte a un paradossale dissidio tra "musica che si scrive" e "musica che si fruisce", cioè tra *inadeguatezza delle tecniche e evoluzione del gusto personale*.

Nel processo di definizione di uno stile individuale (l'adeguamento delle tecniche al gusto) è determinante una riflessione sulla storia. Ossia, diviene fondamentale tentare di *capire se la prospettiva storiografica da cui normalmente osserviamo gli eventi è adatta oppure no a capire i fenomeni presenti*. A questo proposito c'è da dire che malgrado la riflessione ormai avviata da vari anni in alcuni ambiti musicologici, il comune sentire degli apparati culturali dominanti è sostanzialmente immutato rispetto al passato. Cioè quell'idea di *progresso*, di tempo "progressivo" che inevitabilmente procede verso il meglio, ridefinita in epoca positivista in forme *evoluzionistiche ed eurocentriche* dalla allora nascente musicologia tedesca, e che è servita a teorizzare tanto la supremazia della tonalità, quanto il suo superamento (Adorno), e che è stata il substrato ideologico anche dell'atteggiamento *teleologico* delle neoavanguardie, la ritroviamo in fondo ancora oggi alla base di tendenze compositive apparentemente diverse (strut-

turalisti, neotonali, elettronici puri, ecc.), aventi come denominatore comune la sotterranea "convinzione ideologica della centralità della musica colta europea" (Roberto Leydi). Il tentativo di un superamento in campo musicologico di una prospettiva evolutivista ed eurocentrica, che vede al centro della sua indagine quasi esclusivamente il segno scritto, pone oggi a tutti i livelli interrogativi irrisolti su chi siamo "noi" e chi è "l'altro", sui concetti di autenticità e contaminazione, e, soprattutto, sulla definizione da dare alla categoria di "Novecento".

Le categorie interpretative formulate dagli storici lungo l'arco del secolo in relazione all'idea di *Novecento*, sono evidentemente categorie novecentesche. Così le varie definizioni date, *secolo della crisi, secolo degli estremi, età della violenza, secolo breve*, sembrano sempre anteporre come punto di partenza i drammatici eventi che segnarono l'Europa nella prima metà del secolo (guerre mondiali, totalitarismi, ecc.). In ambito musicologico a questo schema interpretativo si è sovrapposta la versione ottocentesca di quell'idea di evoluzione e di progresso che nella versione adorniana ha creato quella selezione per paradigmi strutturali e stilistici che nello stesso tempo ha emarginato in pieno Novecento musicisti non omogenei con quello che era considerato il "segno del tempo", per non parlare dell'incapacità di comprendere l'importanza dei vari generi estranei alla musica colta occidentale. Questa lettura della cultura musicale del novecento, che in fondo è l'autorappresentazione che una determinata categoria di intellettuali si è data in una determinata epoca, procede di pari passo e si influenza vicendevolmente con le vicende compositive della musica del dopoguerra europeo. Cioè *la rappresentazione che il Novecento si è dato, le teorizzazioni, le classificazioni, hanno influenzato in maniera determinante il pensiero compositivo*. E ancora oggi determinati approcci compositivi sono figli di quel tipo di visione storica. E se vogliamo estendere il discorso ad un piano di semiologia musicale, sicuramente il contenuto emozionale della musica colta europea del dopoguerra rimanda (volontariamente o no) a un vissuto connesso alle tragedie legate al secondo conflitto mondiale: cioè, se l'artista ha in fondo sempre espresso una propria visione del mondo, il mondo osservato dagli artisti del novecento, era un mondo cupo e tragico. Ecco, forse una parte dei giovani autori di oggi ha persa la memoria storica di queste motivazioni. Per questo forse oggi abbiamo difficoltà ad esprimere una "nostra" visione del mondo, che dovrebbe essere inevitabilmente diversa da quella dei nostri padri (e diversa da quella dei padri dei padri). E se come europei è perfettamente lecito espri-

mere il proprio specifico punto di vista e anche la propria alterità, nello stesso tempo è necessario prendere le distanze da quell'eurocentrismo, cioè da quel sentirsi "centro" di un processo storico, che trova parte delle sue radici nella storiografia ottocentesca, in un momento storico in cui all'espansione dell'arte borghese corrispondeva una effettiva egemonia e centralità economico-politica dell'Europa. Oggi il pensiero artistico non si è del tutto adeguato al fatto che il Novecento storicamente ha segnato invece *la fine di questa centralità* e dei modelli che questa ha prodotto non solo in Europa. Ossia il suicidio compiuto dall'Europa negli anni 1914-1945, accelerando un processo già in atto da tempo, ha sancito la *supremazia economico-politica americana* sul pianeta, con riflessi duraturi anche in ambito culturale. Ma il contesto temporale di questo processo storico è da individuarsi oltre il Novecento, e cioè in quelle epocali trasformazioni avvenute nell'ultimo trentennio dell'Ottocento, connesse a quella che è stata poi definita la *seconda rivoluzione industriale*, che hanno portato per la prima volta alla ribalta della storia le *masse* (con tutte le conseguenze che i processi di industrializzazione e urbanizzazione hanno avuto sul piano culturale, come ad esempio riguardo alla cosiddetta "invenzione del tempo libero"). Ora il punto è proprio questo, quell'interpretazione in un certo senso parziale di Novecento, ci ha forse impedito di vedere *un altro Novecento*, non solo esclusivamente "buio" come si è rappresentato: un secolo dove le masse dopo secoli di anonimato e sfruttamento sono arrivate a forme di *partecipazione politica*, e sono arrivate a godere di beni e diritti che prima erano solamente privilegio di pochi; e rispetto all'ordine internazionale un secolo che ha segnato su larga scala la *fine* di un fenomeno come quello *del colonialismo*.

Così l'altra faccia della crisi musicale europea che si manifesta alla fine dell'800, connessa a quel processo di imborghesimento e nazionalizzazione delle masse che non è slegato dalla contemporanea perdita di funzione che ha subito la figura del compositore di musica d'arte, è proprio *l'affermarsi su scala mondiale della musica afroamericana*, nell'ambito di quel processo di affrancamento di quella che poi sarà definita *popular music* sia dalla musica tradizionale (contadina) che dalla musica d'arte, che, mentre in Europa assumerà forme sempre più nette, nel continente americano avrà contorni molto più sfumati, tanto da mettere in crisi le tradizionali classificazioni per generi musicali. Questo anche perché in un'epoca, quella a cavallo tra Otto e Novecento, in cui lo stato si faceva sempre più carico della diffusione di una cultura nazionale (fino ad arrivare a vere e proprie invenzioni di tradi-

zioni nazionali) evidentemente la differente struttura sociale esistente tra Europa e Americhe ha portato ad avere esigenze politiche differenti, tanto che ad esempio un paese per definizione meticcio come il Brasile ha in fondo dovuto "inventare" delle vere e proprie tradizioni culturali nazionali multietniche, fatto questo denso di conseguenze in campo musicale. Per cui nel Novecento europeo, al culmine di un lungo processo storico, parallelamente alla progressiva morte della cultura contadina e all'esclusione dalle dinamiche della società di massa della musica d'arte, l'influenza della musica afroamericana sulla *popular music* europea, ha in fondo ridato rilievo a quei fenomeni di tradizione orale che hanno come elemento predominante la *centralità del corpo umano*, ricreando in ambito urbano anche forme di identificazione e appartenenza sociale. In questo senso l'affacciarsi prepotente della cultura musicale afroamericana in Europa nel Novecento, sicuramente frutto della superiorità economica americana su scala mondiale, ma anche conseguenza del vuoto culturale che il processo di urbanizzazione andava lasciando, fu certo favorito dalla rapida diffusione dei mezzi di comunicazione di massa (con il connesso problema della riproducibilità dell'opera d'arte) e dal sempre crescente "cosmopolitismo dell'economia", ma in realtà non ha fatto altro che accelerare processi in atto già da tempo. In fondo il *mercato musicale* è qualcosa che incontriamo già nel Settecento con lo sviluppo dell'editoria e dell'industria degli strumenti. La musica di repertorio nasce già nell'Ottocento. E soprattutto quella circolazione di beni culturali tra Europa, Africa e America, sulle rotte del "commercio triangolare", è un fenomeno che ha radici antiche (pensiamo alla *sarabanda* messicana, alla *habanera* cubana, alla *modinha* brasiliana) tanto che forse, se intendiamo la storia della musica non solo come la storia delle opere musicali, tutto l'arco di tempo compreso nell'ambito storia moderna andrebbe ripensato e osservato considerando tutta l'area atlantica nel suo insieme. Per questo rimango sospettoso quando nei libri di storia della musica nell'ambito della musica colta continuano a venire aggiunti nomi e tendenze, continuando in fondo a identificare la "storia della musica" con la *storia della musica colta occidentale scritta*, come se solo per il fatto che si è autori di musica colta si è di diritto nella storia, al di là dell'incidenza e del ruolo che si svolge nella società, mentre ad un certo punto, improvvisamente, compare in un capitolo sul Novecento la cosiddetta *popular music*, come fosse un fenomeno isolato e a se stante che nasce in quel momento.

36 È evidente a questo punto che diviene determinante per chi scrive

musica oggi decidere il punto di vista, la prospettiva storica da cui si osservano gli eventi. E cioè stabilire quanto lo stato della musica d'oggi, con tutte le contaminazioni e ibridazioni culturali che vive, sia frutto di problematiche interne al Novecento europeo, oppure se non sia *necessario confrontarsi con una spazialità e un arco di tempo più ampi*. Accogliendo questa seconda ipotesi ci si potrebbe accorgere che i filoni culturali con cui si sono maggiormente identificate le élites intellettuali europee nel Novecento (scuola di Vienna, Darmstadt) sono in fondo marginali, rispetto allo sviluppo della musica del Novecento in tutti i suoi aspetti. E mentre precedentemente col termine "musica moderna" si intendeva definire la musica che era rappresentativa dell'epoca moderna (cioè una periodizzazione storica) oggi il termine *musica contemporanea* ha perso quel tipo di connotazione semantica, e viene utilizzato per indicare non la musica rappresentativa dell'epoca contemporanea, ma semplicemente *un genere musicale*, fra i tanti generi contemporanei. Un genere che oramai nell'immaginario collettivo si riferisce di fatto a quel particolare tipo di musica colta composta nello stile franco-tedesco degli anni '50-'60. Che poi questo genere musicale abbia continuato nell'ambito della società di massa, ad assumere prassi e meccanismi di fruizione derivati dalla cultura borghese ottocentesca come il concerto, pur nell'ambito di quella scissione novecentesca tra valore estetico e valore d'intrattenimento, non vuol dire che assolve oggi alla medesima funzione a cui adempiva la musica colta nella società borghese dell'Ottocento. In generale c'è ancora oggi una grande difficoltà da parte della tradizione colta europea ad *accettare la propria parzialità*, ad accettare il fatto che oramai si è "parte" e non il tutto. Per cui alla fine ci si continua a raccontare come "centro", quando oramai la "contemporaneità" oggi si identifica generalmente con altri generi musicali.

Il divorzio avvenuto lungo l'arco del secolo tra società borghese sempre più massificata e le élites creative musicali ha fornito poi nel dopoguerra il terreno su cui si è teorizzato in ambito franco-tedesco e di conseguenza italiano quell'impostazione secondo cui *il linguaggio musicale possa evolversi continuamente secondo leggi esclusivamente interne al linguaggio stesso, a prescindere dai codici culturali presenti nella società*. Questo ha portato, essendo il genere "musica contemporanea" divenuto oggi un *genere autoreferenziale* cioè fruito quasi esclusivamente dalla stessa categoria che lo produce, ad identificare il valore estetico con la tecnica, cioè a vedere la *tecnica come un fine* e non come un mezzo al servizio di un "progetto estetico-umanistico". Oggi que-

sto atteggiamento lo possiamo riscontrare ad esempio in quei filoni della musica elettronica in cui il criterio di pertinenza preminente è *l'attualità della tecnica usata* piuttosto che il valore estetico dell'opera. In questo senso la perdita della memoria dell'origine corporale della musica è da mettere in relazione a quella tendenza che ha fatto prevalere nella cultura europea l'opposizione *consonanza / dissonanza* a scapito di quello che invece ritengo il principale veicolo della comunicazione musicale (e non solo) dell'umanità che è il *ritmo*. È evidente che da questo discorso sono da escludere tutte quelle tendenze legate ad esempio al minimalismo americano, che hanno fatto del ritmo il principale oggetto di riflessione, ma, in qualche modo, anche molte delle tendenze del teatro musicale contemporaneo, che di fatto hanno tutt'altra ragion d'essere nell'ambito delle varie manifestazioni artistiche presenti nella società contemporanea.

Certo l'azione della neoavanguardia nacque da forti motivazioni storiche e fino a che, ad esempio in Italia, ha mantenuto un legame con l'azione politica e con l'impegno sociale ha mantenuto una sua ragione d'essere. *Gli anni 70 in questo senso segnano una cesura storica*, e in quest'ambito alcune posizioni di esponenti della *scuola romana* le ritengo tra le più avanzate rispetto alla percezione di quella che era una crisi epocale e definitiva di un processo storico, tanto che il silenzio di alcuni compositori o lo spostarsi verso l'improvvisazione e il jazz assumevano una forte valenza simbolica. E, a mio giudizio, è in quell'ambito che oggi possiamo ancora considerare attuali certe idee, assimilandole e ricontestualizzandole. Certo quegli stessi padri, pur di sinistra, pur marxisti, si erano resi responsabili nella maggioranza dei casi, da un lato di una mancata risposta alle nuove domande poste dalla società di massa (domande a cui ad esempio un compositore come Kurt Weill ha tentato di dare una risposta) e dall'altro del silenzio rispetto a quello che Pasolini definì il "genocidio della cultura popolare" italiana, avvenuto negli anni 60 in col rapido processo di industrializzazione (con l'eccezione di figure come Giovanna Marini). E se questi padri, in fondo "colpevoli", oggi con difficoltà riescono ad accettare il peso di una sconfitta storica (la definitiva marginalizzazione nell'ambito della società contemporanea), condivido il giudizio negativo di un Pasolini sulla cosiddetta "generazione dei figli" (cioè l'attuale classe dirigente) che in fondo ha replicato gli stilemi dei padri, senza però possedere la loro coscienza critica, gettando le basi per quel *manierismo*, quell'accademia della musica contemporanea che ancora molto spesso impera oggi nelle sale da concerto.

Ma evidentemente oggi qualcosa si muove al di fuori della cosiddetta "musica contemporanea". Non parlo delle varie tendenze neoromantiche o neoclassiciste, che sono in fondo una risposta ancora più conservatrice e a volte più commerciale, ma mi riferisco a quelle tendenze che si muovono a cavallo tra generi diversi, quella musica "di confine" che è il frutto di contaminazioni culturali a vari livelli. Il discorso qui si fa complesso. Il fatto che compositori di area colta oggi riscoprano stili e generi diversi, altri, è *un fenomeno nuovo oppure no?* Qual è il *limite* entro cui queste operazioni sono considerate legittime? Quali sono i *confini tra i generi?* È giusto considerare attuali certe operazioni solo perché oggi sono divenute appannaggio anche di musicisti di area colta? Non è questo in fondo un ricadere nell'errore di sentirsi centro di un processo storico? Il fatto che una certa musica colta europea si entrata nel vicolo cieco del tecnicismo fine a se stesso, ha fatto sì che *ci si appropri oggi di tendenze già in atto nella società*. Ciò è di per sé positivo, ma bisogna stare in guardia da un lato dai processi di semplificazione e istituzionalizzazione che tendono a trasformare determinate operazioni in mode culturali e dall'altro dal considerare questi fenomeni come esclusivamente attuali. Anche qui si può distinguere tra un problema compositivo e uno storiografico.

In linea generale c'è da dire che l'incontro e lo scambio tra culture diverse è qualcosa che fa parte da sempre della storia dell'umanità. Il nostro mondo, l'occidente, non sarebbe tale senza il contributo determinante delle culture orientali. D'altro canto la contaminazione che viviamo oggi ha una sua specificità che vale la pena di approfondire. Da un lato ci sono fenomeni di *interscambio culturale* legati all'immigrazione che in questi anni, ad esempio in Italia, si fa sempre più intensa e dall'altro c'è la diffusione attraverso i media di culture musicali come quella afroamericana, e non solo. Ora, fenomeni che da noi appaiono nuovi come l'incontro tra culture diverse e l'interesse di alcune frange di intellettuali per forme culturali non esclusivamente di area colta (elementi che possono produrre contaminazioni fra generi musicali), in realtà in epoca moderna si sono verificati in forme più ampie più di un secolo fa nel continente americano. Voglio dire che alcuni generi della musica afroamericana (sviluppatasi dal '700 ad oggi) dei quali spesso oggi noi ci appropriamo, sono già essi frutto di contaminazione e di dinamiche sociali trasversali. Quando affermo che *l'avvento generalizzato della musica afroamericana è il fenomeno musicale più rilevante nell'ultimo secolo di storia musicale*, dico ciò soltanto perché lì, per determinati

motivi storici legati anche al tipo di colonizzazione, al tipo di interscambio culturale, si sono verificati in epoca moderna per la prima volta su larga scala fenomeni di *meticciato culturale* che noi solo ora ci apprestiamo ad affrontare. Certo la particolarità di quest'epoca è che determinati processi di contaminazione si verificano oggi anche slegati da processi di integrazione culturale, ma è questo il segno dei tempi, della mondializzazione, del fatto che i fenomeni culturali oggi possono viaggiare più velocemente degli esseri umani, senza che con questo vengano eliminate (come spesso si paventa) le differenze culturali. Ciò che però differenzia l'attuale contaminazione dall'esotismo tardo-ottocentesco o dal primitivismo del primo Novecento (di cui spesso presunti innovatori oggi si nutrono) è che oggi *chi pratica autentica contaminazione si nutre e fagocita realmente i prodotti culturali degli altri*, cioè li pratica, il che (come teorizzava il movimento dell'Antropofagia brasiliana degli anni 20-30) quando non è pura assuefazione è anche una forma di resistenza culturale (appropriarsi della cultura degli altri per reinventarla) al contrario dell'arrocamento, del purismo, che sempre un segno di debolezza e di fragilità culturale. Però se da un lato è giusto trattare alcuni generi musicali considerati generalmente "altri" come non estranei alla nostra cultura (penso sia alla musica del bacino del mediterraneo sia a tutta quella dell'area atlantica) dall'altro penso che *o questi processi di contaminazione nascono da un diverso rapporto con la scolarizzazione e con una riappropriazione della corporeità della musica* oppure rischiano di essere semplice esotismo di ritorno. Cioè, l'utilizzazione di materiali popolari da parte della tradizione colta è un fenomeno che si è sempre verificato nella storia, ma probabilmente la vera contaminazione si ha, e si è sempre avuta a livello delle *prassi esecutive*, riscontrabile quindi più che nelle opere, nelle dinamiche culturali. Certo sarebbe interessante approfondire il discorso su quanto nell'ultimo cinquantennio è da considerarsi *autentico o contaminato* in relazione a quella che dovrebbe essere la nostra identità culturale di italiani e di europei. Forse ci si accorgerebbe che il paradigma di ciò che è "puro" nella cosiddetta "musica contemporanea", che è stato esportato anche al di là dell'Europa, è tale in relazione a una *visione parziale dell'identità europea, ossia quella d'impronta franco-tedesca*, e il purismo, trapiantato in altri contesti culturali nella sua forma assolutizzata, è divenuto così qualcosa di inautentico. In questo senso Darmstadt ha significato anche omologazione culturale, su un piano certamente diverso da quello della musica commerciale, divenendo pur nella crisi irreversibile della

musica colta europea, un modello vincente e omologante (un po' come lo era stato lo stile Viennese alla fine del Settecento) per élites culturali sempre più esigue.

Il *riconoscimento della diversità*, il riconoscimento dell'altro sono sicuramente un primo passo che molti compositori negli ultimi anni hanno già compiuto (ad esempio Berio). E la coesistenza di elementi diversi è sicuramente la condizione perché un sistema e una società non muoiano. Ma affinché nell'ambito della vita di una metropoli si verifichino contatti tra gruppi sociali diversi è necessario prima di tutto che ci sia curiosità, autentico interesse verso l'altro, e per superare i confini così ben delineati tra generi musicali differenti forse è necessario agire più in profondità. Appunto a livello delle prassi esecutive e del rapporto tra "testo" e contesto. La coesistenza della diversità è un fattore positivo se queste diversità in qualche modo interagiscono e non rimangono isolate ognuna nel proprio ghetto dorato, come spesso avviene in ambito urbano. Ecco, oggi *il pubblico si trova sempre ad assistere a qualcosa che già si aspetta, a qualcosa di rassicurante*. Così la programmazione "multipla" che alcuni grandi enti hanno svolto negli ultimi anni (come anche quella dei vari contenitori radiofonici), di per sé fatto positivo, in realtà riproduce in altri luoghi le stesse dinamiche e divisioni presenti nella realtà metropolitana: così, a vedere Caetano Veloso a Santa Cecilia ci andrà sempre il pubblico che già lo segue e non il pubblico abituale della stagione sinfonica. Quello che voglio dire è che spetta a noi, produttori di musica, far sì che i *confini tra generi non siano così netti e precostituiti*, sviluppare una maggiore riflessione riguardo al rapporto tra *linguaggio e contesto*, e anche *confrontarsi con un mercato musicale reale* con tutti i rischi che ciò comporta.



# UNA MUSICA CHE HA LA FORMA DELLE NUVOLE. RICORDO DI FRANCO DONATONI

RENZO CRESTI

“Le nuvole sono forme individualmente impermanenti, la nuvolosità è mobile ma costante, eppure deve ad esse il mantenimento del proprio stato identificabile; è ancora alla mutazione conservata delle loro forme individuali asimmetriche che essa nuvolosità si identifica nel suo mutamento differenziato” (Franco Donatoni, *In-oltre*, 1988).

Franco Donatoni, era nato a Verona il 9 giugno del 1927, è morto il 17 agosto. Da tempo soffriva di diabete e, due anni fa, era stato colpito da ictus, la sua salute si sapeva molto precaria tanto che per il recente brano composto per la Los Angeles Philharmonic Orchestra si era fatto aiutare da alcuni suoi allievi. Ne aveva molti di allievi, era stato insegnante al Conservatorio di Milano (dov'è avvenuta la cerimonia funebre), ai Corsi di alto perfezionamento dell'Accademia di santa Cecilia a Roma, al DAMS musica dell'Università di Bologna e moltissimi sono stati i vari Corsi di composizione a livello internazionale, dai quali sono usciti moltissimi dei migliori Autori di musica dei nostri giorni (un magistero paragonabile solo a quello di Goffredo Petrassi). Per i suoi 70 anni era stato festeggiato in tutto il mondo (da Siena a Salisburgo, da Cordoba a Londra, da Edimburgo a Los Angeles, da Amsterdam a Trieste), come uno dei più grandi compositori del nostro secolo, un secolo che sta per finire e ch'è stato fra i più tormentati e affascinanti della storia. Un secolo molto importante per la musica, italiana in particolare, intrigante come non mai. Donatoni aveva iniziato la sua carriera negli anni Cinquanta, con progressivi accostamenti, prima a Bartòk (fino al 1954), poi a Webern (come in pezzi quali *Composizione per pianoforte* del 1954) e infine ai giovani maestri di Darmstadt (*Improvvisazioni per pianoforte* del 1957). Con la composizione di *For Grilly*, im-

provvisazione per sette strumenti, del 1960, Donatoni supera il pedantesco puntillismo della serialità applicata a tutti i parametri, spostandosi verso l'indagine materica: i singoli intervalli perdono il loro peso e le linee s'intersecano fino alla coagulazione. Attraverso il *dripping* del flusso sonoro di *For Grilly* si arriva all'abbandono al materiale messo in atto in opere come *Puppenspiel* (1961) e *Per orchestra* (1962), lavori orchestrali nei quali l'io non è il presupposto certo del pensare e del volere, il pensiero viene quando è *lui* a volerlo, non quando io lo voglio. L'unitarietà e autorevolezza della forza del pensiero e della volontà si rovescia in un'accozzaglia di confusi frammenti di materia, un magma sonoro in continuo movimento ma senza direzionalità.

L'abbandono al materiale e l'abolizione del soggetto si attua, tecnicamente, ricorrendo all'*indeterminazione* assunta, come dice lo stesso Donatoni nel suo libro *Questo* (1970), “come processo di interiorizzazione della casualità, secondo il quale dalla indeterminazione *come* fine si procede verso una indeterminazione *del* fine.” Seguendo le indicazioni della dialettica negativa di Adorno, la casualità viene elevata a poetica, a principio di un fare disordinato perché specchio di un disordine generale e interiorizzato. La fisicità del suono e l'impostazione a-razionale (di matrice caggeana) viene filtrata attraverso una diagnosi esasperante di una *condition humaine* nutrita d'orrore, così il pensiero negativo entra nella musica di Donatoni. La divaricazione fra pensiero e musica è attuata con coraggioso cinismo nei tessuti musicali polverizzati dell'*automatismo combinatorio*, nell'inquietante e impassibile brulichio di una *materia in lievitazione*. Ma in Donatoni l'angoscia non è mai ridotta a metafisica, ma sempre oggettivata fisicamente nel dolore e nella malattia. Ma proprio nel culmine della lacerazione si nasconde l'attaccamento alla vita. Proprio l'accettazione dell'angoscia si fa garante dell'*affezione di vita*: a ogni quantità di forza vitale corrisponde un adeguato potere di *essere affetti* da ciò che ci circonda.

Nel libro *Questo*, Donatoni descrive il suo percorso agli inferi e, a un tempo, il tentativo di risalita. Fino agli inizi degli anni Settanta, Donatoni mantiene sempre un atteggiamento di estrema disponibilità verso la materia musicale, fustigando ogni esuberanza dell'Ego, e rivolgendo severissime analisi ai propri turbamenti psichici. La riflessione si esplica sui labirinti affascinanti di un'interiorità ricchissima, dove l'auto-analisi ha pure una funzione di sfogo e di desiderata epurazione.

A prescindere dalla sintonia culturale con i canoni del pensiero negativo, il pensare e fare musica di Donatoni è legato al suo

apparato neuro-vegetativo, anzi deriva dai suoi stati di salute ovvero dalle sue esperienze vissute. Nel 1972 una forte turba depressiva fa scattare la crisi risolutiva: toccata l'estremità del fondo o si muore o s'inizia la risalita. Nel 1980, esattamente 10 anni dopo il primo libro, viene pubblicato *Antecedente X*, un volume che chiarisce l'avvenuto percorso verso una rinascita. La perdita della coscienza dell'io viene ora mutata nella perdita dell'io nella coscienza: "l'equivocato abbandono *al* materiale" – scrive Donatoni – "fu piuttosto un abbandono *del* materiale." Il ritrovamento della coscienza e del metodo (onirico e ludico) permette una nuova rivelazione della creazione, intesa come dono.

Nell'antecedente si insinua il Numero, che suggerisce e indica, che compone "gli arabeschi del destino, revoca epifanie, promette adempimenti, regola equilibri, formula presagi, intrica labirinti, celebra misteri dai quali l'io è assente \... \ il numero è l'antecedente di ogni antecedente." Il comporre è, per Donatoni, sempre un compor-si, in quanto l'operare non è niente più che la proiezione dell'esistere e l'esistenza nient'altro che l'introspezione dell'opera. In sostanza la scrittura di Donatoni è una perenne riscrittura e, in tal senso, vi è sempre una continuità nel cambiamento che lega le prassi degli anni Sessanta\settanta a quelle successive che risultano essere dei ri-pensamenti del già pensato. Molto si è modificato nell'operare di Donatoni, soprattutto nel periodo intorno alla metà degli anni Settanta (con pezzi come *Lied, Voci, Duo per Bruno* e poi la serie dei pezzi solistici quali *Algo, Ali, Argot, Nidi* ecc.), ma il processo di modificazione rimane ancorato a una sorta di *domanda originaria* ch'è quella sulle modalità che legano l'esistenza umana a quella artistica, interrogativo che viene adesso risolto ricorrendo a una scrittura "lineare" e pulita, soggetta a una strabiliante improvvisazione delle trasformazioni, mutevoli e non sistematiche nel loro *hic et nunc* indeterminato, in una rinnovata esigenza dell'invenzione.

Negli anni Sessanta il procedere compositivo si affidava a un automatismo meccanico, cieco e caotico, mentre poi, lo stesso automatismo non è più casuale e indeterminato, ma procede come un fatto germinale, crescendo o restringendosi, allargandosi e contraendosi. "Se un tempo" – scrive Donatoni – "la tendenza autogeneratrice attribuiva alla materia l'immanenza di impersonali leggi di crescita, in omaggio al tanto vagheggiato abbandono al materiale, ora sono ben certo che l'esercizio ludico dell'invenzione si pone come l'attività volontaria necessaria alla crescita: la generazione automatica viene dunque recuperata a una funzione di rivitalizzazione organica della materia, mediante prassi composi-

tive estremamente semplici." Quali sono queste tecniche "semplici"? Molti dei pezzi degli anni Ottanta si basano su un'impostazione generale simile: i brani sono divisi in movimenti di carattere differenti e ogni movimento è costituito da pannelli statici, però variamente articolati all'interno, montati secondo diverse modalità. La ricercata scrittura di disinvolta flessuosità, si mantiene sempre su toni di sgargiante agilità e di delicata leggerezza, e, nonostante una notevole difficoltà di esecuzione, non si tratta di una scrittura volutamente virtuosistica, ma è semmai il risultato dell'indagine delle possibilità offerte dalle particolarità dello strumento, possibilità di indagare modelli esecutivi non ancora sperimentati, dove stasi e movimento, variante e invariante, continuo e discontinuo, vengono colti nel loro presentarsi immediato.

La composizione a pannelli ha un tempo circolare che subisce una variazione di angolatura, si tratta quindi di un movimento a spirale. In quasi tutte le opere recenti, queste trasformazioni che ritornano su se stesse non ricadono mai nel punto di partenza. Il centro è, di volta in volta, in ogni luogo. Il pensiero orizzontale della musica di Donatoni, dalla fine degli anni Settanta in poi, nasce dalla flessibilità dei codici che sono pensati su un'unica linea. Una linea sola, ma con una permutazione di movimenti diversi.

La figura musicale viene intesa come riconciliazione con il mondo. "Dall'abbandono al materiale all'abbandono alla figura" – scrive Donatoni – "per figura intendo, allargando al massimo il significato della parola, qualsiasi frammento nel quale il livello dell'articolazione consenta di riconoscerne l'identità topologica, non come organismo individuale tematicamente e soggettivamente connotato, ma come singolarità riconoscibile nelle determinazioni che sono proprie alla sua connotazione generalizzata." La figura di Donatoni è un frammento e procede per ramificazioni, come il rizoma di Deleuze e Guattari, creando forme di nuvole.

"Il fondamento di ogni figura è nell'anonima semplificazione dell'ornamento: materiale senza identità, ma generatore di forme identificabili", ancora una volta Donatoni pensa a una continuità di uno stato musicale analogo a uno stato gassoso o liquido.

"Chi può oggi" – si chiede Pierre Boulez – "unire le qualità minute dell'artigiano con l'originalità di un raffinato mondo immaginario?", Franco Donatoni ovviamente, che "unisce finezza sonora a un'invenzione forte", come dice un altro illustre ammiratore, Iannis Xenakis. L'ultima produzione di Donatoni, da *Refrain II* (1991) e *III* (1993) a *In Cauda II* (1994) e *III* (1996), da

*Portal* (1994) a *Algo n. 3* (1995) e *n. 4* (1996), da *Punppenspiel n. 3* a *Rusch* (entrambi del '95), dimostra come Donatoni sia approdato a un felice esercizio ludico dell'invenzione, che dice sì all'esistenza e all'opera, inoltrandosi nella parte intima e segreta del comporre, in un viaggio temerario e sbalorditivo dentro il cuore dell'operare in musica, incredibile e straordinaria testimonianza sulle "difficoltà del comporre", esplicitata non solo attraverso un artigianato artistico di altissima qualità, ma anche attraverso le infinite avventure umane percorse, approdando a una facilità di scrittura sicurissima, a una libera spontaneità del linguaggio musicale e a una forte espressività, che - da sempre - comunica la profondità dell'avvenuto sposalizio fra vita vissuta e musica scritta.

#### *Per conoscere meglio Donatoni*

- F. Donatoni, *Questo*, Adelphi, Milano 1970.  
Idem, *Antecedente X*, Adelphi, Milano 1980.  
Idem, *Il sigaro di Armando*, Spirali, Milano 1982.  
Idem, *In-oltre*, L'Obliquo, Brescia 1988.  
R. Cresti, *Franco Donatoni*, Suvini Zerboni, Milano 1982.  
G. Mazzola Nangeroni, *Franco Donatoni*, Targa Italiana, Milano 1989.  
AA. VV., *Donatoni*, EDT, Torino 1990.

## RIPENSANDO L'ALEA

ALESSANDRO VECCHIOTTI

L'aggettivo "aleatorio", derivante dal latino *alea* (che significa dado), è un termine di derivazione giuridica o matematica. Venne introdotto in campo musicale dal fisico elettroacustico tedesco Werner Meyer-Eppler nel 1955 per definire un «procedimento il cui decorso generale è determinato, mentre le singole componenti dipendono dal caso»<sup>1</sup>. Come vedremo oltre, l'espressione "musica aleatoria" finirà, ben presto, con l'indicare un cospicuo numero di esperienze musicali, concretizzatesi negli anni dal secondo dopoguerra ad oggi, tra esse anche molto distanti.

Nel 1957, durante i Ferienkurse che si tenevano annualmente<sup>2</sup>, dal 1946, nella città tedesca di Darmstadt veniva eseguito, per la prima volta, il *Klavierstück XI*, scritto da Karlheinz Stockhausen l'anno prima, opera che, per semplificazione storica, possiamo definire quale primo esempio di musica aleatoria.

Il *Klavierstück XI* è notato su di un unico foglio di 53 centimetri per 93, irrigidito da un telaietto di legno, sul quale sono disposte, in ordine sparso, diciannove "strutture"; alla fine di ciascuna di esse vi sono differenti indicazioni di tempo, intensità e modalità d'attacco: «L'esecutore guarda il foglio a caso e incomincia a suonare il primo gruppo su cui gli è caduto l'occhio, scegliendo a piacere il tempo, la dinamica e il tipo di attacco. Terminato il primo gruppo, legge le indicazioni di tempo, dinamica e attacco, che poi applica all'esecuzione di un altro gruppo, scelto altrettanto casualmente. ...»<sup>3</sup>.

Riferendoci al *Klavierstück XI* abbiamo parlato di "semplificazione storica" per quanto concerne il primato dell'aleatorietà, e ciò alla luce di diverse considerazioni:

1. certe scelte estetiche sono, in un certo qual modo, "nell'aria": è quindi difficile (quanto inutile) stabilire chi sia arrivato realmente prima, ha più senso, al contrario,

<sup>1</sup> Werner Meyer-Eppler, "Statistic and Psychologic Problems of Sound", su "Die Reihe" pp. 55-61, edizione inglese: Theodore Presser Co., Pennsylvania 1958; edizione tedesca, Universal Edition, Vienna 1955.

<sup>2</sup> Dal 1970 hanno cadenza biennale.

<sup>3</sup> Karlheinz Stockhausen, "Klavierstück XI", nota esplicitiva, Universal, Londra 1967.

prendere come riferimento l'opera che, comunque, ha maggiormente "lasciato il segno" e prodotto conseguenze rimarcabili;

2. l'apertura dell'opera musicale è intrinseca alle imperfezioni della notazione ed alla natura stessa di questa arte che, sempre, deve essere "interpretata";
3. Umberto Eco in "Opera Aperta", lavoro del 1962, quindi di poco successivo alla prima del *Klavierstück XI*, ci suggerisce, con argomentazioni che personalmente trovo convincenti, che: «...nessuna opera d'arte è in effetti "chiusa", bensì ciascuna racchiude, nella sua esteriore definitività, una infinità di "letture" possibili.»;
4. vi sono state altre esperienze che precedono la composizione stockhauseniana, soprattutto da parte di M. Feldman (*Projection I* per violoncello solo, del 1950) e J. Cage (*Music of changes* per pianoforte del 1951);
5. non mancano numerosi esempi nella storia della musica, che potrebbero essere definiti come aleatori anche se non produssero conseguenze teorico-estetiche né sollevarono polemiche: per esempio, dalle diverse prassi esecutive collegate alla *diminuzione* al *Primo Libro di Toccate* di Girolamo Frescobaldi (1637) sino ai numerosi giochi musicali con i dadi, molto in voga in Austria ed in Germania nella seconda metà del '700.

Mi vorrei brevemente soffermare proprio su uno di questi "giochi musicali": il celeberrimo *"Istruzione per comporre delle walzer o schleifer col mezzo di due dadi senza aver la minima notizia di musica overo della composizione"* nel passato attribuito a W.A. Mozart e oggi, per il fatto di essere stato semplicemente rilevato tra le sue annotazioni, dato tra le opere probabilmente solo conosciute dal compositore austriaco<sup>1</sup>. Questo metodo, poi ribattezzato come gioco dei dadi musicale, fu pubblicato inizialmente nel 1773 a Berlino ed Amsterdam da J.J. Hummell e ristampato, nel 1798, da Symrock a Bonn. Il gioco consiste in due tabelle e in un elenco di 176 battute: una prima tabella per le prime otto battute, la seconda per le successive otto. Ciascuna tabella è strutturata in otto colonne e undici righe: le otto colonne corrispondono alle

<sup>1</sup> Cfr. Maurizio Gabrieli "La composizione algoritmica: un illustre precedente", su "Allegro Espressivo" n. 0, rivista virtuale su le realtà musicali italiane (sito internet <http://www.euc.it/allegroespressivo/>), E.U.E., Roma maggio 1998.

battute, le righe alle differenti, possibili versioni. Lanciando per sedici volte i dadi si ottengono le indicazioni per "cucire" insieme altrettante battute, tra le 176, in tal modo si ottiene sempre un'armonia che, partendo da Do maggiore, giunge alla dominante alla fine delle prime otto battute, per tornare alla tonica alla fine delle seconde otto. Procedimento forse grossolano (ma non tanto, dato l'interesse dimostrato da un genio quale W.A. Mozart); ad ogni modo il metodo stockhauseniano, sicuramente tanto distante da questo nelle motivazioni, non vi si discosta più di tanto nella sostanza.

Ho citato questo esempio settecentesco assolutamente non per screditare la composizione di Stockhausen che, al contrario, personalmente ammiro, ma allo scopo di indurre chi mi ascolta a riflettere su di una considerazione: lo scalpore prodotto dal *Klavierstück XI* (e da altre esperienze simili) dentro e fuori l'avanguardia musicale di quegli anni, non è spiegabile se non dal clima di esasperata tensione che si era creato e che ha dominato il mondo musicale europeo "colto" sino alla metà degli anni '80. Uno degli eventi principali di quell'edizione del '57 dei Ferienkurse di Darmstadt, fu l'intervento di Pierre Boulez: una conferenza letta da Heinz-Klaus Metzger al posto dello stesso Boulez che, malato, non poté partecipare di persona. Il tono severo, a volte violento, del discorso si può oggi spiegare solo comprendendo come i compositori di quel gruppo finissero per identificarsi con le tecniche e le scelte estetiche che, in quel contesto, si erano affermate. Boulez fu tra i primi ad intuire che la "svolta" aleatoria segnava l'inizio dell'inevitabile declino del predominio della serialità post-weberniana in seno alla cultura musicale europea; pertanto vide subito il pericolo non tanto nella figura di J. Cage, ma nell'influenza che questi aveva lasciato tra alcuni dei maggiori esponenti della "scuola" di Darmstadt. Boulez comprese anche che il seme del pensiero aleatorio non era più estirpabile: tentò quindi, nella citata conferenza, di dare una sua versione del concetto di alea che non fosse alternativo al mondo seriale, ma complementare. Non volendo e, forse, non potendo rinunciare al controllo assoluto sull'opera, volle sostituire l'idea di "opera aperta" con quella di "forma in evoluzione", relegando la casualità al ruolo di "follia utile", da tenere, in ogni caso, sempre entro limiti ben definiti. Continua perciò la sua dissertazione elencando alcune possibili concessioni a favore dell'aleatorio: "si concede una certa libertà all'esecutore", "posso chiedere all'interprete non di rallentare o di accelerare, ma di oscillare intorno a un tempo dato, all'interno di limiti più o meno ristretti"; ogni tanto, però,

riemerge la paura di andare troppo oltre: "rammentiamo tuttavia quanto questa libertà abbia bisogno di essere diretta, di essere progettata poiché l'immaginazione «istantanea» è più suscettibile di cedimenti che di illuminazioni". Il seguito del discorso bouleziano comprende "precetti" aleatori più evoluti ed elaborazioni di pensiero al livello, di tutto rispetto, del compositore francese, ma sempre nello spirito della prudenza e temendo, come sempre in agguato, il "pericolo" insito al derogare i ferrei comandamenti seriali.

Il motivo di tanta attenzione è dunque da ricercare nell'impatto provocato dai lavori dell'avanguardia americana (in particolare da *Music of change* di Cage) e vedrà la sua giustificazione (almeno da un certo punto di vista) con quanto avvenne, sempre a Darmstadt, nel 1958 (ovvero a distanza di un anno), con la partecipazione dello stesso Cage ai Ferienkurse. Per la prima volta l'avanguardia post-weberniana si trovava non più a combattere un qualche anacronistico esponente di un'accademia già in declino (da azzittire con facilità con qualche analisi di *Zeitmasse* o dell'op. 24 di Webern), ma con un fenomeno, così eccezionalmente nuovo, tanto da travolgere costruzioni teoriche che, prima di allora, sembravano inespugnabili. Con una battuta si può dire che la cosiddetta "scuola" di Darmstadt venne "scavalcata a sinistra". Illuminante in tal senso il resoconto della terza conferenza tenuta da Cage a Darmstadt (in 214 domande e 19 sigarette) riportato sul *Darmstädter Echo* del 12 settembre 1958: le domande, rivolte a se stesso, erano del tipo: "Quanti suoni ci sono in tutto? 1 milione? 10.000? 88? Devo chiederne altri 16? Devo? A che scopo? A che scopo chiedo? Mi sono deciso a chiederne tanti?". Oppure: "Quello che è chiaro per me è chiaro anche per voi?". Alla domanda, fatta da un partecipante ai corsi, su quale tecnica compositiva preferisse usare, la risposta di Cage fu: "Ho diverse tecniche di composizione: lavoro con la matita, qualche volta con l'inchiostro di china e qualche altra con le matite colorate". Il tutto frammezzato da 19 sigarette fumate con esasperante lentezza.

Non è certo questa la sede per approfondire le premesse che portarono alla originale poetica cageana, né per analizzare le molteplici metodiche impiegate dal compositore americano nella "gestione del caso". Penso tuttavia sufficiente descrivere un'opera come le *Variations I* (1958), dedicata a David Tudor, per comprendere la natura dell'universo sonoro di J. Cage. Ecco la prefazione curata dallo stesso Cage: «Sei quadrati di materiale trasparente, uno dei quali con punti di quattro dimensioni: i tredici

molto piccoli, sono suoni singoli; sette più grandi sono due suoni; i tre di dimensione maggiore sono tre suoni; i quattro più grandi sono quattro o più suoni. Le pluralità sono da eseguire insieme o come costellazioni. Nell'utilizzare le pluralità un numero uguale dei cinque altri quadri (aventi cinque linee ciascuno) viene utilizzato per determinazioni, o numero uguale di posizioni (ognuno avendone quattro). Le cinque linee sono: frequenza più bassa, timbro più semplice, massima intensità, durata minima, primo attacco entro un tempo determinato. Le perpendicolari dai punti alle linee danno distanze da misurare o semplicemente da osservare. Qualsiasi numero di esecutori, qualsiasi tipo e numero di strumenti». La risultante del lavoro proposto (e, per inciso, si tratta di un lavoro di notevole impegno) è spesso di una complessità che ha poco da invidiare ai lavori più difficili che circolavano a Darmstadt in quel periodo; è chiaro, tuttavia, che le premesse sono quanto di più distante si possa concepire da quelle che stanno alla base del serialismo post-weberniano.

Con ciò tocchiamo un altro punto fondamentale del fenomeno Cage: benché portatore di poetiche tanto distanti "è stato il primo compositore americano che ha influenzato a vasto raggio l'area europea"<sup>5</sup>. Fenomeno ben spiegato da Hermann Danuser: «L'arrivo di Cage come docente e musicista ai Ferienkurse di Darmstadt fu ricco di conseguenze per la storia musicale degli anni Sessanta: dal suo punto di vista di una volontaria mancanza di tradizione, mise in luce le aporie del razionalismo seriale, che erano state percepite e riconosciute anche in Europa. Di conseguenza agì come un catalizzatore di una crisi che cambiò sostanzialmente la nuova musica»<sup>6</sup>.

Con il *Klavierstück XI* di Stockhausen e le *Variations I* di Cage abbiamo due esempi che ci permettono di comprendere quanto il concetto di "apertura di un'opera musicale" possa avere due possibili, antitetiche, interpretazioni: 1) un controllo generale dell'opera da parte del suo autore che, pur introducendo elementi di variabilità, mantiene l'esecutore sempre nell'ambito di possibilità date; 2) affidamento al caso pressoché totale, rinuncia al con-

<sup>5</sup> Gianfranco Vinay "Il Novecento II" parte prima, p.135 cap. III "La Musica Americana.", volume X della "Storia della Musica" a cura della Società Italiana di Musicologia, Edt, Torino 1980.

<sup>6</sup> Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft), a cura di Carl Dahlhaus, vol. VII, Laaber-Verlag, Laaber 1984, p.333, citato da Antonio Trudu ne "La "scuola" di Darmstadt" I Ferienkurse dal 1946 ad oggi, Unicopli Milano 1992.

trollo dell'opera che rimane, quindi, legata all'autore solo in virtù del meccanismo autogenerativo da cui scaturisce.

Vorrei terminare questo mio breve intervento citando due compositori italiani già erano attivi in quel periodo e che, in un certo qual modo, possono rappresentare queste due diverse anime del pensare il concetto di alea: Sylvano Bussotti e Franco Evangelisti. Bussotti, per quanto abbia ben presto sviluppato un suo stile personalissimo, è, tuttavia, sempre rimasto fortemente legato all'opera ed al pensiero di John Cage. Le esperienze legate al *grafismo*, per cui l'opera si impone anche per una sua identità visiva; la voluta incertezza in cui viene spesso lasciato l'esecutore (basti pensare alle prefazioni di alcune sue partiture che, a parte la bellezza poetica, invece di fornire chiarimenti, moltiplicano le incertezze del lettore); la proverbiale, sempre entusiastica, accettazione del risultato finale, che l'autore è solito ostentare dopo ogni esecuzione; i continui rimandi di un'opera all'altra; sono tutti fattori che si ricollegano al pensiero cageano.

Prendiamo in considerazione un'opera del 1966, *Solo*, tratta da un lavoro di poco precedente: *La Passion Selon Sade*. La partitura è costituita da un unico foglio diviso in quattro parti uguali: Solo, "solo nel solo", il Maestro Percussionista e Luci. Le prime due sezioni (Solo e "solo nel solo") contengono pentagrammi che «costituiscono la base di frequenze: i pentagrammi senza chiave s'intendono leggibili nelle due chiavi di violino e basso, e anche nei due sensi capovolgendoli; quando da un lato sono invece sbarcati han senso unico, così come le indicazioni di chiave determinano una sola lettura possibile. La partitura intera è leggibile da ognuno dei quattro lati.»<sup>7</sup>. Le altre due sezioni (il Maestro Percussionista e Luci) contengono un insieme di segni solo in parte riconducibili ad univoche interpretazioni, il più delle volte «restano meri indicatori visivi, atti piuttosto a stimolare l'inventiva dell'interprete, che a prescrivergli rigidamente il compito.»<sup>8</sup>. L'intero materiale può essere utilizzato tutto o in parte: «*Solo* può essere eseguito a partire da uno sino ad un numero illimitato di solisti: strumenti, voci, complessi vocali e strumentali, registrato su nastro magnetico ed esibito, con ogni mezzo, anche meccanico, di riproduzione sonora.»<sup>9</sup>. Se la nota di prefazione non si può defi-

<sup>7</sup> Sylvano Bussotti "Solo", nota introduttiva e note esplicative, Ricordi, Milano 1966.

<sup>8</sup> Da "Le cinque tentazioni di Bussotti" (pp. 201-226) in: Mario Bortolotto "Fase Seconda. Studi sulla Nuova Musica" Einaudi, Torino 1969.

<sup>9</sup> Sylvano Bussotti *loc. cit.*

nire ambigua, anzi può fugare alcuni dubbi circa l'esecuzione, le annotazioni all'interno della partitura ci rimandano ad un universo più propriamente bussottiano: «...il doppio senso-lato del testo ha altezze determinate (segni extra eseguiti con mezzi extra); il doppio senso-stretto del testo è inesplicabile.»<sup>10</sup>. Continuo il riferimento ad un possibile (anzi auspicato) uso "multimediale": «La partitura totale, le sue quattro parti e infiniti dettagli, fotografati in *diapositive*, possono venire proiettati durante le esecuzioni, si può ugualmente ricavarne filmati per cinema o televisione; *Solo* è a disposizione anche di coreografi e registi: musica, luci, immagini di *Solo* possono venire interpretati in Balletti, Pantomime e consimili spettacoli di Teatro Musicale.»<sup>11</sup>.

Franco Evangelisti, sia come uomo che come compositore, ha saputo anteporre il rigore etico a qualsiasi altra cosa. Pertanto la sua posizione nei confronti dell'alea non poteva che rispecchiare il suo carattere: partendo da presupposti affatto diversi da quelli di Boulez (in quanto egli mai si era identificato con la cosiddetta "scuola di Darmstadt" e quindi non poteva temerne il declino) giunge a conclusioni analoghe: «Per affrontare i principali problemi che si profilano nell'opera aperta, bisognerà formulare una premessa sulla prodiga confusione che si fa tra "aleatorio" e "casuale", termini che vengono troppo spesso uniti e scambiati anche nei più qualificati saggi. Confondendo questi termini si confonde anche tutta l'impostazione dell'opera aleatoria nei confronti della particolare posizione di Cage. Sono convinto che Cage non vada identificato né collegato con queste manifestazioni, anche se ci si può riferire a lui per alcuni procedimenti. In realtà l'operare di Cage è di indole diversa e lo distinguo dal cosciente atto aleatorio. Parlo di cosciente atto aleatorio poiché, risalendo all'origine di questo termine, si può asserire che nel suo più schietto significato esso contiene un presupposto fondamentale: il rischio e l'azzardo. L'essere in una situazione aleatoria equivale all'accettare con consapevolezza la situazione "dell'azzardo", offerta dietro un campo di possibilità, dentro certe dimensioni; facendo un esempio strettamente legato a questo termine stesso e alla sua derivazione latina ALEA, si può scorgere con facilità che per colui che partecipa al giuoco dei dadi il campo delle possibilità è offerto dalle facce del dado con i suoi simboli che vanno da 1 a 6.

Quindi ciò che è "aleatorio" non può venire confuso con ciò che è "casuale"; quest'ultimo termine esprime una situazione che nel

<sup>10</sup> *ibid.*

<sup>11</sup> *ibid.*

suo attuarsi non comporta nessuna maniera prevista a priori nel modo di essere.»<sup>12</sup>

Se Boulez parla di "forma in evoluzione", la concezione di Evangelisti e quella di "variazione della forma". In altre parole, egli non considererà mai la forma aperta come una categoria a se stante, appunto si riferisce esclusivamente alla forma e non ai procedimenti compositivi, che mai lascerà al caso.

Salvo poche eccezioni (come, ad esempio, in *4!*, in *Proiezioni Sonore* e nel pezzo elettronico *Incontri di Fasce Sonore*), nelle opere di Evangelisti si possono trovare sempre alcuni elementi di "apertura": dal 1958, tuttavia, con *Proporzioni* per flauto solo, l'alea diviene una componente irrinunciabile nei suoi lavori.

Il brano che prenderemo qui in esame è *Aleatorio*, per quartetto d'archi, composto nel 1959 e dedicato al quartetto La Salle che lo eseguì, in prima assoluta, a Boston nel 1961.

*Aleatorio* si compone di tre sezioni:  $\alpha$ ,  $\beta$  e  $\gamma$ . Nella prima sezione, di quattro battute, predomina il suono tradizionale, con l'arco; nella seconda, di otto battute, si giocano tutte le varianti timbriche ed espressive degli strumenti; nella terza, ancora di quattro battute, predomina il suono-rumore.

L'autore ci dice in prefazione che la successione delle tre sezioni è libera (con sei combinazioni possibili:  $\alpha-\beta-\gamma$ ,  $\alpha-\gamma-\beta$ ,  $\beta-\alpha-\gamma$ ,  $\beta-\gamma-\alpha$ ,  $\gamma-\alpha-\beta$ ,  $\gamma-\beta-\alpha$ ) e che, giunti alla terza sezione, si può ricominciare da capo (più gli esecutori riescono a variare il carattere delle sezioni ogni volta, più sono invitati dall'autore a ripetere).

Ad ogni battuta (ma, come dice Mario Bortolotto: «le durate irrazionali spezzano qualsiasi legame tra battuta e 'misura', cioè fra ritmica e metrica.»<sup>13</sup>) uno dei quattro strumenti, a turno, deve scegliere di eseguire una tra tre possibili alternative di misure.

In legenda sono elencati 16 simboli per altrettante possibili mutazioni di suono: di tali simboli spesso ne troviamo più di uno sullo stesso suono, a significare la libertà, per l'esecutore, di sceglierne uno e/o di tramutare il suono da una modalità all'altra.

Gli esecutori sono continuamente invitati con le sigle C.M., C.I., C.M.I., C.c. e S., rispettivamente a: cambiare metronomo, cam-

<sup>12</sup> Da "La Forma Aperta", conferenza radiofonica tenuta da Franco Evangelisti nel 1961 in: AA.VV. "di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo" (Appendice Prima, pp. 110 e 111), Edizioni Nuova Consonanza, Roma 1980.

<sup>13</sup> Da Evangelisti 'Insula Dulcamara' (pp. 193-200) in: Mario Bortolotto "Fase Seconda. Studi sulla Nuova Musica" Einaudi, Torino 1969.

biare intensità, cambiare metronomo ed intensità, cambiare colore strumentale e (se lo ritengono opportuno) ad inserire spazi di silenzio tra una battuta e l'altra.

Mi sembra opportuno riportare una considerazione, riguardo all'interpretazione che Franco Evangelisti dava del concetto di alea, di Mario Bortolotto, sempre in "Fase Seconda": «la concezione aleatoria di Evangelisti, che non mette in discussione l'idea di forma, ma si limita a variarla, regge assai bene a quelle durate complessive. Giustifica perfettamente l'opera, ma ne ostacola, pensiamo irrimediabilmente, ogni replica, le nega ogni futuro. Un'idea maligna, in fondo, e amarissima, ma a proprie spese.»<sup>14</sup> Bortolotto coglie il nocciolo del pensiero di Franco Evangelisti: pensiero estremista al massimo grado, ma con il coraggio delle scelte estreme. Mentre per alcuni l'introduzione dell'alea ha significato la via d'uscita dalle aporie del serialismo post-weberniano o, come nel caso di Cage, un modo per non averci nulla a che fare, per Evangelisti non rimaneva che assumersi le proprie responsabilità accogliendo l'interpretazione estrema della lezione di Anton Webern, interpretazione che portava irrimediabilmente alla fine di un certo modo di far musica quindi, in pratica, al silenzio. Oggigiorno è possibile parlare di questi argomenti con serenità, senza doversi schierare. Con una buona dose di distacco, possiamo rilevare quanto di buono sia stato fatto da ogni "fazione" e quali nuovi spunti e considerazioni possano nascere da questa analisi.

Se ci allontaniamo, finalmente, dal punto di vista eurocentrico e osserviamo la storia musicale di questo secolo nel suo insieme, noteremo che gli eventi collegati alla "Seconda Scuola di Vienna" ed ai Ferienkurse di Darmstadt non influenzano più di tanto il linguaggio odierno (non mi riferisco qui al linguaggio colto della cosiddetta "musica contemporanea", ma a quell'insieme di linguaggi che hanno la maggiore presenza e diffusione nel mondo). Al contrario due eventi (trascurati dalla critica colta) risultano essere davvero rivoluzionari: la sempre più fedele riproducibilità della sonorità in generale e della musica in particolare; lo sviluppo e la diffusione capillare della musica di derivazione afro-americana<sup>15</sup>. Se consideriamo, collegandoci al primo dei due eventi citati, che oggi ogni musicista può, ovunque, entrare in contatto

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Cfr. Giovanni Guaccero "Musica contemporanea, stile novecentesco e nuove generazioni", su "Allegro espressivo" n. 0, rivista virtuale su le realtà musicali italiane (sito internet <http://www.eue.it>), E.U.E., Roma marzo 1998.

con le culture musicali di tutto il pianeta e tenendo presente che la maggioranza delle esperienze musicali nel mondo prevede la pratica dell'improvvisazione, ecco che di per sé il concetto di alea viene notevolmente ridimensionato. Perché se è vero che improvvisazione ed alea non sono la stessa cosa, è anche vero che si tratta di pratiche tra loro collegate<sup>16</sup>: non a caso, in seno agli ambienti dell'avanguardia musicale, nasceranno, insieme alle prime esperienze aleatorie, gruppi di improvvisazione<sup>17</sup>. Notiamo anche che sia l'esperienza aleatoria che l'improvvisazione mettono, in un certo senso, in discussione la fruizione musicale per mezzo di registrazioni sonore, in quanto queste fissano solo una versione e non l'opera in quanto tale; pertanto, si potrebbe dire che possedere il disco non significa "possedere" l'opera. Ciò sarebbe vero per ogni evento musicale non di consumo: la registrazione di una sonata di Beethoven, per esempio, eseguita da un celebre pianista fissa solo una delle interpretazioni possibili; tuttavia, nel caso della musica aleatoria e dell'improvvisazione, tale limite è ancora più evidente.

Con l'esperienza aleatoria entra, talvolta, in crisi anche la figura stessa del compositore nonché il concetto del diritto d'autore: quando il compositore è artefice solo di una prima, a volte minima, parte del processo creativo, è corretto considerarlo comunque l'autore di quanto ascoltiamo?

Un'ultima considerazione riguarda la figura dell'interprete strumentista. Da molto tempo assistiamo ad una progressiva specializzazione con conseguente separazione dei ruoli: lo strumentista è sempre più preparato tecnicamente, ma sempre meno (paradossalmente) si occupa di musica; il compositore è sempre più di rado anche esecutore e spesso non svolge più alcun ruolo nella realizzazione dell'evento musicale. Ora, se consideriamo giusto e utile continuare a sperimentare esperienze aleatorie e di improvvisazione, dobbiamo pensare anche di rivedere la formazione del musicista di domani.

<sup>16</sup> Cfr. Domenico Guaccero "Dalla Parte del Compositore" pp. 14-15 su AA.VV. "di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo", Edizioni Nuova Consonanza, Roma 1980.

<sup>17</sup> Il primo gruppo d'improvvisazione si costituisce in California nel 1953: il *New Music Ensemble*. Nel 1965 Evangelisti forma il *Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza*.

## Bibliografia

- AA.VV., "di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo", Edizioni Nuova Consonanza, Roma 1980.
- M. Bortolotto, "Fase Seconda. Studi sulla Nuova Musica", Einaudi, Torino 1969.
- P. Boulez, "Alea" in "La Nouvelle Revue française", n. 23, 1° nov. 1954, trad. it. in "Note di Apprendistato", pp. 41-53, Einaudi Torino, 1979.
- S. Bussotti, "La 'musica' di Cage" breve saggio introduttivo al programma della manifestazione Musica nella Città, Comune di Roma 1980.
- U. Eco, "Opera Aperta". Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Bompiani Milano 1962.
- F. Evangelisti, "Applicazione di Elettroacustica. Musica Elettronica Aleatoria", Duemila, Amburgo, anno II, 1966, n. 6, pp. 77-79.
- M. Gabrieli, "La composizione algoritmica: un illustre precedente", su "Allegro Espressivo" n. 0, rivista virtuale su le realtà musicali italiane (sito internet <http://www.eue.it/allegroespressivo/>), E.U.E., Roma maggio 1998.
- G. Guaccero, "Musica contemporanea, stile novecentesco e nuove generazioni", su "Allegro Espressivo" n. 0, rivista virtuale su le realtà musicali italiane (sito internet <http://www.eue.it/allegroespressivo/>), E.U.E., Roma maggio 1998.
- A. Lanza, "Alea-Aleatorio" pp. 59-60, DEUMM Il Lessico vol. I, UTET, Torino 1983.
- A. Lanza, "Il Novecento II" parte seconda, pp. 128-132 §22. 2 "Dalla crisi dello strutturalismo all'alea", volume X della "Storia della Musica" a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT, Torino 1980.
- W. Mellers, "Musica nel Nuovo Mondo", pp. 169-193, cap. VIII "Dal Rumore al Silenzio: Harry Partch, John Cage e Morton Feldman", Einaudi, Torino 1975.
- A. Trudu, "La "scuola" di Darmstadt". I Ferienkurse dal 1946 ad oggi, Unicopli Milano 1992.
- G. Vinay, "Il Novecento II" parte prima, pp. 85-145, cap. III: "La Musica Americana.", volume X della "Storia della Musica" a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT, Torino 1980.



# NUOVO BESTIARIO MUSICALE

GIROLAMO DE SIMONE

## VITRIOLUM

Per il virtuoso il glissato è l'arte di sorvolare sulla musica.

Non ho alcun pregiudizio sulle donne direttrici.  
Il loro ancheggiare nei *fortissimo* non è affatto trascurabile.

Diploma in conservatorio. Sformato per la vita.

Aria con da capo.  
Ripetizioni di noia.

Il compositore sperimentale:  
"Odi profanum vulgus et arceo".  
E tira su col naso.

Concerto di musica sperimentale.  
Godere delle pause tra movimenti.

I pedanti imitano.  
L'autodidatta inventa.  
Il compositore affermato ruba.

Non pigiò sui tasti, si piegò sulla testa.  
Corretta postura, corrotta impostura.

Agogiche fiscali:  
ritenuta d'accordo

In primavera dispensiamo generica amabilità.  
Amabilità *fino a prova contraria*.

La sua incapacità  
riluceva di vero fulgore  
non appena si concedeva

alla cura  
di particolari insignificanti.  
Perfetto burocrate,  
e un po' coglione.

Il prossimo è sempre potenzialmente pericoloso.

Percorriamo i festival estivi con quel tanto di pacata rassegnazione alla quale ci ha abituati una vita triste.

Zen ed etica: diavolo e acquasanta.

Ritardato fiscale,  
muoveva le dita  
con agilità analogica.

La dialettica dei 'distinti':  
un modo per essere hegeliani in modo originale.

Il direttore del conservatorio amava parlare a braccio.  
Le cose si complicavano quando vi si appoggiava sopra.

Chi trova un amico sconta un tesoro.

'Altamente' specializzato in musica moderna.  
Per salvargli la testa  
abbassarono le entrate.

Bambini prodigio  
per fortuna invecchiano.

La stupidità è contagiosa: così si spiegano  
interi atolli, arcipelaghi di follia.  
Redazioni, scuole, conservatori:  
è sufficiente un coglione per rovinare tutti.

Per fregarti  
ti chiedono  
con aria assistenziale  
perché mai  
così qualificato  
ti incaponisci  
proprio su quel posto.

Si sforzava di andare a tempo  
ma il suo virtuosismo lo superava.

In solitudine l'errore è per uno.  
Uno per volta.

Quando taglio gli articoli degli accademici  
mi chiedo a chi vada il merito per le opere precedenti.

La musica sperimentale svuota e riempie.  
Svuota le sale. Riempie i cassonetti.

Platea. Al posto del critico assente sedettero almeno cinque per-  
sone normali.

Era così rigoroso che al decimo vuoto di memoria  
decise di ripetere da capo l'intera sonata.

Mantenersi "dilettanti" dell'arte e "artigiani" della musica  
è il migliore alibi dei docenti di conservatorio.

Il virtuosismo è la malattia che affligge i frigidisti dell'arte.  
La filologia ne rappresenta l'inarrestabile degenerazione.

Col bis si misura l'ineluttabile  
tentazione a suonarsi addosso.

Ogni tanto suono Beethoven per ricredermi. Senza riuscirci.

Il paradigma della complessità, l'algida utopia della musica mi-  
gliore, 'colta', capace di educare: tutte cose che odorano di muffa  
e riescono a scalfire la più forte convinzione nel progresso.

Talvolta, dall'alto della sua panca, il pianista pensa, poi digita.  
Più spesso digita senza pensare.

Indecisa tra la più antica professione e l'arte di cantare,  
scelse la via intermedia, e fece il soprano.

Tra Opera e Belcanto il pubblico è incanutito.  
Prima della fossa ci vorrebbe qualcosa di più fresco.

60 Per proteggere il pubblico sono necessari diversi segnali luminosi:  
"Toilette", "Uscita d'emergenza", "Musica sperimentale"...

Il Grande Direttore.  
Ad istanti sublimi, abissi di noia.

I pianisti impiegano dieci anni per diplomarsi.  
E almeno altri dieci per sbagliare il curriculum.

Rara avis, l'orchestrante pensò di studiarla la parte. Sorprendente  
che fosse capace di pensare.

Sui giornali i soliti noti credono di fare la storia della musica.  
Dopo un giorno, la storia li ripone nello sgabuzzino,  
e butta via le chiavi.

Prima all'Opera saltata,  
grave danno allo struscio.

Per lungo tempo abbiamo creduto che la grandezza dello spirito  
ci concedesse libertà illimitate, autorizzandoci a questo e a quello,  
alla tranquilla consuetudine come alla creatività sconsiderata, in  
virtù d'una sconfinata capienza. Piano piano, però, quella vitalità  
è venuta meno, gli spazi immensi sono apparsi angusti, e nel re-  
siduo, nel recinto, nell'anfratto dove appena si riesce a respirare,  
pensiamo immalinconiti allo spirito che tanto ci aveva illusi.

Il virtuoso corre senza sosta.  
Nel caso la sua fama lo preceda.

La donna di S. ha quel tanto d'aria snob  
(sniffa su col naso che è un piacere)  
da renderla ben accetta in Società;  
il poverino deve pur differenziarsi  
dai pianisti della sua scuola...

L'ignoranza è la "mente corta", l'incapacità di leggere le cause  
dietro agli effetti, e di prevedere gli effetti dopo azioni ed omis-  
sioni.

Strategia significa soltanto pensare anticipatamente alle due o tre  
mosse possibili all'avversario.

Finanziamenti.  
Spartizione, poi sparizione.

Pur di non ricambiare,  
a favore seguì livore.

Hai voglia di falsettare! il soprano non sa dove sia la musica.

Il giudizio della Commissione è inalterabile, inappuntabile, inim-  
pugnabile, ineccepibile.

Quasi come le qualità di Dio in Plotino.

Il candidato Eccellente eviti di pubblicare studi rigorosi.  
Quest'ultimi potrebbero risultare incomprensibili alla commis-  
sione.

Per non pensare a nulla,  
snocciolava per ore Hanon.  
Per annullarsi del tutto  
prende a digitare Clementi.

Dicono che gli organi a rullo siano rari, ma non è vero.  
Per verificarlo è sufficiente ascoltare un concerto a Napoli.

Schizofrenica. Diplomata in flauto traverso  
andava dritto per la sua via...

Per raggiungere gli alti del pianoforte dava un vigoroso colpo con  
la natica sinistra; restava in bilico sulla destra; completamente  
sbilanciato eseguiva qualche virtuosità. Infine ricadeva pesante-  
mente con tutto il peso del corpo, facendo sbuffare penosamente  
il cuscinetto della panca.

I compositori oggi usano il computer al posto dell'inchiostro.  
Si risparmiano almeno in questo.

Diffida degli amici virtuosi.  
Appena ti volti, tendono a pestare anche te.

Chi cerca un amico  
elimina un pianista.

La sua esecuzione era nitida e appassionata.  
Alternativamente.

Errare è umano.  
Suonare meno.

Se sbatti contro l'imbecille  
la tua saggezza è nulla.

Il soprano decise di diplomarsi anche in percussioni.  
Doveva pur battere. Qualcosa.

Ah, se lo stupido rinunciasse:  
quanto ottimismo salutare...

Quando l'intelligenza è stata sacrificata, la riduzione al silenzio  
compiuta, i riti sacrificali già espletati, allora nulla più sarà con-  
cesso alla stupidità del lettore.

E chi sa sa, chi non sa dovrà espiare studiando.  
"Nessun lasciapassare sarà concesso".

L'ignorante, l'accademico e l'editore milanese pensano che 'mini-  
male' implichi vaghe reminescenze da Chopin.

Ormai ho un'età in cui anche il denaro  
mantiene intatta la sua poesia.

**Virtuoso sulla corda:**  
La sorella intraprendente  
ne fa le veci  
con chi conta veramente.

**Musica sperimentale: consigli per l'uso:**

1. Legare il pubblico alle sedie;
2. Farsi consegnare all'ingresso tutti gli oggetti contundenti;
3. Fornire cuffiette con traduzione simultanea;
4. Allegare al programma le centoventotto pagine esplicative;
5. Provare a impedire i mugugni con leccalecca;
6. In mancanza, con bavagli;
7. Procurarsi un nastro con gli applausi (alzare molto il vo-  
lume);
8. Chiamare solo critici specializzati;
9. Tanto non verranno;
10. Non dimenticare di invitare tutto il parentado. Previe istru-  
zioni.

## CRITICI

L'unica legge etica dei giornalisti è la perseveranza.  
Nell'errore.

Critico musicale scruta ansiosamente platea per indurre riconoscimento.

Stancamente assenti, cercano a tentoni una frase ad effetto.  
Saccenti e incompetenti, confidano nella pia garzantina.  
Lenti di penna, stroncano ad alta velocità.

Vanno ai concerti di 'classica' con giacche chiare, per essere immediatamente riconosciuti.

E a quelli pop con orribili zainetti, casacche sblusate come se avessero cinque anni,  
strazianti gilé che esibiscono a mo' di reperti di trans-avanguardia-post-modernale.

Ti guardano in faccia e *la attraversano!*  
In effetti, anche in altri momenti t'era parso di non esistere.

Caduto nella fossa delle jene, temeva d'essere sbranato.  
Ne fu certo quando i critici si tolsero le maschere.

È l'unico critico capace.  
Un capace otre di idee altrui.

Che felice evenienza la crisi della carta stampata.  
Almeno li licenziano subito e tornano a strisciare sull'asfalto come comuni mortali.

Scriveva recensioni criptiche.  
Nel senso del sarcofago.

Una volta, la celebrata 'prima firma' da quotidiano,  
fratello di un politico buono per tutte le repubbliche,  
mi ha timidamente confidato:  
"il giorno che mi ritiro, farò come te, scriverò un libro/denuncia.  
E allora vedrai...".  
Sono quasi diventato vecchio, e non ho ancora visto niente.

64 Un brivido gelido lungo la schiena del critico: cambio di programma non annunciato.

Fuoriprogramma: sgaiattolare fuori senza incrociare i colleghi.  
Qual era il terzo bis?

Colmo.  
Nel recensire il concerto del protetto, non trovar le parole per tacere.

I neomelodici riempiono  
le pagine dei giornali,  
e qualche volta le patrie galere.

Titolo: "Giovani compositori crescono"...  
siamo giovani da quarant'anni.

Dice che quel redattore portava male.  
Non ci credetti,  
fino a prova contraria.

Critico e pederasta,  
non sapendo usare l'italica lingua  
usava soltanto la lingua.

I critici cercano la prima fila  
come i cani il palo della luce.

La recensione è l'arte di riciclare  
lo stesso articolo con titoli diversi.

È l'effimero della pagina scritta  
a rendere frigido il giovane critico  
ed acide checche le firme più prestigiose.

Per il giornalista il valore dell'artista è cosa d'un istante.

Sul quotidiano la cosa esiste quando viene pubblicata.

Il vero giornalista è un dilettante di genio.  
Infatti si diletta scimmiottando le idee altrui.

Le sue recensioni erano così equilibrate  
che per salvare capra e cavoli  
doveva prima pesarli attentamente.

Molti direttori di giornale sono stilisti mancati.  
Così si spiega la passione dei loro critici per le toilettes delle signore.

Abile doppiopesista e doppiogiochista,  
cerchiobottista in centrosinistra,  
dovendo scegliere dove girare,  
evitò proprio di svoltare.

Tutto sommato, perché prendersela coi critici?  
Anche i serpenti devono sopravvivere...

#### *STAMPA*

Diradiamo comunicati stampa.

Aver talento da rendere.

L'«ecco» della stampa.

Viva i corruttori di bozze.

Sopra la panca la stampa campa.

#### *TITOLI & ANNUNCI*

Virtuoso cerca brancolando barlumi d'arte.

Giovane studioso cerca rivista patinata per illustrare vizi e virtù del visivismo.

Scambiasi errore esecutivo con ricercatezza involontaria.

Pianista di grido, sbagliando senza appello il noto tema, ripete gradevolmente l'errore ad ogni ripetizione.  
Che classe, logica, coerenza!

Virtuoso scarica su ignaro spettatore decenni di frustrazione tecnica.

66 Trasgressivo docente di ruolo cerca piccola rassegna per provare inedito repertorio.

Solista di belle speranze offresi per concerti di musica da camera.  
Assoluta gratuità dell'offerta.

Direttore artistico cerca clavicembalista per importante tournée.  
Richiesta bella presenza e generica disponibilità.

Supplente di composizione frequenterebbe corsi di nuova didattica scopo aggiornamento.

Piccole donne offrono prime esecuzioni di musica sperimentale.  
(corredo scosciato, sorrisi, moine e gentilezze contro natura)

Direttore artistico, bella presenza, tassimunito, cercasi per sven-dita di biglietti omaggio.

#### *CURRICULA*

Diplomato flautista, specializzato in esecuzioni filologiche:  
«Di brani d'epoca?»  
«No, di musica moderna».

È Docente di Composizione.  
Dove? «Presso i Corsi d'Alta Specializzazione della Scuola Civica di Rocca del Monte, frazione di Rocca di Sopra, provincia di Piede del Campo».

Diplomatosi col massimo dei voti e il minimo dello sforzo, ha dato concerti in mezza Europa, segnalandosi al festival estivo di Avel-lino.

L'algido futuro da rumorista si manifestò in tutta evidenza non appena, a sei mesi, prese a lanciare per terra piatti e bicchieri.

#### *GIOCHI DI FUORI/RUOLO*

Per i pianisti che fatica uscire dal frac.

Per il soprano contenere la scollatura.

Accorciare i capelli ai direttori.

Smettere cravatta e giacca per i consulenti artistici.

Cessar di ghignare per i critici.

Smettere di suonare per i virtuosi,

... di pensare per i profeti delle nuove avanguardie.

Smettere la penna per i direttori di riviste specializzate.

Scendere dalla torre per i compositori sperimentali.

Smettere l'odiosa, elegante semplicità, per le rampolle di buona società.

Che naturalmente suonano il piano.

#### DETTI E CONTRAFFATTI

##### Enniadi (Da Flaiano)

Non se ne può più. Insiste a suonare brani che potrei anche aver scritto io. Ma che non potrei mai riascoltare.

Sala da concerto. Il tale va a corteggiare l'illustre critico. Presenta la giovane piccola fiamma appena conquistata. Si distrae. Torna al suo posto. S'accorge che lei non c'è più.  
"La recensirà", dice F. a cui il piccolo incidente viene riferito.

I direttori artistici amano il calendario. Quando non sanno cosa celebrare cadono in depressione.  
Una volta han celebrato perfino il primo anniversario di un centenario.

Il professionista di paese mostra orgoglioso il figlioletto che sta suonando. Sorride tutto felice. Tutto è *comme il faut*.  
"Per carità", dice a R., "si tratta solo di un hobby".  
Che prontezza, che lungimiranza!

Il calcolatore scrive sinfonie di Mozart. Il calcolatore prepara il master, e stampa i dischi. Il calcolatore programma le vendite e distribuisce i dischi.

Il critico riceve il compact, lo inserisce nel calcolatore, richiama via internet i dati per capirci qualcosa. Affida la recensione al calcolatore...

... poi qualcuno si meraviglia se i conti non tornano.

Con le dita fortemente artigliate sull'agogica.

Oggi il critico è specializzato come il cretino.

##### Goet' d'inchiost' (da Goethe)

Se le bestie sapessero annoiarsi potrebbero diventare pubblico pagante.

Ci stimeremmo molto di più se ciascuno si sforzasse di odiare sinceramente il prossimo.

Una scuola di perfezionamento può essere considerata come un tale che cerchi per un secolo di intrattenersi placidamente con se stesso, sforzandosi strenuamente d'ignorare la propria stupidità.

È inutile cercare di comprendere l'idiozia. È sufficiente frequentare le cene dell'alta società e le prime del San Carlo.

Il ritmo ha qualcosa di magico; ci fa perfino credere che la musica sia tutta lì.

Impariamo qualcosa solo dai pianisti che non siamo in grado di giudicare. Gli altri potrebbero imparare da noi.

La prima cosa che si esige dal genio è l'amore per la verità.  
Per questo esistono tanti mediocri.

Gli spiriti che tendono vigorosamente a progredire non si contentano del godimento: esigono placida acquiescenza.

##### Kraustrofobia (da Karl Kraus)

Tutta la vita musicale è fondata sul tacito presupposto che l'uomo non pensi.

Un pianista che non mostri ad ogni piè sospinto una capace testa vuota non avrà vita facile nel mondo.

Quando il collega critico vuole parlare con me, spero fino all'ultimo che la paura di comprometersi lo trattenga.  
Ma purtroppo non si lascia spaventare.

Per l'artista rampante, la musica è simile a un soprammobile. Salta sui posacenere come il cane sulla salsiccia.

Destinato in origine al commercio, finì poi per dedicarsi alla composizione.

In tempo di tangenti ero felicemente sdegnato. Adesso, che tutti i corruttori son diventati correttori, e che i collettori sono integrati connettori, ho dovuto rinunciare anche a quel piacere.

Il buon senso accompagna l'artista fino a un certo punto. Poi dovrebbe prenderlo a braccetto e catapultarlo fuori dalla finestra.

Napoli è una città estremamente morale. Puoi incontrare mille sensali prima di trovare una puttana. E spesso è un soprano.

La tecnica fa un tale baccano nel camerino affianco che non s'ode più musica in palcoscenico.

All'anima non restano cicatrici. Alle orecchie sì.

Direttori e somari.  
Simmetricamente, follia concava e convessa.

#### Citazioni e rammendo

"Anzitutto ci vollero parecchi giorni prima che trovassimo un pianoforte, che questo fosse provato e accordato, che venisse insomma messo a punto come ostinatamente voleva e pretendeva l'artista, sempre fertile di nuovi motivi per obiettare ed esigere. Il malumore creato da tali seccature e lungaggini fu però rapidamente compensato dalla capacità di quell'abile talento, assolutamente all'altezza dei tempi e in grado d'eseguire senza difficoltà le più ardue opere del repertorio dell'epoca" (Goethe).

... e continua a propinare gli stessi pezzi ancor oggi.

"Non era secondo a nessuno nella sua ammirazione dello *Stabat Mater* di Rossini, opera veramente strabocchevole di pezzi immortali, in cui sua moglie aveva fatto colpo, una vera sensazione, non arrossiva a dirlo, aggiungendo una fronda alla sua corona di lauro (...) e mettendo totalmente in ombra le rivali nella chiesa dei padri gesuiti in Upper Gardiner Street, essendo il sacro edi-

ficio affollato fino alla porta, per sentirla, di *virtuosos* o piuttosto di *virtuosi*" (Joyce).

Dovrebbe sempre essere proibito l'ingresso agli addetti ai lavori.

"I seni delle allieve del conservatorio. Vanno avvolti in abiti di mussola rosa e fioriscono sul grosso scartafaccio della musica. Son come le coppe che vibrano tutto il giorno, durante le lunghe ore di classe; l'interno del Conservatorio è pieno di musiche, di suoni, di cucchiaini nelle pancette di cristallo. I seni delle alunne del Conservatorio in grazia della musica che hanno imparato saranno sempre ben conservati. I vecchi professori ingiusti, ma umani, tengono in gran conto per la distribuzione dei diplomi il fascino più o meno grande dei seni delle fanciulle del Conservatorio, seni con un nastrino al capezzolo" (Ramòn Gomez De La Serna).

Senza commento.

"Pregio strutturale e null'altro, perché tenti tu l'uomo come il pianoforte il musicista assetato di suono?" (Ramòn Gomez De La Serna).

... detto di seni, naturalmente.

#### Per...mutazioni

Il vero compositore crea, poi capisce.

Qualche volta.

(su tema di Michaux)

Fai ridere lo spettatore e ti prenderà per un cretino qualsiasi.

Annoialo senza misura e ti farai una reputazione.

(su tema di Somerset Maugham)

Prima delle lezioni assomiglio ad una radiosa giornata di maggio.

Dopo, alle pozzanghere di gennaio.

(su tema di Heinrich Neuhaus)

#### Didattiche

#### Collegio docenti. Istruzioni per l'uso.

Procurarsi qualcosa di piccolo e maneggevole con cui baloccarsi per mezz'ora. Aggiornare l'agenda. Copiare numeri telefonici. Abbassare progressivamente il quoziente. Fingere pausa di inte-

ressata riflessione. Inebriarsi di sogni ad occhi aperti. Spegnerla la mente.

**Collegio docenti: bestiario.**

**La fervente**

Prende appunti con il lapis.  
Indecisa tra Lourdes e Medjugorie,  
venne in missione proprio qui.

**La zitella**

Sublimati Impulsi Offro Tutta Me Stessa Per Nobili Gesta.

**La miracolata**

Insegnante in ruolo con licenza di solfeggio,  
sguardo saccente e aria schifiltosa.

**Il capotico**

Si alza indisponente. Prende la parola.  
Poi l'accartoccia su se stessa e la butta nel cestino.

**Il gregario**

"Direttore, un bicchiere d'acqua?"

**Il precario**

Sguardo un po' liquoroso,  
pensa: "mi salvo solo se mi buttano fuori".

**La zelante**

"Possiamo organizzare il mercatino dei libri?"

**Il cacciatore d'ombre**

Sostava selvaggiamente  
sotto il pino del cortile  
per procacciare l'ombra  
alla sua macchinina

**La giapponese nana**

Al solo vederla  
brivido di raccapriccio  
lungo la schiena.

Ma è solo la prima impressione:

subito t'accorgi  
che è pure molto peggio.

**Il direttore d'orchestra (hem!)**

diciotto bambini in fila per due  
settantadue strumenti a percussione  
due violini  
tre chitarre  
una tastiera senza pedali:  
Nostra Gloriosa Orchestra –  
pregate per noi –  
Amen.

**L'ameba**

Senza spina dorsale  
al rimprovero direttoriale  
supina s'accasciava  
e prona si ritrovava.

**L'elegante**

Sempre impeccabile  
dava l'impressione  
di presenziare tutto impettito  
al matrimonio della sorella.

**La mesciata**

Di famiglia benestante  
non contenta di mostrarlo  
con l'abito firmato  
si tinse i capelli  
con poca costumanza.

**Direttori di Conservatorio / 1**

Sopra tutti, Lui.

**Direttori / 2**

Col sorriso sul faccione  
interminabile prolusione

**Direttori / 3**

Smarrita ogni misura  
aggira la procedura

**Direttori / 4**

"Mettetevi nei panni dei bidelli, dei segretari, dei genitori, del



vostro direttore, degli alunni, del sindaco, degli assessori, degli spazzini.....”  
Non ci troveranno mai nei nostri.

### **Soliloqui**

Il direttore panciuto  
pontifica sullo scranno

parla per ore ed ore  
senza alcun cedimento

Vomita i suoi proclami  
d'esattezza matematica  
come se fosse Dio  
o perlomeno un suo profeta

### **L'allievo 'scapace'.**

Giunge sempre per ultimo.  
Naturalmente non ha studiato.  
Allora solfeggiamo.  
Non ha il libro.  
Allora dammi un foglio.  
Non ha il quaderno.  
Allora puoi andare via.  
Scoppia a piovere.  
Non ha l'ombrello.  
Silenzio.  
Va bene, s'aspetta tua madre.  
Arriva inesorabilmente in ritardo.

### **Varie ed eventuali**

Allievo tipo.  
Un barlume d'intelligenza nei suoi occhi.  
È solo immaginazione.

Superiori gerarchi(ci).

Leggo Flaiano per riposare la mente.  
Compagno e maestro, descrive così bene l'idiota  
da farmi deporre l'indignazione.

74 È di ruolo per insondabili coincidenze fortuite.

Professori. Di fede.

Saggio di Natale.  
Convitto d'ocche.

Al conservatorio, più che l'arte di arrangiare un pezzo  
conta l'arte d'arrangiarsi d'un pazzo.

Non vedo più educazione al suono,  
ma pervicacia del sonno.

Gli estremi si toccano: direttori e ripetenti.

Scomparsa la dignità  
l'insegnamento è nulla.

Le graduatorie sono incorruttibili.  
Le commissioni no.

### **Viaggi...**

Viaggi con la mente oltre i banchetti  
della mensa.

### **Al vero allievo.**

Coglione: premi un solo tasto e ascolta.

### *NOMI E COGNOMI*

#### **Recensione di Paolo Isotta.**

Prendo il vocabolario, ma non è sufficiente.  
Allora mi procuro un'enciclopedia specializzata, ma quella voce  
non c'è.  
Quando anche il computer mi chiede un dizionario supplementare,  
rinuncio del tutto.

#### **Convegno su Vitale.**

L'Illustre compositore  
ricorda solo  
il vino d'Ambra  
che ne ebbe in dono.

### **Vocabolario di Baricco**

mucca;  
c'hai, c'ho, c'ha;  
che roba, era una roba, ma che roba;  
Va be';  
mi sono messo di buzzo buono;  
strana cosa 'sto film;  
allora uno si chiede;  
lì, tra risotti;  
mica il più alto e geniale;  
basta un click;  
click.

### **La maglina di cotone**

Gianni Emilio Simonetti, ribelle  
con la maglietta firmata.  
(è falsa quella della foto?)

### **Questo Donatoni**

Per coerenza, Donatoni gerarchizzava pure gli effetti personali. Disponeva tutte le sue cose con gesto attento, meticoloso. Sigari, sigarette, accendini, caramelle, penne, gommene, prendevano posto sul tavolo prima della lezione. Poi, come costruendo musica, individuava conseguente e antecedente. Unica incognita, l'esito.

### **La filologia di Castaldi**

Castaldi s'incazza se gli sposti una virgola?  
Poi lui cambia l'intero articolo, e in effetti ha pure ragione.

### **Gabbie e bastonate**

Cage aveva occhi brillanti, vivaci. Poi conservava intatta la sua espressione sorniona, ma zen. Dopo un concerto, sorrideva soddisfatto, come quel maestro orientale che ha appena assestato una consistente nerbata al suo discepolo.

### **L'italiano dei Balletti Russi**

Vittorio Rieti veniva in Italia da sconosciuto. Quando gli chiedevi una parte, ti dava l'indirizzo del suo editore, ed era poi affar tua procurartela. La sua musica ricorda Bastianelli, ma le sue *Variazioni enarmoniche* mi tornano ancora nella mente di notte, quando riesco a sognare.

### **Gli allievi di Nehaus**

Conobbi uno degli allievi di Nehaus. Aveva un bel pianoforte, ma con una tastiera completamente priva dell'avorio che solitamente la ricopre. Provai a suonare qualcosa, poi fuggii subito via.

### **Viva Tatiana**

Strabilante Nicolayeva. Dopo un concerto di due ore faceva bis a richiesta. Pensai di metterla in difficoltà chiedendo Scriabin, un preludio per una sola mano. Lei sorrise, si sedette e snocciolò *Preludio e notturno*, con stupore di tutti.

### **Accidenti Federino**

Al Festival della canzone,  
al critico eccellente,  
col foglio tra le mani,  
senza capirne il nome  
lo apostrofò ridendo:  
"Accidenti Federino...  
Ca-ca... va-va... che disastro!"

### **Federino / 2**

Dal critico Federino Caccavallo mi aspetto di tutto. Anche che stronchi un virtuoso di fama mondiale auspicando le acrobazie vocali del giovane del vicolo affianco.

### **Federino / 3**

Abbado e Muti in taglio basso. Croce ed Hegel, diciotto righe.  
Cinque per la prestigiosa associazione.

Mezza pagina è per Carmela.  
Nazionalpopolare.  
Appare pure contrariata,  
Perché si sente ghettonata!

### **Varianti**

Daniele Sepe  
bordel music  
anziché  
Border Music

Quando leggo Arbasino scopro  
quante cose inutili ignoro.

Il pancione di Pavarotti  
è l'unica cosa musicale  
che sporge dal televisore.

Se Michel Foucault avesse conosciuto  
Bortolotto avrebbe molto apprezzato  
le pieghe del discorso.

### APOCALYPSIS CUM FIGURIS

#### L'allievo privato (1)

La principale preoccupazione dell'allievo privato è recuperare tutte le lezioni pagate ma andate perse, naturalmente a causa sua. Il suo atteggiamento è generalmente di strafottenza, perché ritiene che stipendiando il suo maestro, questi debba trasformarsi in una sorta di assistente tuttotfare che gli garantisce gli esami, lo scarico della coscienza sporca, le uscite clandestine con il/la fidanzata, ed eventualmente la cresta di soldi che gratta mensilmente sulla cifra consegnatagli dal papà.

L'occupazione preferita dell'allievo privato è quella di far imbestialire il suo insegnante, mettendo il pedale dove non dovrebbe esserci ed evitando di usarlo dove sarebbe logico; dimostrandosi incapace di contare scandendo le suddivisioni, e talvolta anche di pronunciare a voce alta i numeri mentre sta suonando; non concludendo pezzi assegnati da mesi, e cominciandone di nuovi (appena letti) ad ogni lezione; portando intere sonate a mani separate, come se fosse compito del maestro infondergli per virtù dello spirito santo la capacità di eseguirle a mani unite; richiedendo di poter studiare brani che sono di parecchie spanne al di sopra delle sue possibilità; reperendo autori sconosciuti e pretendendo di studiarli (storpiarli); sbagliando con estremo rigore le alterazioni delle scale e degli esercizi assegnati.

Pretesa dell'allievo privato è il prestito degli spartiti del maestro per poterne fare le solite fotocopie. Naturalmente la lezione successiva salterà, in quella ulteriore il libro sarà dimenticato a casa, e in quella finale prima delle vacanze si scoprirà che il negozio delle fotocopie sotto casa aveva già chiuso.

Morale: quantomeno non prestate libri agli allievi privati.

#### L'allievo privato (2)

78 È sempre bello poter trasmettere al prossimo la propria arte, benché sottopagati: in fin dei conti ciò ci gratifica dell'affetto dei

nostri allievi, e spesso ci tramuta in veri e propri consiglieri spirituali.

Ma come accade ai preti, si potrà star sicuri che nessuno ascolterà le nostre prediche.

#### L'allievo pubblico

Il bello di questi ragazzini è che non hanno alcuna vocazione. Uno potrebbe pensare che almeno per i videogiochi, chessò, o per il calcio, la pallavolo, il karate. Ma no: tutto appare dovuto, e tutto viene dato non per passione, ma nel migliore dei casi con l'approssimazione che contraddistingue i primi della classe. Bravi ma idioti.

I migliori pianisti, in genere, finiscono per dedicarsi alle percussioni. E quelli più dotati dei migliori presto si annoiano.

Ma una figura è veramente insopportabile. È quella dell'allieva che studia, studia, studia. Ma in modo autistico. Se provi a dargli un consiglio, ti guarda con sospetto, negli occhi un lampo di stupidità: come a punirti dell'uscita dal ruolo. Non devi mica insegnarle la musica, ma solo assegnare questo e quel numero, insomma far di conto, come un ragioniere.

Queste qui recitano invece di parlare, e quando suonano fanno caricatura: se provi a notarlo ti sfiduciano con un'occhiata e sottolineano che stanno "interpretando".

Anche i crumiri sono fastidiosi. Sono stati ammalati per una settimana, o sono appena tornati da una vacanza, ma vengono a lezione! Se li rimproveri per non aver studiato ti rispondono: "ma siamo giustificati!". È vero, sono giustificati per l'ignoranza, ma non per l'insistenza.

#### Il precario

Si presenta alle nomine annuali con atteggiamento riservato.

Comincia a dialogare col collega sorvolando su tutte le sue attività musicali (che tanto dovrebbero già essergli ben note). Guarda quelli che lo precedono in graduatoria con rispetto, e sta attento a tutto quello che dicono con la coda dell'orecchio: se lo precedono sarà certo per qualche inganno! Commisererà tutti quelli che lo seguono in graduatoria, e li usa come puro intrattenimento, fingendo di fare conversazione mentre in realtà è attentissimo a tutto quello che gli accade intorno. Tutto sommato, se li precede, sarà certo per questioni di merito! Una sorta di pacata complicità si stende come un velo tra numeri contigui: il sette, l'otto e il nove, probabilmente, potranno prendere un caffè insieme (pagato dal nove, naturalmente).

Ad un certo punto, il fischio: c'è quello raccomandato che ha avuto qualche notizia: in tale data fanno le nomine, tutto sarà preordinato, Tizio e Caio sono stati depennati, Sempronio e Mevio sono stati reintegrati.

C'è il cauto ottimista, che pensa che tutto è andato bene finora e che continuerà ad andar così. C'è il pessimista, che teme d'essere buttato fuori, o che paventa i terribili complotti ai suoi danni.

Il peggio, naturalmente, va al realista, che si rende lucidamente conto del baratro nel quale è piombato!

### **Il compositore**

Ai concerti di musica contemporanea ogni autore porta con sé una gran quantità di compact disc, nella speranza di venderne un po'. Nella loro maggior quantità vi è la sopravvalutazione di sé e della situazione oggettiva rappresentata dal concerto.

Naturalmente, l'elevata profusione d'autostima del compositore cala precipitosamente non appena la cassiera del teatro restituisce, praticamente intatta, la lunga pila di compact ricevuta prima dello spettacolo.

### **Compositori e tecnologia**

Il rumore esterno gli impediva di creare. Allora comprò un piccolo appartamento, e ne fece il suo studiolo privato, un luogo dove 'appartarsi' e poter finalmente comporre in pace. Fece ampi lavori d'insonorizzazione, ci mise un pianoforte nuovo, un moderno computer dotato di sequencer, e una prodigiosa tastiera con suoni campionati. Prese un registratore professionale, e un microfono grande come una palla di bowling; staccò il campanello ed il telefono, sospese perfino la connessione Web. Poi, finalmente solo, accese tutta l'apparecchiatura, silenziò i motori, posizionò microfono e registratore, mise la tastiera sul pianoforte, pronta ad 'entrare' con suoni di violini, clarinetti e contrabbassi. Si sedette infine davanti ai tasti bianchi e neri, e li guardò in silenzio. Solo allora si rese conto di non aver nulla da dire, di non aver poi così tanto da creare.

E tutti i suoi parenti tirarono un sospiro di sollievo.

### **Il re... censore**

Per recensire testi di filosofia:

condensare in due paginette le tesi più astruse, fino a che il tutto non risulti compiutamente indecifrabile; condirlo con appena un pizzico di metodo compilativo; inserire strane citazioni, stile università.

80 Coltivare il rinvio ad altro (della serie lo hanno già detto Marx,

Marcuse, Vattimo...), in modo che a nessuno venga in mente di leggerlo *in sé e per sé*.

Sentirsi principi ereditari, regina e fante veri, unici, re (censori).

### **Autore, esecutore**

Pieno di sé, il compositore accenna al pianoforte il passo che gli interessa. L'esecutore lo guarda con aria smarrita.

Pieno di speranza, il compositore ripete il passo.

L'esecutore afferma d'aver capito, ma suona un'altra cosa.

Pieno di paura, il compositore accentua i ritmi per l'ennesima volta.

L'esecutore risuona il passo, e sostiene essere quello il modo corretto d'interpretare quella scrittura.

Decisamente incazzato, il compositore tace e chiude il coperchio del piano.

### **La donna del virtuoso**

Accessori: vita sottile; chioma da frattale applicato, con giravolta ed impennata; tailleurino grigio-bluetto; scarpe di stoffa (fibbie intonate); cinta con fibbia (intonata); programma di sala nella mano sinistra, mano del critico nell'altra; sorrisi ai direttori artistici; ammiccamenti alle megere-pubblico-teatro-di-prosa; come sopra per le megere-abbonate-stagioni-et-prime-ufficiali.

A richiesta (schiocco di dita del virtuoso) si trasforma in agile mescitrice di pietanze e bevande varie; diplomata in flauto traverso, può in caso di necessità adattarsi a voltare le pagine.

Agile donnina tuttfare, giacché sa che il marito fa di necessità virtù, si arrangia come può.

## **LIRICHE APOCALITTICHE**

### **Professione voltapagina**

Spirito d'abnegazione,  
volto trasognato:  
occhio adorante  
alla pagina manoscritta.

Con cura certosina  
sporge il culo dalla sedia.  
Pronto a scattare  
verso l'eternità.

### **Bambino prodigio**

Precoce.  
Prese a suonare  
all'età di tre anni:  
battendo le mani  
per mamma e papà.

### **Mostro/Maestro**

Convinto della 'missione'  
si chiama educatore  
pianta paletti ovunque  
stroncando talenti in erba.  
Esperto docimologo  
è intollerante e sordo.  
Cocciuto, irreprensibile  
cede all'Autorità.  
Ecco, china la testa  
e subito dice "sì".  
Didatta, ed imbecille,  
premiato in società.

### **Per Marina (Cvetaeva)**

Provai,  
a metterlo alla porta  
ma quello ebbe successo.  
si comperò la casa,  
l'intero fabbricato,  
due o tre redazioni,  
molte televisioni.  
Vincente nei sondaggi,  
fu eletto presidente.  
Oggi è ancora lì,  
ed io purtroppo qui.

### **Il segaiolo.**

In pieno delirio  
d'onnipotenza,  
fece sul corriere  
elogio d'impotenza  
descrivendo acutamente  
l'arte del masturbar.

### **Il critico**

Amava citare autori  
che non conosceva,  
suonare musiche che  
non aveva mai cominciato a studiare  
e leggere libri che non aveva mai posseduto.  
Critico di professione, spiegava agli altri  
le cose che non capiva.

### **Il pianista**

Solita saletta da concerto.  
Pianoforte appena scartato (avrà minimo vent'anni).  
Coperchio alzato.  
Suono ovattato,  
clamore insopportabile,  
il caldo pure.  
Incomprensibile effluvio di spettatori.  
Cui prodest?

### **Tocco**

Tocco: suono da te ché poi suoni da me.  
Ritocco: ho suonato da te, poi vediamo da me.  
Controritocco: davvero ho suonato da te?  
Cartoccio:..... (sparizione dell'interlocutore)

### **Il fuggitivo**

Finite le lezioni  
apostrofa il collega,  
s'avvia tutto contento  
a guadagnar l'uscita.  
Sta proprio giustappunto  
per scendere  
di piano, che ecco  
immantinente  
ode la voce nota.  
Gli giunge fastidiosa  
fin dentro la cervice.  
Laggiù c'è proprio lui,  
fermo pastore milite  
a presidiar l'uscita  
del gregge pecorino.  
Parla, parla, e riparla,  
non smette di parlare.

Allora il poveraccio,  
ritorna in sulla rampa  
e per non farsi scorgere,  
non farsi catturare,  
resta fermo impassibile  
nel nero corridoio.

(Per ore l'altro giorno  
l'ha preso in sua mercede  
con stupide questioni  
voltate e rigirate).

Attende con pazienza  
minuti e quarti d'ora  
pur di non incorrere  
nell'aspra comunione.

Aspetta, aspetta, aspetta...  
e infine ecco una luce:  
precipitosamente,  
"uscita d'emergenza"  
giù lungo le scale  
per evitar gl'incendi.

## Il Teatro

Tema: puoi suonare per la mia rassegna?

Controsoggetto: ci sono pochi soldi, ma molta pubblicità.

Modulazione: al limite c'è una percentuale sui biglietti.

Ripresa variata: sai, abbiamo poco pubblico, occorre rivedere l'accordo.

Raddoppio all'ottava: ... ma sei già sui manifesti, e sui cinquemila programmi...

Cadenza d'inganno: puoi rifarti un po' col rimborso spesa.

Gran Finale: mi fa piacere che hai deciso di suonare comunque.

Coda: il Ministero stanZIA cento milioni per la rassegna.

## GLOSSARIO PER SFIGURARE IN SOCIETÀ

**Accredito** (1): pratica sconveniente che consente al critico, alla sua amante, al suo vicino, all'amico fraterno, al politico che glielo ha chiesto, al collega di cronaca, al capoufficio della sorella, alla vecchia zia melomane, di assistere gratis ai concerti importanti. Senza poi recensirli.

84 **Accredito** (2): pratica sconveniente che consente al critico, alla

sua amante, al suo vicino, all'amico fraterno, al politico che glielo ha chiesto, al collega di cronaca, al capoufficio della sorella, alla vecchia zia melomane, di snobbare i concerti meno importanti non andandoci, impedire ai teatri di vendere i relativi biglietti di prima fila e, naturalmente, crearsi l'alibi per non recensirli.

**Assessore:** "Mi presenti un progetto".

**Cachet:**

prima fase: "Promessa di pagamento posposto".

seconda fase: "Promessa posposta".

terza fase: "Promessa supposta".

quarta fase: "Supposta".

**Compositore:** definito 'giovane' per troppo tempo, invecchiò precocemente.

**Disfatta:** lo sguardo ebete dell'allievo.

**Filologia:** disciplina che consente di fraintendere rigorosamente un brano.

**Internet**

{{(...)}} Puntiglioso
::: preciso nel digitare
: ( spettatore
: ) iena ridens
! ) soprano ammiccante
: o giovane cantante pronta a tutto
: O vecchia cantante già navigata
: = maestro baffi e pizzetto
: + compositore senza parole
: ))) critico davanti al potente

: (((	critico davanti all'esordiente
?	saggio
.....	stratega
!	imbecille
; .....,;	sussiegoso
....!	imbecille indeciso
!!	coglione

**Malesere:** incapacità di comprensione, lettura, cultura. Affligge tipicamente i musicisti che pensano di essere all'avanguardia per il solo fatto di utilizzare una serie.

**Militante comunista:** "vieni alla Festa per discutere il progetto".

**Militante forzista:** "si accomodi nel salottino per discutere il progetto".

**Militante fascista:** "ci vuole un po' d'ordine in questo progetto".

**Provincia:** Ti chiamano dalla Provincia per fare dei concerti. E i fondi? Ci sono. Allora fai dieci telefonate, chiedi a tutti i musicisti che stimi, poi richiami gli uffici della Provincia, stabilisci le date, l'ora, il contenuto degli spettacoli, che il compenso è netto benché ridotto, infine sposta tutti gli altri impegni per quel periodo, comincia a preparare i comunicati. Per scrupolo prima di inviarli ai giornali telefoni di nuovo...: "Mi dispiace, i fondi non sono bastati".

**Regione:** Vai alla Regione, ci sono i soldi per le associazioni. Allora scrivi un progetto, presenta i bilanci, segna 'col patrocinio della Regione', anticipa i soldi, paga il fiscalista affinché tutto sia in ordine, paga lo strumentista, paga la Siae, paga l'Enpals, prepara la rassegna stampa, torna agli uffici della Regione, presenta il tutto e sentiti dire: "Mi dispiace, i fondi non sono bastati".

**Recensione discografica:** arte d'ascoltare tre minuti per stroncarne cinquanta.

**Software:** il noto software di videoscrittura musicale fa bestemmiare in turco chiunque eserciti la logica. Clicca qua, riclicca là, 'setta' questo, 'resetta' quest'altro, ora s'inchioda, non stampa le gambette, vanno 'ancorati' i forti e gli andamenti, scegliere per qualsiasi banalità tra mille opzioni inutili.

Inventato il computer per semplificare la vita, non riuscirono propriamente nell'intento.

**Talento:** è insufficiente in molti arrivati.

Resta da capire cosa ne facciano quelli che sono partiti.

**Virtuoso:** poche idee, ma espresse con grande evidenza.

## ESTETICHE

### Estetiche paraboliche

Minioromani fatti di brevi messaggi SMS, cellulari GSM caldisimi per il superlavoro.

Un cult estivo, surrogato per drogati della rete, quelli che non possono fare a meno di esserci, almeno via etere.

### Estetiche iperboliche

Enfatizzare chi ce l'ha più grosso. Mostre del cinema hard, speciali quotidiani con foto osé, aspiranti Miss Italia con tette che svettano sotto trasparenze, trini, velette. Gigantografie pubblicitarie, Fellini blando anticipatore, un fumetto degli Antenati. Lune che si accendono come abatjour, primi piani di denti bianchissimi, ascelle depilate, insetti come mostri, labbra carnosissime ai limiti della sopportazione.

### Estetiche dell'ubiquità

Esserci in ogni luogo diversificando le caselle postali di Internet, moltiplicando le proprie qualifiche, con biglietti da visita e carte intestate ad hoc, tre numeri di cellulare, quattro segreterie telefoniche, reportage dai quattro angoli del globo. Affacciarsi contemporaneamente su programmi differenti, megaschermi che lo consentono. Stanze l'una dentro l'altra, con tre visori accesi. In camera da letto il portatile. Politici e soubrettes che guardano da ogni canale, contemporaneamente. Break pubblicitario, cambio d'abito repentino, volti differentemente ubiqui.

### **Estetiche tautologiche**

Uomo-donna insieme, macchine organiche, ciberpunk, destra e sinistra, mescolanze ultracultpop, confusione tra buoni e cattivi. Velare e scoprire senza troppa parsimonia.

### **Estetiche medianiche**

Il medium è il messaggio. Bruciate il postino.

### **Estetiche inorganiche**

Bellezza del trash. Vicoli delle metropoli popolate di rifiuti. Sanno tanto di Blade Runner, fanno un po' fantascienza e un po' postmoderno. Paccottiglie vittoriane, Vittoriali addobbati, juke-box d'epoca, addobbi d'auto d'una volta. Oggetti e vesti delle stars di Holliwood, milioni all'asta, con l'asta ti ritrovi. Pagine di fumetto: copia della copia oppure l'originale e il suo doppio? Warhol capisce tutto, ma è superato da Topolino. Il sogno del sogno si stanca d'essere sognato. Borges è cieco con centomila volumi. Diabolik e Mandrake vendono più di Goethe, e vengono pure recensiti.

### **Estetiche organiche**

Poi non lamentiamoci della cacca.

### **Estetiche dell'imballaggio**

Funziona molto imballare monumenti storici di una piazza. Vengono confezionati proprio come dei pacchetti, con tanto di fiocco scarlatto.

Funziona ancora presenzare le scatole vuote di generi alimentari, di consumo o di lusso. Pannolini, maccheroni, cosmetici o lattine di birra. Il consumo svuotato dalla consumazione. Il resto della merce e molte altre cose ancora.

La cosa che resta dice ancora molto, non solo ai poveracci che girano in lambretta alla chiusura dei supermercati, per ritirare cartoni da rivendere all'ingrosso.

### **Estetiche in frantumi**

La cosa vecchia, la cosa rotta, appare deprivata della sua funzione d'uso. Questo la rende affascinante per la sua gratuità, ancorché sia evidentemente impossibile farne dono a qualcuno.

### **Estetiche del riflusso**

Certi autori sono veri esperti del riflusso. Consumano beni di contrabbando: idee, competenze, intuizioni, anticipazioni. Poi le riu-

niscono in libri patinati, esibiti con le loro copertine in quadricromia nei più popolari dei talk show. Così l'idea si volgarizza quanto basti per farla diventare patrimonio comune: è una specie di legge dell'evoluzione. Oggi, per sopravvivere, un pensiero qualsiasi deve prima camuffarsi.

### **Estetiche trash**

Non mi viene esempio migliore dei neomelodici. Non per quello che essi sono, ma per come vengono presentati al pubblico.

### **Estetiche morphing**

Tipo politico medio, per intenderci.

### **Estetiche del saccheggio**

Quando rubano i titoli dei loro articoli.

### **Estetiche scratch**

Chi improvvisa va piano e va lontano.

## *CATALOGO DEGLI OGGETTI RITROVATI*

### **Diserzioni**

La 'resistenza' allo schema del potere è passata attraverso alcuni oggetti di consumo...

### **Oggetti ritrovati**

..... le merci.

### **Fast food della cultura /1**

È un luogo ancora metaforico. La sua nozione nasce dall'idea di 'proiettare a tavolino i desiderata del consumatore', e cioè dall'aspirazione industriale di indurre i gruppi subordinati al consumo di merci predefinite. A questa strategia ha corrisposto una fase di prassi di consumo passivo. Poi, con l'evolversi di gusti stratificati e complessi e la crescita di un benessere generalizzato, esclusivamente occidentale, anche il consumo si è diversificato, e accanto a quello meramente passivo, riportabile a fruitori non evoluti o semplicemente distratti, si è prodotto un 'consumo motivato'. Qui la determinazione personale può condurre alla scelta di oggetti non necessariamente (non solo in quanto lo siano) iperpubblicizzati.



### Fast food della cultura /2

Il fast food della cultura è un'utopia. Merci predeterminate; dalla scelta e consumo estremamente rapidi. Non coincide con un luogo reale, perché altrimenti tale luogo dovrebbe essere, e subito apparire a prima vista, sconfinato.

Un panottico dei consumi oggi non può darsi se non in modo virtuale: Rete=> mercato=> magazzini ipermediali.

### Comunicazione

Il senso si attenua quando diventa segnale e percorre il nastro della comunicazione ipermediale.

### Juke-box. Free juke-box

È un'aspirazione all'americanata. In Europa riporta indietro nel tempo, agli anni Sessanta, quando si credè l'ampia mitografia yankee. Spesso la genealogia del costume ricostruisce questa ascendenza con un senso di fastidio, rilevando il progressivo asservimento culturale europeo (italiano e britannico) alla non incruenta invasione/induzione di nuovi bisogni e beni di consumo. In realtà la pervicacia politica con la quale fu orientato e spesso danneggiato il naturale sviluppo di ampie zone soggette all'influenza degli interessi Nato, come l'area del Golfo di Napoli, Bagnoli, Pozzuoli, così ben descritta nelle sue opzioni più disgustose da Ermanno Rea (*Mistero napoletano*), e certamente condannabile, non va assimilata tout-court, nel giudizio, alla proliferazione di nuovi 'oggetti' di consumo, e al cambiamento della percezione estetica, stilistica, che tale proliferazione ha avuto. Nel senso che quest'ultima ha assunto nell'adeguamento ed europizzazione degli oggetti 'importati', connotati rivoluzionari, di resistenza, paradossalmente talvolta anche antiamericani (qui la stringa ritorna all'incipit).

Lo scopo: il miglioramento della qualità della vita, non l'imitazione del modello.

## SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

N. 1/94. G. DE SIMONE, "Perché Konsequenz". G. LIMONE, "Fra simbolica e musica". P. MAZZONE, "Omaggio ad Anner Bylsma". G. CARDINI, "Musica da vedere, silenzio, suoni ambientali". M. BOCCITTO, "L'ultima provocazione di Zappa". F. BELLOFATTO, "Produzione e distribuzione musicale a Napoli negli anni Ottanta". F. D'EPISCOPO, "Sirena suicida". E. FELS, "Un musicista scomodo". M. LO IACONO, "Da Napoli all'Europa?". A. MUSI, "Pubblico e musica a Napoli: memorie di un cronista dilettante". M. GAMBA, "Politica della musica e neo-romantici". G. DE PASCALE, "Blue, il colore dell'Aids". S. VALANZUOLO, "L'opera in jazz: *contaminatio* senza trasgressioni". G. CARILLO, "Terremoti". C. BONECHI, "Il dimenticato Giannotto Bastianelli". C. OCONE, "Croce, tra economia ed estetica". M. DONADONI OMODEO, "Ricordando Croce".

N. 2/94. G. DE SIMONE, "La provincia dell'impero". S. PETROSINO, "Incontro con Roberto De Simone". F. BELLOFATTO, "Scarlatti, 75 anni in musica". G. DE SIMONE, "Franco Pezzullo, contemporaneo con passione". I. CHAMBERS, "Jimi Hendrix: *at the crossroads*". G. SICA, "Il Gruppo AC.EL.: rapporto di attività". C. BONECHI, "Tocco, magia e disincanto". P. MAZZONE, "Dietro la finestra. Una riflessione sul jazz italiano oggi". F. D'ERRICO, "Consumi musicali ed estetica". S. RAGNI, "Armida, o delle trasformazioni". M. LO IACONO, "La partenza degli argonauti". F. D'EPISCOPO, "Il Quattrocento di Alberto Savinio". G. DE SIMONE, "Savinio musicista". G. DE SIMONE, "Verso il mediterraneo". G. DE PASCALE, "Il dialogo di François Truffaut". S. VALANZUOLO, "Nyman, Bryars, Frisell. La musica che tira". C. OCONE, "Castità della musica". G. CARILLO, "Cospirazioni". E. FELS, "Dieci delizie per pianisti... E non solo". F. BELLOFATTO, "Memoria e integrazione". G. DE SIMONE, "Da Giuseppe Chiari, 1994". F. BELLOFATTO, "Frame Café". M. SERIO, "Pulcinella, il non morto". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria".

N. 1/95. G. DE SIMONE, "Estetiche del plagio". F. BELLOFATTO, "Sponsor e produzione". R. RISALITI, "Didattica e sperimentazione, l'esperienza di Milano ed Imola". G. SICA, "Macchine virtuali: i linguaggi di sintesi". G. CHIARI, "La musica filosofica". D. LOMBARDI, "RE MI-DA-DA". G. CARDINI, "Morton Feldman, l'opera pianistica". P. CASTALDI, "Strawinsky con noi oggi". M. SGROI, "A telefono con John Zorn". G. MONTAGANO, "Segnali di fumo". A. RUFINO, "Immagini e linguaggi metropolitani". D. BARBA, "Suoni ed ombre nella città". F. BELLOFATTO, "Uscire dal ghetto". G. DE PASCALE, "Se la messa in scena è come una partitura". E. FELS, "Gli Ideogrammi di Patty Pravo". A. FRESA, "Frattali". A. PETROSINO, "Ricordo di Luigi Schininà". G. BIANCOFIORE, "Moralità della musica". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/2".

N. 2/95. A. MAYR, "Aspetti del tempo sociale nella musica e nelle arti sperimentali". F. BELLOFATTO, "Se Springsteen non va all'Opera". F. D'ERRICO, "Poliritmia". G. SICA, "L'oscillatore digitale". M. BOCCITTO, "*Mother fuckin'* Africa". G. DE SIMONE, "Finestre sul mondo". G. CARDINI, "Una lettera non pubblicata". M. CAMPANINO, "La pioggia di Woodstock". C. MORMILE, "Ap-

punti di Viaggio". R. SANTARSIERE, "Epiphaneia, una nuova rivista di estetica". G. DE SIMONE, "E che lo spot sia benvenuto". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/3". (Compact disc allegato: Girolamo De Simone, *live*, musiche di Brubeck, Hindemith, Satie, Monk, Corea, Schostakovich, De Simone).

N. 1/96, Numero monografico. G. DE SIMONE, *L'altra avanguardia, piccola storia della musica contemporanea a Napoli*. (Compact disc allegato: Eugenio Fels, *Alkemia*, musiche di Fels).

N. 2/96. G. DE SIMONE, "Il bello della cosa". G. CHIARI, "Fantamusicologia". P. CASTALDI, "Il timbro del pianoforte". C. BONECHI, "Rumore, simbolo, immagini". G. SICA, "Le funzioni del tempo, gli involuppi". M. CAMPANINO, "Una critica radicale alla serialità". E. GRIMACCIA, "Musica e psicanalisi". G. BIANCOFIORE, "Storie di compositori". R. MASCOLO, "Il canto della cicogna". D. LOMBARDI, "Auto/Intervista". E. RENNA, "Folli che parlano al deserto". S. FRASCA, "Che delusione il videoclip!". A. FRESA, "Tra musica e pittura/1". F. D'EPISCOPO, "Musica di mistero". F. BELLOFATTO, "Proposte ereticali sulla nuova musica". A. PETROSINO, "Sperimentazione musicale, pregi e lacune del nuovo decreto". R. SANTARSIERE, "Musiche a colori". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/4". (Compact disc allegato: Colin Muret, *Condannati a vagare sui mari*, musiche di Schoenberg, Paliotti, Gismonti, Puccini).

N. 1/97. F. BELLOFATTO, "Dove vanno le Fondazioni?". C. MORMILE, "L'aneddoto del gufo. Intervista a Franco Donatoni". G. DE SIMONE, "Storia di un plagio". P. CASTALDI, "Un'eredità di John Cage". G. CHIARI, "Fantamusicologia/2". G. CRESTA, "La poetica di Mario Cesa". G. SICA, "Teoria di base ed uso dei filtri in Csound". "Musica Mille Mondi, Il nuovo corso musicale di Galleria Toledo: programmi, testi, riscontri critici" (redaz.). F. BELLOFATTO, "Push Technology". A. FRESA, "Tra musica e pittura/2". E. CORREGGIA, "Attendiamo un nuovo Rinascimento". V. D'AGOSTINO, "Su Napoli fonografica". M. FERRARA, "Associazionismo nel settore jazz: un'esperienza sul campo". A. PETROSINO, "Soirée tra musica classica e dintorni". R. MASCOLO, "Melencolia". R. SANTARSIERE, "Nota sulla *musique d'ameublement*". (Compact disc allegato: *Konfusion*, musiche di: D'Errico, Cimino, Bonechi, Petrosino, Mormile, De Simone, Fels, Yamashita, Giannella, Mascolo, Cresta, Sica).

N. 2/97. F. BELLOFATTO, "L'opera in spot". F. VACALEBRE, "Il paradosso neoromantico". C. MORMILE, "Nuove Sincronie, intervista a Pietro Borradori". A. BINI, "Sui musicisti che vanno a piedi". G. CHIARI, "Fantamusicologia/3". N. CISTERMINO, "Giacinto Scelsi e i tre stadi dell'uomo". P. CASTALDI, "Raffigurazione". D. LOMBARDI, "Auto/Intervista". G. SICA, "Teoria di base e uso dei filtri in Csound/2". G. DE SIMONE, "Le ali di pietra". F. SCARABICCHI, "Il volto e la voce". E. SANT'ELIA, "L'animale musica". E. MASSARESE, "laboratori delle arti". E. RENNA, "Progetto per l'istituzione dei laboratori di musica". G. DE MARTINO, "Per gli archivi del contemporaneo". G. DE SIMONE, "Napoli e il resto del mondo". M. GIANNELLA, "Tre riflessioni sulla didattica musicale". S. BOTTIROLI, "Fortemente antidogma". A. SEBASTIANI, "La musica di Dusan Bogdanovic". S. DI MAIO, *Crasch!* (Compact disc allegato: *Ice-Tract*, musiche di Girolamo De Simone).

N. 1/98. S. VALANZUOLO, "Camminate sulle acque, poi operate a Napoli". C. MORMILE, "La Civica di Milano". L. MITI, "Senza inizio e senza fine". L. BINAZZI, "Musica del futuro". G. CHIARI, "Fantamusicologia/4". L. D'ELIA, "Sentire Nomade". S. FRASCA, "La canzone emigrata". C. BONECHI, "Compositore, interprete ed esecutore". A. GILARDINO-D. GUTMAN, "Virtuosità e trascendenza". A. FRESA, "Musica e poesia: nuovi scenari". C. FALANGA, "Tuta blu (intervista a Tommaso Di Ciaula)". A. D'AMBROSIO, "Giocano gatti". M. DONADONI OMODEO, "Due interpretazioni del Parsifal". F. VACALEBRE, "SpiNaples". A. CEPOLLARO, "Il violino e il calascione". SEGNALAZIONI E SCHEGGE (G.D.S.).

N. 2/98. G. DE SIMONE, "Musica ribelle. Il Sessantotto di ricerca". C. BONECHI, "Superficie e profondità. Riflessioni su *Le tentazioni della virtuosità*". A. D'AGNESE, "Con le orecchie spalancate. Intervista a Philip Glass". G. CHIARI, "Schönberg parla di Schenker". BARONI, COSSO, DALMONTE, GIRARDI, GUCCINI, MARINO, NAPOLITANO, TAMBORRINO, "Teatro e musica. Per una ricerca aperta e POPOLARE". P. LAMBIASE, "Albedo". P. VITI, "Quale chitarra classica?". G. DE MARTINO, "Ancora sugli 'Archivi del contemporaneo'". SEGNALAZIONI — PERCORSI DI SENSO — SOMMARI.

N. 1/99 (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Il senso del discorso". M. SGALAMBRO, "Contro la musica". L. CHALLY, "Plagi". L. SAVONARDO, "L'hip-hop e l'avanguardia musicale a Napoli: Almamegretta e 99Posse". R. PIACENTINI, "Compositori italiani d'oggi". R. MASCOLO, "Ho sempre sognato. Intervista ad Azio Corghi". G. DE SIMONE, "Organizzando suoni. Intervista a Giancarlo Bigazzi". C. MORMILE, "L'assonanza possibile. Intervista a Carmine Moscariello". G. SICA, "La modulazione d'ampiezza". P. MOTTOLA, "Per una nuova strutturazione del suono". C. MORMILE, "Musicazione". G. CHIARI, "Breve nota e ricerca sul jazz". G. MONTAGANO, "Travisamenti/1". SEGNALAZIONI — NOTIZIE SUGLI AUTORI — SOMMARI — NORME REDAZIONALI.

N. 2/99 (Nuova Serie). W. VELTRONI, "He Comes From The North". M. SGALAMBRO, "Contro la musica (2)". G. BONOMO, "Cage, Feldman, Hidalgo, La Rosa, Marchetti: Rumori alla Rotonda". G. DE MARTINO, "Intellettuali al Sunset Boulevard". G. DE SIMONE, "La città indifferente. Il resto della memoria". E. RENNA, Intervista a me stesso. R. VAGLINI, Vaglini intervista Riccardo. E. COCCO, "Mercuriali silenzi". G. SICA, "Reti neurali". G. CHIARI, "Dahlhaus & C.". A. BINI, "Suonare per strada, ovvero lo spettacolo del potere". G. FRONTERO, "Esiste la musica?". S. FRASCA, "William Grant Still: il cigno nero". L. SAVONARDO, "L'identità del nuovo cantautore". G. MONTAGANO, "Travisamenti 2". NOTIZIE SUGLI AUTORI — SOMMARI — NORME REDAZIONALI.

N. 3-4/99 (Nuova Serie). GIULIO DE MARTINO, *Per una politica dell'espressione*. RENZO CRESTI, *Traversalità e geo-musica*. GUY LIVINGSTON, *What Happened to George Antheil?* DINO VILLATICO, *Opere da Berlino*. GIROLAMO DE SIMONE, *Primati elettrici*. CLAUDIO BONECHI, *Gli anni Settanta e la computer music*. TOMMASO TOZZI, *La felicità di Pietro Grossi, intervista al grande vecchio della computer music*. LUC FERRARI, *Exploitation du concept d'autobiographie*. AGOSTINO DI SCIPIO, *Della turbolenza*. ROBERTO DOATI, *Discografia di musica elettronica*. SIMONA FRASCA, *Marginalità e antagonismo delle etichette indipendenti*. LELLO SAVONARDO, *Le scienze sociali e i nuovi linguaggi musicali*. ANNA

LISA TOTA, *Musica e vita quotidiana*. MARIO CAMPANINO, *I nuovi laboratori musicali*. ANTONIO FRESA, *Quando il mito divora i suoi figli, una Neapolis ancora*. CHIARA CALABRESE, *L'Enciclopedia dei compositori italiani. La nuova edizione dell'Annuario della musica*. GIUSEPPE CHIARI, *Musica alta e musica bassa*. PAOLO ALBANI, *L'Opificio di Musica Potenziale*. PIERO MOTTOLA, *Articolazione Emozionale*. CHIARA STEFANI, *Improvvisazioni*. FRANCESCO D'ERRICO, *Domande*. G. A. VICHIELLO, *De antiquissima neapolitanorum bassura*. NOTIZIE SUGLI AUTORI — SOMMARI — NORME REDAZIONALI.

*I fascicoli arretrati della prima serie (fino al 1999) possono essere richiesti direttamente all'Ente culturale F. Liszt, Via Duomo 348, 80133 Napoli, [www.konsequenz.it](http://www.konsequenz.it)*

**I fascicoli arretrati della nuova serie (dal 1999 in poi) possono essere richiesti all'attuale editore della rivista (Liguori Editore, Via Posillipo 394, 80123 Napoli, [www.liguori.it](http://www.liguori.it)).**



#### AVVERTENZA

Si ricorda a tutti i collaboratori che è facoltà del direttore della testata "introdurre nell'articolo quelle modificazioni di forma che sono richieste dalla natura e dai fini del giornale" (art. 43, legge 633 del 22/IV/41); che è altresì prassi giornalistica affidare la titolazione dell'articolo al direttore o ai redattori (i titoli posti dall'Autore vengono intesi come proposta non vincolante per la testata). Il direttore o i redattori possono altresì imporre tagli non concordati, purché essi non mutino il senso indicato dall'Autore.

L'adeguamento fra i differenti articoli nell'uso di citazioni, corsivi, virgolettati, nomi di musicisti, prassi bibliografiche e note viene realizzato redazionalmente. Tuttavia, laddove gli Autori ne abbiano fatta esplicita richiesta, le predette caratteristiche vengono lasciate il più possibile conformi agli originali; in tali casi i testi non vengono uniformati agli altri, secondo le convenzioni usate dalla redazione. Ciò non implica una minore scientificità di criterio, ma solo il rispetto per *la desiderata* e le prassi scritturali usate dall'Autore.

L'articolo si intende concesso per una sola volta a titolo gratuito. Gratuita è anche la partecipazione al comitato scientifico della rivista. L'autore rinuncia al corrispettivo economico in cambio di una copia della rivista (con CD allegato quando esistente) e della veicolazione dell'immagine e della firma. Materiali ricevuti a qualsiasi titolo non vengono restituiti, e si declina qualsiasi responsabilità per articoli e supporti magnetici trasmessi in copia unica.

Tutti i materiali vanno inviati esclusivamente alla redazione di "Konsequenz", in via Duomo 348, 80133 - Napoli. Tel. Fax: 081/8971360. I testi e/o i comunicati stampa possono essere trasmessi in *attach* via e-mail al seguente indirizzo di posta elettronica: [girdesi@box.tin.it](mailto:girdesi@box.tin.it).