

Konsequenz

Rivista semestrale di musiche contemporanee

Anno II - Giugno-Dicembre 1995

pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt

*Direttore responsabile:* Girolamo De Simone

*Comitato Scientifico:* Francesco Bellofatto, Giancarlo Cardini, Paolo Castaldi  
Francesco D'Episcopo, Girolamo De Simone, Daniele Lombardi  
Gabriele Montagano, Riccardo Risaliti, Giancarlo Sica

*Redazione:* Filomena Piccolo

*Redazione editoriale:* Marina Martusciello

*Direzione amministrativa:* Giovanna Delfino

#### Condizioni di abbonamento per il 1996

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

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

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

I contributi si intendono concessi a titolo gratuito.

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

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

Registrazione presso il Tribunale di Napoli al n. 4517 del 11/4/94. Responsabile: Girolamo De Simone. Spedizione in abbonamento postale/50%. Copyright by Edizioni Scientifiche Italiane - Napoli. Questo fascicolo è stato impaginato dalla Grafica Elettronica s.n.c., Napoli e stampato presso la Buona Stampa s.p.a., Ercolano (NA). Periodico esonerato da B.A.M. art. 4, 1° comma, n. 6, D.P.R. 627 del 6-10-78.

# KONSEQUENZ

RIVISTA SEMESTRALE  
DI MUSICHE CONTEMPORANEE

DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

ANNO II • GIUGNO • DICEMBRE 1995



Edizioni Scientifiche Italiane

*Girolamo De Simone*

## SOMMARIO

### TRACKS

ALBERT MAYR, <i>Aspetti del tempo sociale nella musica e nelle arti sperimentali</i>	5
FRANCESCO BELLOFATTO, <i>Se Springsteen non va all'Opera</i>	15
FRANCESCO D'ERRICO, <i>Poliritmia</i>	19
GIANCARLO SICA, <i>Computer Music: l'oscillatore digitale</i>	25

### FOCUS

MARCO BOCCITTO, <i>Mother (fuckin') Africa</i>	35
GIROLAMO DE SIMONE, <i>Finestre sul mondo</i>	49

### MATERIALI

GIANCARLO CARDINI, <i>Una lettera non pubblicata</i>	65
MARIO CAMPANINO, <i>La pioggia di Woodstock</i>	66
CARLO MORMILI, <i>Appunti di viaggio</i>	67
ROBERTO SANTARSIERE, <i>Epiphàneia, una nuova rivista di estetica</i>	69
GIROLAMO DE SIMONE, <i>E che lo spot sia benvenuto</i>	70
ANGELO JANNONI SEBASTIANINI, <i>Mangime per memoria/3</i>	71

ASPETTI DEL TEMPO SOCIALE NELLA MUSICA  
E NELLE ARTI SPERIMENTALI*Looking North*

Nel 1971 il compositore americano Christian Wolff scriveva la partitura verbale *Looking North*<sup>1</sup>.

Pensa, immagina, crea una pulsazione a tua scelta, di qualsiasi tipo.

Quando odi un suono o vedi un movimento o percepisci una sensazione che non sembra avere origine in te stesso e la cui collocazione temporale riesci a individuare, e se la sua ricorrenza coincide, in un momento o un altro, con la tua pulsazione, rendi evidente la tua pulsazione: in qualche misura, per una qualsiasi durata;

- a) esprimi tutte le coincidenze;
- b) esprimine soltanto una ogni dieci;
- c) dimentica la tua pulsazione e suona, seguendo il più strettamente possibile ogni seconda, quinta, ventesima e singola espressione della pulsazione di un altro suonatore (questo può essere ripetuto ad anello);
- d) suona una melodia assai lunga, prevalentemente nel registro grave, e tranquilla senza un particolare riferimento ad una pulsazione (una volta soltanto);
- e) fermati in qualsiasi momento;
- f) fermati in qualsiasi momento, pensa un'altra pulsazione, e procedi come sopra.

Oppure: pensa, immagina, crea un numero qualsiasi di pulsazioni... e continua come sopra.

<sup>1</sup> CHRISTIAN WOLFF, *Looking North*, MS 1971.

Il pezzo di Wolff fornisce il quadro di riferimento per le seguenti riflessioni. Il loro scopo è di mettere a confronto temporalità sociali in campi artistici e non-artistici e di descrivere alcune delle loro interazioni osservate o auspiccate.

Cominciamo con un esame del contesto socio-economico e socio-culturale in cui un brano come *Looking North* viene eseguito pubblicamente. Forse un'autentica esecuzione di tali brani può avvenire solo in luoghi definiti «off-off» o «alternativi»; infatti le procedure temporali che stanno alla base di *Looking North* sono in forte contrasto con le procedure temporali che caratterizzano il circuito concertistico istituzionalizzato.

L'articolazione cronometrica e cronologica di eventi musicali ufficiali segue regole e convenzioni che non hanno molto in comune con quella che in fondo dovrebbe essere la vera funzione della vita musicale organizzata: far sì che la musica giusta sia presentata al momento giusto nel posto giusto. Tale articolazione è invece condizionata pesantemente da fattori extra-musicali come l'iter burocratico nell'erogazione di sovvenzioni pubbliche, i regolamenti contrattuali sull'orario di lavoro di musicisti e altro personale, le agende di direttori d'orchestra e solisti, i calendari e gli orari dei media e dei mezzi di trasporto.

Alla base di questa eteronomia vi è la crescente interrelazione tra attività sociali. Ogni progetto di una certa entità deve dividere risorse spaziali, temporali, economiche e di manodopera con altri progetti che possono essere anche di natura sostanzialmente diversa. Man mano che la domanda di tali risorse aumenta, la coordinazione diventa più difficile e diminuisce il margine di azione autonoma.

Le procedure temporali della musica istituzionalizzata di oggi sono, in certa misura, paragonabili alle procedure temporali ospedaliere descritte dal sociologo Eviatar Zerubavel con i loro intricati meccanismi di orari suddivisi e rotazione di turni, di cui non si coglie il rapporto con la funzione di un ospedale come luogo di cura<sup>1</sup>.

Per una riflessione sulle procedure temporali della musica la partitura di Wolff offre numerosi spunti utili.

*Pensa, immagina, crea una pulsazione...*

Wolff non ci chiede di ricavare la pulsazione dalla lettura di uno strumento di misura o di una partitura notata, ma di scoprire e asserire

<sup>1</sup> EVIATAR ZERUBAVEL, *Patterns of Time in Hospital Life*, University of Chicago Press, Chicago 1979.

la nostra individualità ritmica. Questa componente della nostra personalità è fortemente minacciata dall'eteronomia temporale che caratterizza le società industrializzate. Il lavoro manuale a passo macchina (in fabbrica), il lavoro intellettuale a passo macchina (ai terminali dei computer), l'inevitabile temporizzazione dei flussi veicolari, sono alcuni dei fattori che ci estraniano dai nostri ritmi biologici e mentali, dalle nostre cadenze. Le arti performative, in particolare quei settori meno soggetti a condizionamenti temporali esterni, ci offrono alcune delle poche possibilità rimaste per attivare le nostre pulsazioni, le nostre cadenze in modo costruttivo.

Wolff parla genericamente di «una pulsazione», che perciò potrebbe essere anche una costruzione mentale; altri compositori si riferiscono esplicitamente a pulsazioni biologiche o cadenze motorie degli esecutori. Nella partitura verbale di *Heartwhistle* di R.I.P. Hayman, p. es., troviamo le seguenti istruzioni: «...trova, concentrandoti su di esse, le pulsazioni variabili del tuo battito cardiaco... manifesta le tue pulsazioni attraverso un suono percussivo... quando ti trovi a tuo agio nell'esecuzione della tua pulsazione, fischia un suono continuo...»<sup>1</sup>.

Nel mio *Parcours rythmé* per esecutori in movimento, elemento di riferimento sono le cadenze individuali della deambulazione nel loro rapporto con la ritmizzazione spaziale preesistente del luogo di esecuzione<sup>2</sup>.

J.T. Fraser, il fondatore della «International Society for the Study of Time», ha suggerito che «dovremmo occuparci di orologi sempre più complessi invece che di orologi sempre più ideali. Invece di atomi oscillanti dovremmo prendere in considerazione l'evoluzione dei geni, le cadenze di alimentazione di mosche e le migrazioni degli elefanti»<sup>3</sup>.

Io penso che dovremmo anche cominciare ad usare degli orologi più complessi di quelli convenzionali, che dovremmo adottare di nuovo – accanto agli orologi a periodicità semplice, altamente prevedibili – altri orologi con periodicità composta e dunque meno prevedibili.

Con qualche semplificazione potremmo dire che in campo musicale ciò è avvenuto con il passaggio dal metronomo del XVIII secolo (che persino alcuni compositori avevano considerato un orologio ideale) a

<sup>1</sup> R.I.P. HAYMAN, *Heartwhistle*. Registrazione e partitura in: *New Wilderness Audio-graphics 8015 A - hearsayseeing*, New Wilderness Foundation, New York 1980.

<sup>2</sup> ALBERT MAYR, *Parcours rythmé*, in *Metafisica del Quotidiano* (catalogo) a cura di Marilena Pasquali, Galleria comunale d'arte moderna, Bologna 1978.

<sup>3</sup> J.T. FRASER, *Time as Conflict*, Basel, Birkhäuser, 1978, p. 137.

orologi complessi e modulati come le «pulsazioni variabili» del battito cardiaco usate da Hayman. A differenza degli orologi semplici che, per così dire, vanno avanti per conto loro, gli orologi complessi e modulati ci collegano a processi ritmici più grandi. Sappiamo che il battito cardiaco, p.es., è modulato da diversi fattori esterni e interni; «suonarlo» può renderci più coscienti di queste modulazioni.

#### Quando odi un suono...

In *Looking North* Wolff chiede agli esecutori di riferirsi non solo alla pulsazione ma anche a sincronizzatori esterni, ad eventi che avvengono nel campo percettivo di ognuno. La configurazione spaziale e, diciamo, «socio-spaziale» del luogo di esecuzione ha un ruolo importante a questo riguardo. I concerti convenzionali si svolgono in sale che escludono, per quanto possibile, ogni interferenza da parte di suoni esterni. Le sale spesso si trovano in edifici maestosi che impongono ai visitatori un comportamento altrettanto maestoso e una stretta focalizzazione percettiva. Una tale situazione non ci stimola certo a sentire un (qualsiasi) suono, a vedere un (qualsiasi) movimento o a reagire a tali eventi in modo personale e creativo.

Inoltre Wolff ci dice che dobbiamo indirizzare la nostra attenzione su eventi che percepiamo direttamente e che possiamo mettere in relazione con il nostro atteggiamento percettivo del momento. Nelle civiltà di oggi l'equilibrio tra informazioni dirette e indirette si è pesantemente spostato verso queste ultime: siamo continuamente sommersi da un fiume di informazioni su eventi spazialmente e/o temporalmente lontani da noi. I nostri pensieri e le nostre azioni si basano sempre meno sugli *inputs* diretti.

Le arti forse sono rimaste l'ultimo campo in cui, a livello sia di concezione, sia di implementazione, gli *inputs* sensoriali diretti e non codificati rivestono un ruolo essenziale. Fino a qualche tempo fa tali *inputs* avevano un ruolo quasi esclusivo; recentemente, con l'arte concettuale da un lato e le arti informatiche dall'altro, le cose sono diventate un po' nebulose. Ma in ogni caso le arti, a differenza delle scienze, non possono funzionare senza un riferimento a dati sensoriali diretti e non codificati.

Nella vita quotidiana sincronizziamo le nostre attività sempre di più in base a segni indiretti, non temporali piuttosto che in base a segnali diretti in tempo reale. Le campane delle chiese hanno perso la battaglia contro le agende e gli orari stampati. Se nel processo la nostra civiltà ha

incrementato la sua efficienza nella sincronizzazione delle attività umane, dall'altro canto ci ritroviamo con degli strumenti di sincronizzazione meno attraenti<sup>1</sup>.

#### Quando odi un suono...

Dopo aver brevemente discusso la nostra percezione di cadenze interiori e esterne, possiamo occuparci delle cadenze nelle nostre percezioni e dell'ecologia cronosensoriale. Negli ambienti naturali la durata, intensità e distribuzione degli stimoli percepibili seguono una partitura organica<sup>2</sup>. Negli ambienti costruiti invece siamo esposti ad una massa di stimoli generalmente aritmici.

Inoltre, la vita negli ambienti naturali è caratterizzata da macro-ritmi percettivi che risultano dall'alternanza nel ricorso ai diversi canali sensoriali in diversi periodi della giornata (alla vista durante le ore diurne, all'udito, tatto e olfatto durante le ore notturne). Negli ambienti costruiti ci sforziamo di uniformare, in primo luogo attraverso l'illuminazione artificiale, la situazione percettiva riducendo moltissimo il ricorso ai canali sensoriali non visivi.

Su un altro livello (e in un altro campo frequenziale) i mezzi di comunicazione di massa, nel loro ruolo di interfaccia tra eventi e percipienti, ci impongono le loro cadenze artificiali di percezione indiretta<sup>3</sup>.

Tali cadenze sono state introdotte anche nella pratica artistica, l'esempio più noto essendo l'accelerazione e il *ralenti* filmico. Al di là di valenze documentarie il risultato estetico spesso rimane insoddisfacente. – infatti ancora poco esplorata la questione di possibili rapporti ottimali tra cadenze reali e cadenze modificate temporalmente. Un esempio in cui un tale rapporto sembra essere stato raggiunto è «Market» di Józef Robakowski<sup>4</sup>. In questo cortometraggio l'autore ha ripreso un fotogramma ogni 5 secondi tra le ore 7 del mattino e le 4 del pomeriggio riuscendo a rappresentare flussi e deflussi nel luogo prescelto in modo esteticamente convincente.

<sup>1</sup> Per una discussione dell'aspetto sensoriale di sincronizzatori cf. ALBERT MAYR, «Partiture spazio-temporali come parametro di identità socio-culturale», in *Tempo e identità*, a cura di Paola Reale, Franco Angeli, Milano 1988, pp. 201-217.

<sup>2</sup> Per l'ecologia cronosensoriale acustica cf. R. MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-Unicopli, Milano 1985.

<sup>3</sup> Cf. R. MURRAY SCHAFER, «Radical radio», *Ear* 11/5, 12/1, 1987.

<sup>4</sup> JÓZEF ROBAKOWSKI, «Rynek» (Market), film b/n, 7 min.

*Fermati in qualsiasi momento...*

È chiaro che un'esecuzione di *Looking North* può andare avanti per un lasso di tempo indefinito, creando non pochi problemi ad un'organizzazione concertistica tradizionale – se mai quel lavoro dovesse essere eseguito in un tale contesto. Il rifiuto delle convenzioni cronometriche ha le sue radici nell'estetica dell'indeterminazione. Esso acquista maggiore rilevanza se lo paragoniamo alla grande disponibilità con la quale molti compositori si adattano ai contenitori temporali predeterminati dall'industria culturale.

L'uso di durate di esecuzione molto lunghe, tali da scoraggiare anche gli ascoltatori più affezionati, è stato introdotto, come si sa, da Satie nelle sue *Vexations*<sup>1</sup>, in un clima di «épater les bourgeois». Recentemente si sono spenti tali aspetti polemici e la durata *extra-long* è diventata una caratteristica frequente di installazioni audio e video. L'aspetto che ci interessa qui è il seguente: in lavori di questo tipo la continuità dell'interazione tra il pezzo e il fruitore viene immancabilmente (e intenzionalmente) spezzata ed è necessaria una ripetuta rimessa in fase tra il tempo del lavoro artistico e quello del fruitore.

Se quest'ultimo, per esempio, si pone il problema della fruizione appropriata di un'installazione sonora che dura 4 settimane, dovrà programmare adeguatamente i suoi tempi di ascolto. Qui potrà esserci lo spazio per un'interazione tra l'articolazione temporale del lavoro e i ritmi sociali pre-esistenti. A dire il vero, questa possibilità finora è stata poco utilizzata, anche perché nella nostra cultura i legami tra le arti temporali e il macro-tempo sociale sono stati quasi del tutto aboliti, mentre in altre culture possono essere di primaria importanza. Riguardo alla musica della Cina antica, per esempio, Lewis Rowell ci dice che «l'accento era decisamente posto sul macro-tempo e il suo significato calendariale; la struttura della musica era considerata un riflesso armonioso degli aspetti stagionali successivi del tempo ciclico. Il tempo musicale doveva essere fruito in questi aspetti successivi come risonanza allo schema cosmico delle opere e dei giorni prescritto dai testi classici antichi»<sup>2</sup>.

Nell'arte recente incontriamo alcuni esempi di progetti artistici a lunghissimo termine i cui tempi si integrano con quelli della società.

<sup>1</sup> ERIK SATIE, *Vexations* (1893-95), in *Pages mystiques*, Max Eschig, Paris 1969.

<sup>2</sup> LEWIS ROWELL, «Time in the musical consciousness of old high civilizations - East and West», in *The Study of Time III*, a cura di J.T. Fraser et al., New York, Springer Verlag, pp. 578-611.

Penso, p.es., alle performances della durata di un anno che Tehching Hsieh ha realizzato a New York, tra cui: vivere da solo in una gabbia e vivere sempre all'aperto<sup>1</sup>. C'è poi il progetto della durata di 7 anni di Linda Montano nel New Museum of Contemporary Art di New York: nel primo giorno di ogni mese sarà presente in una sala del museo, eseguendo diverse attività e interagendo con il pubblico<sup>2</sup>.

Il «Duration Piece 13» di Douglas Huebler fu avviato il primo luglio 1969; in quel giorno Huebler mise in circolazione in vari paesi 100 biglietti da un dollaro. I numeri di serie dei biglietti vennero pubblicati nel catalogo della mostra «Konzeption-Conception» insieme all'annuncio che chiunque avrebbe riportato all'artista uno dei biglietti 25 anni dopo l'inizio del pezzo, e precisamente tra il 1 luglio 1994 e il 1 gennaio 1995, avrebbe ricevuto in premio 1.000 dollari<sup>3</sup>. I pezzi di Huebler e di Montano instaurano un nuovo rapporto temporale tra lavoro artistico e storia dell'arte. Generalmente, il lasso di tempo necessario per l'esecuzione di un lavoro performativo è considerato un 'presente' nei termini della storia dell'arte, e il lavoro entra nella storia solo dopo essere stato portato a compimento. I pezzi di Huebler e Montano estendono i limiti del presente storico e acquisiscono profondità storica durante la loro esecuzione.

### *Prima - dopo*

(Nella partitura di Wolff non ci sono istruzioni che contengano esplicitamente le parole 'prima-dopo', ma tale dimensione è così presente nella composizione che ho voluto dedicare una sezione del testo ad essa.)

Oltre a modificare il rapporto temporale tra opera e storia dell'arte, le arti recenti hanno sviluppato nuovi tipi di storie interne in lavori di arte temporale. La possibilità di conservare in forma analogica il susseguirsi di accadimenti nel tempo ha portato con sé nuove relazioni tra lo hic-et-nunc, la memoria e l'anticipazione.

Alcune tecniche basate sulla conservazione analogica (che, ovviamente, include anche le recenti tecniche digitali) sono diventate di uso co-

<sup>1</sup> Cf. MARCIA TUCKER, *Choices: Making an Art of Everyday Life*, The New Museum of Contemporary Art, New York 1986.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Cf. KLAUS HONNEF, *Concept Art*, Phaidon, Köln 1971.

mune, come il *flashback* e il *flashahead*, la linea di ritardo, il campionamento e l'elaborazione in tempo reale di suoni e immagini. Altre tecniche si sono affermate meno, anche se ricche di potenziale artistico. Penso, p.es., alla desincronizzazione tra l'informazione visiva e quella audio. Per quanto già postulata dai registi Eisenstein, Pudovkin e Aleksandrov nel 1928<sup>1</sup>, essa è stata adottata in modo consistente solo in lavori recenti come nell'installazione video-audio «Yesterday/today» di Dan Graham, basata su uno sfasamento costante di 24 ore tra l'«oggi» dell'immagine in tempo reale e l'audio di «ieri»<sup>2</sup>; o il video-tape «Echos» di Michele Sambin dove i gesti silenziosi di un violoncellista sono seguiti – con ritardo variabile – dai suoni prodotti da quei gesti<sup>3</sup>.

Ci sono dei lavori le cui storie interne sono esplicitamente costruite sugli aspetti esperienziali delle serie «prima-dopo» e «passato-presente-futuro». Vi è p.es. il programma di computer music «Kronos» di Pietro Grossi; quando viene attivato, il programma elabora e suona un materiale sonoro irripetibile basato su una selezione di parametri da parte dell'utente e alcuni numero pseudo-casuali generati sul momento. Il programma è anche in grado di ricostruire (all'indietro) la storia passata di quel materiale e di costruirne (in avanti) lo sviluppo futuro. L'utente può perciò istruire la macchina a suonare il pezzo nel suo stato presente, o come sarebbe stato in un qualsiasi momento del passato, o come potrebbe essere in un qualsiasi momento del futuro<sup>4</sup>.

*Past Future Split Attention* di Dan Graham è una performance dal vivo che non utilizza alcuna apparecchiatura ma ha chiari legami con le tecniche audiovisive. Le istruzioni della sua partitura verbale dicono:

Due persone che si conoscono si trovano nello stesso spazio. Mentre la prima persona predice continuamente il comportamento della seconda persona, questa racconta (in base ai suoi ricordi) il comportamento passato della prima persona... Mentre si vede l'altro nei termini del presente si stabilisce un riflesso o un anello chiuso a otto di *feedback/ feedahead* di passato/futuro<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> S.M. EISENSTEIN, V.I. PUDOVKIN & G.V. ALEKSANDROV, «Budustceie Zvulovoj Filmy», *Sovietski Ecran* 32/5.

<sup>2</sup> Dan Graham, «Yesterday/today», in D. GRAHAM, *Video-Architecture-Television*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1979.

<sup>3</sup> MICHELE SAMBIN, «Echos», video-tape, Galleria del Naviglio, Venezia 1976.

<sup>4</sup> PIETRO GROSSI, «Kronos», in *TAUMUS*, Divisione Musicologica CNUCE/C.N.R., Pisa/Firenze 1985.

<sup>5</sup> DAN GRAHAM, *Past Future Split Attention*, *Flash Art* 35/36, 1973.

### Conclusioni

Nella nostra civiltà contemporanea è stata decretata la separazione tra i tempi dell'arte (almeno di quella ufficiale) e di quelli del quotidiano. I lavori descritti invece escono dalle temporalità intra-artistiche integrando nel processo creativo/implementativo momenti temporali della vita esterna. Forse, ora che da più parti vengono avviate riflessioni e iniziative su un miglioramento della gestione del tempo sociale, può essere utile interrogarsi non solo sulle caratteristiche «centripete» esemplificate dagli esempi citati, ma anche sulle possibilità di un'azione «centrifuga», cioè un approccio artistico volto alla trasformazione del tempo quotidiano.

ALBERT MAYR

## SE SPRINGSTEEN NON VA ALL'OPERA

Cronaca di un concerto annunciato. La notizia della tappa di Bruce Springsteen al San Carlo, durante la sua tournée italiana, prontamente smentita dai vertici del Massimo napoletano, ci consente di riaprire il dibattito sul ruolo e le prospettive dei tempi della lirica. Smantellato il sistema di riferimento di questi Enti (il Ministero del Turismo e dello Spettacolo), rimessa in discussione la obsoleta legge 800 sulla ripartizione del Fondo Unico dello Spettacolo, il mondo della classica si trova a vivere oggi una delicata fase di transizione. Indifferente il mondo politico, si registra un pericoloso calo di tensione nei confronti della musica.

La tutela di un vasto patrimonio culturale è evidentemente anche una questione economica; ma non solo. Si registra una diffusa disattenzione sin dal mondo scolastico. «Alla musica – sottolinea Salvatore Accardo – ci si arriva per folgorazione divina o per tradizione familiare: in entrambi i casi si fa parte di una minoranza».

E in tal senso la presenza del Boss al San Carlo avrebbe «aperto» le porte del teatro... Ma, si sa (e all'Arena di Verona potrebbero fornirne una vasta casistica) l'intemperanza e le vibrazioni di un concerto rock potrebbero risultare pericolose per le delicate strutture dei nostri Lirici.

Ma allora, sembrano destinati ad essere dei musei, oppure gli Enti possono tornare ad essere il nucleo intorno al quale deve ruotare tutto il sistema della cultura musicale?

Per tentare un approccio al problema, bisogna comunque partire dalla riconversione del sistema di finanziamenti pubblici (che da soli coprono il 93% delle entrate): la trasformazione degli Enti in Fondazioni lascia aperto l'impegno dello Stato, pur conservando ai teatri le opportunità offerte dall'autonomia gestionale. Inoltre questo status consentirebbe la regolamentazione del tanto agognato «ingresso» dei privati, anche se non sono stati definiti i relativi benefici fiscali ancorati alle contribuzioni. Ma il futuro delle Fondazioni è tutto da definire: non sono ancora chiari, infatti, i criteri di ripartizione dei finanziamenti pub-



blici (oggi ancorati a scandalosi parametri storici o di «rilevanza nazionale») né quelli relativi alla coincidenza pubblico/privato (la regolamentazione attuale prevede la riduzione della quota dell'intervento statale in ragione degli importi erogati dalle singole Casse di Risparmio).

Il dibattito parlamentare si arena sul ruolo delle banche, le quali tamponerebbero l'emorragia miliardaria dei costi di gestione, sul ruolo della formazione musicale e la liberalizzazione dell'organizzazione musicale, forse unica soluzione alla luce delle attuali risorse finanziarie. Segna il passo, dunque, il fronte della privatizzazione...

Inevitabile il distinguo tra la cultura come «sistema» e come stimolo per l'arricchimento e la crescita sociale. E non serve andare lontano per verificare l'idoneità dei finanziamenti per l'organizzazione culturale: l'Emilia Romagna, in tal senso, costituisce un esempio eloquente...

Questa differenza – e lo stesso esempio citato – ci consente di tornare, per un attimo, al nostro punto di partenza: certo, la presenza di Springsteen al Massimo potrebbe costituire un paradosso. Ma avrebbe aperto gli occhi – e la mente – su una possibile riconversione dei nostri Enti lirici. Che, nonostante il dettato della Legge Corona («...preposti alla diffusione e alla divulgazione della cultura musicale...»), hanno sempre interpretato il loro ruolo in un senso alquanto ristretto. Non che gli spettacoli per le scuole e per le fasce sociali non siano serviti, tutt'altro: ma potevano essere punti di partenza su cui elaborare un convincente discorso di penetrazione sociale. Ma andiamo per ordine.

Ancora una volta ci tocca fare i conti con il bilancio degli Enti. Il San Carlo assorbe circa 60 miliardi ogni anno, con contributi della Regione, del Comune di Napoli e dell'Amministrazione Provinciale. Il cespite da botteghino e gli sponsor costituiscono una voce strutturalmente relativa del bilancio. Se, infatti, il biglietto di una poltrona di platea fosse parametrato sui reali costi di produzione, si passerebbe dalle 300mila lire a oltre un milione; la differenza ci consente di individuare che i contributi istituzionali intervengono a compensare nella misura di 4 a 1 gli altissimi costi di gestione. Se il biglietto, invece, fosse parametrato sui costi di produzione, il rapporto tra prezzo reale e contributo tenderebbe al riequilibrio. Questo è il primo punto di partenza per tentare di definire un possibile scenario di costi/ricavi su cui elaborare nuovi schemi e parametri di finanziamento. Abbiamo scisso i costi di produzione da quelli di gestione dei singoli Enti. La distinzione risulta però tutt'altro che semplice: nei primi vanno inseriti i costi di allestimento, regia, cast, direzione d'orchestra. Nei secondi, comunque, compaiono le voci relative alle masse artistiche (orchestra, coro ballo), che nella lirica in Italia

rappresentano ancora elementi stabili dei teatri. La cartina al tornasole è offerta dalle stagioni sinfoniche, dove i costi di produzione (i complessi ospiti) riescono a mantenere un rapporto accettabile con le tariffe da botteghino. Ecco, le possibili strade di uscita per bilanciare il rapporto finanziamenti/entrate potrebbero essere costituite dalla possibilità di trasformare gli organici da stabili a professionali (ovvero con artisti e tecnici a contratto, strada peraltro già tentata qualche anno fa con la legge di accompagnamento alla Finanziaria dell'89) in modo da consentire la valorizzazione dei migliori elementi e creare un rapporto con il territorio (l'orchestra di ogni teatro «uscirebbe» dalle sedi canoniche per affrontare impegni in decentramento).

Identica analisi per la produzione di spettacoli: i costi di allestimento potrebbero essere divisi tra più teatri con un programma di coproduzioni (che andrebbe anche incontro alle esigenze di una maggiore diffusione della cultura musicale: qual è la necessità di avere, in contemporanea, tre o quattro produzioni di *Traviata* in diversi teatri italiani, quando alcuni autori del Settecento sono completamente scomparsi dai nostri cartelloni?).

La maggiore articolazione dei teatri verso l'esterno potrebbe comunque aprire un discorso di differenziazione del contributo pubblico. Abbiamo visto come il finanziamento dello Stato copra buona parte delle uscite, che sono rappresentate, nella misura media del 75%, da spese per il personale. Ancorando i parametri degli organici sulla produzione questo rapporto potrebbe variare attraverso una politica di diversificazione del contributo da parte degli Enti locali. La strada è stata già tentata più volte in sede parlamentare nell'ambito del dibattito sulla riforma degli Enti lirici. Dove si è comunque sottolineato – e questo è un dato imprescindibile – che lo Stato deve continuare a finanziare la cultura musicale, passando però il testimone alle singole Regioni.

Adesso è impensabile, nel caso della Campania, prevedere un esborso annuo di 45-50 miliardi per il San Carlo; più ragionevole, ed è la strada già percorsa in passato dalla stessa Amministrazione, riportare il contributo all'attività in decentramento. Il nostro Massimo è l'unico ente dell'Italia meridionale, e il suo ruolo valica gli stessi confini regionali. Attività sinfoniche e operistiche patrocinate dal nostro Lirico, oltre a valorizzare al massimo la professionalità di tecnici e complessi artistici, potrebbero creare nuova occupazione sul territorio.

Un maggiore rapporto con le associazioni e le singole realtà musicali consentirebbe anche un significativo adeguamento alle reali spinte ed esigenze sociali, cercando di orientare la produzione verso i gusti non

solo di quell'élite che affolla le platee in occasione delle prime, ma anche di chi si avvicina alla classica per la prima volta.

Ancora una volta il discorso coinvolge il campo dell'educazione e della formazione: a fronte dei 450 miliardi all'anno assorbiti da Enti lirici e sinfonici, lo Stato spende ben 1.300 miliardi per scuole musicali e conservatori. Bloccare un anello di questo ingranaggio significa mettere in crisi tutto il sistema musicale. Certo, tutto il settore della formazione musicale va riformato: il mercato del lavoro in questo settore è in grado di fronteggiare solo in minima parte le richieste dei neo-diplomati. Una strada percorribile è quella delle nuove professionalità (tecnico del suono, organizzatore musicale, tecnici specializzati in musica elettronica) che già da tempo in Francia hanno creato nuovi spazi e aperto nuovi orizzonti al panorama musicale.

Uno degli elementi determinanti la sproporzione tra formazione e produzione è la carenza di attività sinfonica. Se l'opera è il fiore all'occhiello del nostro sistema musicale, i concerti scompaiono gradualmente dai cartelloni dei teatri, le orchestre chiudono, i festival scompaiono. Eppure proprio nel settore della sinfonica si registra proporzionalmente un sensibile incremento di pubblico. Ma il divario diventa allarmante se confrontato con le 154 orchestre tedesche (solo il 20% è costituito da strutture private) e dall'Olanda, che vanta ben 13 orchestre (quante ce ne sono in Italia), ma appena quindici milioni di abitanti.

E se il rock, con Springsteen, non va al San Carlo, Beethoven ha già valicato le porte di una discoteca. E lo ha fatto a Positano, in occasione del concerto di Gerhard Oppitz per il centenario della nascita di Leonide Massine e Wilhalm Kempff: il luogo è il «Music on The Rocks», discoteca ricavata sulle grotte che si aprono sulla spiaggia, dove – complice l'incanto naturale ed una straordinaria acustica – è stata assemblata – in meno di una settimana – un'orchestra di quaranta elementi. Ma il caso ha aperto una vera e propria tendenza con alcuni «santuari» della disco dance che aprono anche a Brahms e Chopin. Riusciranno, tra un brano dei Nirvana e un pezzo dei Rem, a incontrare i gusti del pubblico? Ma, la giurisprudenza ce lo insegna, ogni forma talvolta è idonea per il raggiungimento dello scopo...

FRANCESCO BELLOFATTO

## POLIRITMIA

Personalmente ho avuto sempre molte difficoltà a cogliere il significato della parola 'jazz'. Se si scavalcano le abitudini legate alle etichette nascono non poche difficoltà ad accomunare artisti lontani nel tempo e nello spazio che pure partecipano a questa forma espressiva.

Che cosa è questa musica? È uno stile, un genere o cos'altro?

Tradizionalmente per genere si intende l'uso a cui è destinato un pezzo di musica e non la cifra stilistica del suo autore. Mozart possedeva la propria cifra stilistica pur componendo musica di diverso genere (concerti, quartetti, sinfonie ecc.).

Dunque se il jazz fosse un genere, come spesso viene definito, dovrebbe accadere ad esempio che Ennio Morricone con la sua cifra stilistica si cimenti allo stesso modo nei generi 'colonna sonora', 'jazz' o 'sinfonico'.

Ma le cose non stanno esattamente così. E, d'altro lato, se prendiamo ad esempio la produzione musicale di un autore come Miles Davis: colonne sonore, concerti per tromba ed orchestra, concerti da camera, musica per quartetto, quintetto, musica con largo uso di elettronica ecc., il jazz sembrerebbe assumere la connotazione di cifra stilistica. Generi diversi, ma in apparenza segnati dallo stesso stile. Anche in questo caso, però, se si vuole essere attenti, nascono non poche difficoltà. Se confrontiamo, infatti, un disco come TUTU con ad esempio SOME DAY MY PRINCE WILL COME, si presentano subito innanzi a noi due mondi assolutamente diversi, due stili diversi, eppure abbiamo d'innanzi a noi due dischi di jazz e non solo, dello stesso autore! Due dischi di Miles Davis.

Ecco il mio imbarazzo: di cosa stiamo parlando? Vi è o no un filo rosso che unisce L. Armstrong con Metheny? Zorn a Marsalis? Se il jazz sfugge ai tradizionali strumenti occidentali di cifra stilistica e di genere probabilmente puntiamo su questo fenomeno musicale un improprio cannocchiale.

Inoltre vorrei subito sgombrare il campo da un altro frequente luogo

comune musicale. Tradizionalmente, infatti, si ritiene che il jazz sia un modo di fare musica legato all'arte dell'improvvisazione e questo è certamente vero. Ma è altrettanto vero che tale pratica musicale, l'improvvisazione, è presente in molte altre tradizioni musicali sia popolari che colte. Bach e Paganini, ad esempio, erano straordinari improvvisatori. La tradizione musicale orale di tutti i popoli è ricca di improvvisazione. Dunque l'improvvisazione non è una caratteristica specifica del jazz pur essendone un aspetto fondamentale. A questo punto si è tentati di definire il jazz come un modo di improvvisare, ma così si ricade nella inefficace distinzione dei generi e degli stili. Sembra davvero che le parole non ci vengano incontro. Bisogna scavare più a fondo.

Due elementi chiari delineano qualsiasi espressione musicale: l'altezza dei suoni e la loro successione nel tempo. Entrambi questi elementi solo inscindibili dalla produzione musicale fin dalle origini. Questi due poli, altezza e metro, esprimono due diverse mentalità; a seconda di quello sul quale poniamo l'accento, la musica diventa espressione di qualcosa di diverso.

Per grandi linee potremmo dire che la musica occidentale è prevalentemente stata orientata a partire dalle sue strutture interne, in maniera finalistica: con essa cioè si tende a realizzare dei fini, è volta programmaticamente verso un obiettivo futuro fin dall'inizio. Il fatto che noi diamo per scontato che un brano musicale abbia un inizio ed una fine e che il brano sia finito proprio alla fine necessariamente, sembra essere solo un'abitudine culturale, e questo non va mai dimenticato. Un'abitudine che per quanto a noi cara e familiare non va confusa con l'espressione vivente di autentica necessità; essa è solo, e non altro, uno dei segnali più evidenti della mentalità occidentale.

Una mentalità che per quanto nobile e produttiva, è una tra molte, e non necessariamente la sola corretta. Nella tradizione poliritmica, specie in quella subsahariana, sembra invece esserci una compressione del tempo: tutto è presente e ci sollecita immediatamente, non vi è alcuna preparazione di qualsivoglia cosa, nessuna attesa.

La musica chiama sollecita la nostra presenza attuale senza suggerirci mai un orizzonte di là da venire, senza prefigurarci obiettivi musicali futuri.

Tutta la musica, e questo è largamente accettato, alle sue origini non è espressione artistica, ma espressione sociale della religiosità. Essa, per andare ancora più a fondo, incarna l'essenza degli spiriti. Insieme alla danza ed alla parola reiterata, è protagonista dei riti magici primitivi, e più tardi in forma maggiormente celebrizzata, con le monodie grego-

riane, la musica esprimerà la religiosità del cristianesimo medioevale. Fin dalle origini del fenomeno sonoro, dunque, possiamo tracciare due tendenze: una interiorizzante, legata ad una spiritualità cerebrale tendente all'astratto, ed una esteriorizzante, più profondamente legata alla corporalità del rito, ma non per questo meno ricca di significato spirituale e religioso.

Le religioni monoteistiche, e in specie quella ebraica seguita dal cristianesimo, si sono manifestate nel culto attraverso le forme musicali che abbiamo definito interiorizzanti e teleologicamente determinanti; mentre quelle politeistiche ed in specie quelle africane, quelle in cui ogni divinità viene rappresentata da un proprio ritmo simultaneo ad altri, si sono espresse sempre attraverso la corporalità del rito con forme musicali che abbiamo definito esteriorizzanti, ateleologiche.

Queste due tendenze hanno maturato nel tempo due caratteri tecnicamente definiti: la polifonia e la poliritmia. Nella musica europea la polifonia, intesa nella sua accezione più ampia, che raccoglie sotto di sé sia il contrappunto con tutta la sua evoluzione che l'affermarsi dell'armonia, la melodia accompagnata si è largamente più sviluppata della poliritmia. Basta qui ricordare che per le nostre scuole musicali esiste una enorme bibliografia relativa ai vari aspetti della polifonia laddove veri e propri manuali di poliritmia praticamente non esistono; per non parlare di lavori che si occupino della relazione tra polifonia e poliritmia, armonia e metro. Inoltre nella tradizione estetica occidentale si tende a definire astratta, una figura ritmica; ed invece concreta, una figura definita melodicamente, meglio tonalmente. Dunque viene ritenuto concreto qualcosa che è riconducibile ad un sistema di pensiero, mentre astratto qualcosa che è più vicino ad una pulsione fisico-temporale. Per un musicista di mentalità e formazione poliritmica avviene esattamente il contrario.

E relativamente al dato empirico puro, relativamente al fenomeno sonoro, sembrerebbe più corretta la mentalità poliritmica che quella polifonica. La pulsione ritmica, infatti, è immediatamente più percepibile dell'evento polifonico, ma probabilmente per l'uomo occidentale, essendo quella culturalmente più lontana, appare come estranea, dunque astratta. Viene così trascurato, mi sembra, il piano sensoriale in favore di quello speculativo, tanto da far sembrare quest'ultimo concreto ed il precedente astratto.

Quella che abbiamo chiamata la religiosità del corpo, nella nostra tradizione, nella tradizione europea, è stata prevalentemente emarginata in favore della religiosità dello spirito. Laicizzando questa espressione

potremo dire che si è privilegiato il pensiero, le sue proiezioni, rispetto alla materia concreta; l'emozione intensamente interiorizzata rispetto a quella esteriorizzante e sensualmente partecipativa. La storia musicale dell'occidente è costellata da episodi che testimoniano tale tendenza.

Un esempio per tutti: la purificazione dietro pressione dei Gesuiti della *Sarabanda*, danza di origini Woo Doo, che importata in Spagna dall'America centrale nel 1600, fu rallentata e ridisegnata perché ritenuta selvaggia e corruttrice dello spirito.

A questo punto il filo rosso che percorre la tradizione musicale afroamericana sembra iniziare a rivelarsi con la poliritmia. E non solo nella sua duplice veste di contemporaneità dei ritmi in uno stesso brano o varietà in successione di ritmi e metri diversi giustapposti all'interno di una stessa composizione. Ma anche, e questo mi sembra importante, la poliritmia intesa come espressione viva di una specifica mentalità legata all'espressione fisica della religiosità della socialità spirituale.

La poliritmia intesa come mentalità è presente a più livelli in tutta la produzione afroamericana. Ne penetra tutti gli aspetti ritmici, ma quello che è più interessante è che si è sviluppata in una forma così particolare da permettere di utilizzare materiali tipicamente europei derivati dalla mentalità polifonica, quali l'armonia, la melodia, avvicinandosi ad esigenze espressive assolutamente nuove. Lo scontro tra polifonia e poliritmia inizia a trovare nel nuovo mondo le vie per addolcirsi fino ad essere ripercorso e riconciliato anche da autori assolutamente europei (come Stravinskij). La linfa vitale che accomuna Armstrong e Metheny è il recupero della profonda religiosità gioiosa del corpo in una cultura imbevuta di finalismo spirituale. Ciò che unisce Garbarek con Zorn sembra così potersi reperire non tanto in un inutile ricorso a stili e generi, ma in una natura più profonda, in una espressione nuova ed entusiasmante per l'uomo occidentale: il desiderio di riconciliarsi con la propria corporalità non più intesa come spirito degradato ma come elemento essenziale alla stessa crescita dello spirito come suo opposto necessario.

Nonostante oggi i Gesuiti non abbiano più tra i loro poteri quello di purificare i generi musicali, come accadde per la *Sarabanda*, continuano ad esserci, seppure in forma laica, forti resistenze e timori ad aprire lo spirito e la mente a forme musicali che per cultura e tradizione sono distanti dalla mentalità europea. L'abbandono della centralità di qualsivoglia climax, in un luogo sonoro, cui necessariamente si deve tendere, sembra ancora produca un certo senso di smarrimento ed inquietudine. Le abitudini legate al modello teleologico continuano ad

orientare i nostri sguardi impedendoci certe libertà. Non è casuale che ancora negli anni '90 si leggano espressioni di autorevoli musicologi che suonano così: «il jazz, sebbene più ambizioso del movimento Rock e Beat, è una brutale intrapresa commerciale di più o meno apprezzabili eruzioni gergali».

La mentalità poliritmica sembra essere il rovesciamento di quella teleologica, e sembra dirci: tutto accade ora mentre lo si sta vivendo materialmente con il proprio corpo. Non appena cessa è semplicemente finito, scomparso, senza che si sia espresso un percorso necessario. Tale visione ci permette inoltre di caratterizzare e meglio definire lo spirito dell'improvvisazione che è andato sviluppandosi nel nostro secolo a partire dalla cultura afroamericana. Letta sotto questa luce, l'improvvisazione, infatti, ci viene incontro, nella sua piena valenza artistica; in modo più chiaro, libera dai legacci delle categorie europee di genere o di stile, manifesta a pieno la propria potenzialità espressiva.

Credo che tale modo, se accolto correttamente, non possa continuare a spaventarci, tale acquisizione non può altro che arricchire qualsiasi musicista e qualsiasi essere umano sensibile all'arte dei suoni.

FRANCESCO D'ERRICO

## COMPUTER MUSIC: L'OSCILLATORE DIGITALE

### *Introduzione*

Uno degli aspetti ritenuti ancora 'misteriosi' tra i non addetti alla Computer Music è il sistema attraverso il quale un calcolatore è in grado di generare un suono: in fondo, nella concezione comune, un elaboratore elettronico è una 'crunching numbers machine'<sup>1</sup>, e questa semplice attribuzione di 'banali' capacità numeriche sembrerebbe escluderlo dalla capacità di produrre qualcosa di così affascinante come un suono.

In realtà, a parte celeberrime asserzioni<sup>2</sup>, dovrebbe risultare evidente che qualsiasi strumento musicale è una macchina, progettata basandosi su precise regole matematiche derivate da problemi acustici analizzati e risolti: e questa modalità operativa (che dovrebbe farci riflettere su quanto sia errato separare concettualmente arte e scienza, in tutti i loro aspetti) è a maggior ragione perfettamente applicabile ad un computer, con in più il vantaggio che lo stesso, proprio grazie alla sua *programmabilità*, è in grado di costruire *virtualmente* qualsiasi tipo di 'strumento' si desideri ottenere.

La duttilità dell'elaboratore certo impone delle conoscenze di tipo tecnico-scientifico onde poter progettare lo 'strumento' desiderato, ma ciò non deve spaventarci, bensì solo stimolarci; e vorrei rammentare a tutti la meravigliosa massima «Quaerendo invenietis», cioè «Cercando troverete».

È ben noto a tutti che la condizione necessaria perché un corpo

<sup>1</sup> Scherzosa definizione anglofona che significa 'macchina che sgranocchia numeri'

<sup>2</sup> Galilei diceva: 'Ogni cosa è numero: se conosci il numero, conosci la cosa', e più tardi, Leibnitz avrebbe asserito, non senza ironia, che 'La musica è la gioia che l'anima umana prova nel contare senza sapere di stare contando'.

possa produrre un suono è che esso sia *elastico*, e che possa cioè essere posto in vibrazione grazie all'oscillazione delle molecole che lo compongono: il trasferimento di energia al corpo stesso avviene negli strumenti tradizionali attraverso varie modalità di *eccitazione* (lo sfregare, pizzicare o percuotere di una corda, l'immissione di aria che eccita un'ancia di uno strumento a fiato o di una canna d'organo, e così via): fisicamente parlando, tutte queste sorgenti sonore vengono definite *sistemi oscillanti*.

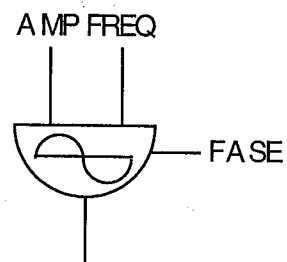
Nell'ambito della Musica Elettronica, il modulo (reale o virtuale, analogico o digitale che sia) preposto alla generazione di un segnale periodico dotato di una determinata frequenza viene definito, mutuandolo dal concetto fisico, oscillatore, ed in questo articolo ci occuperemo di definire le problematiche inerenti alla sua progettazione e realizzazione mediante computer, facendo riferimento alla simbologia comunemente ed universalmente accettata riguardante i linguaggi di sintesi per macchine virtuali come Csound del MIT.

### L'oscillatore

L'oscillatore è il cuore di qualsiasi sistema musicale elettronico, sia esso analogico o digitale: costituisce l'unità generatrice per eccellenza.

Lo scopo di un oscillatore è quello di produrre una forma d'onda periodica. Gli ingressi di controllo dell'oscillatore hanno lo scopo di determinare l'ampiezza, la frequenza, la fase ed il tipo di forma d'onda che esso produce. Nella Fig. 1, viene rappresentato il simbolo più usato per indicare un oscillatore: la scritta (o la stilizzazione grafica di un periodo, cioè un ciclo, di una funzione) al suo interno definiscono il tipo di forma d'onda (e quindi il suo contenuto spettrale, cioè il timbro) che esso sarà in grado di produrre.

FIGURA 1



Il valore numerico applicato all'ingresso di sinistra del modulo rappresenta l'ampiezza di picco del segnale da esso prodotto, e il valore numerico applicato al suo ingresso destro rappresenta invece la frequenza alla quale l'oscillatore ripeterà la forma d'onda.

La frequenza può essere specificata in due modi:

- attraverso un valore espresso in Hz (o cps, cioè cicli per secondo);
- attraverso un sampling increment (S.I.).

Un sampling increment (S.I.) è un numero proporzionale alla frequenza: il suo significato sarà spiegato fra poco.

Vediamo ora il significato dell'ingresso *FASE*, posto sul lato destro dell'oscillatore: esso determina a quale punto l'oscillatore comincia a lavorare sulla forma d'onda. L'ingresso *FASE* normalmente non è specificato in quanto il suo utilizzo è richiesto solo per scopi specifici.

L'uscita dell'oscillatore è una sequenza di campioni numerici che formano un segnale rappresentante la forma d'onda.

Vediamo ora di definire come lavora un oscillatore digitale, e quali sono le varie tecniche utilizzate per operare con esso.

Uno dei sistemi di implementazione dell'algoritmo dell'oscillatore definisce la forma d'onda come una funzione matematica del tempo: quindi, allo scopo di generare un'onda sinusoidale con questa funzione, l'algoritmo dovrebbe calcolare il valore della funzione matematica, cioè il seno, per ogni campione. Questo metodo, chiamato valutazione diretta, è lento in maniera inaccettabile per qualsivoglia tipo di funzione.

Per rendere efficiente la procedura, la maggior parte degli oscillatori digitali usa una forma d'onda memorizzata in una tabella, i cui valori sono calcolati prima della generazione di qualsiasi suono.

Il computer calcola il valore di moltissimi punti su di un ciclo di forma d'onda, e li memorizza in una zona della sua memoria come un blocco di dati, che viene chiamato tabella d'onda.

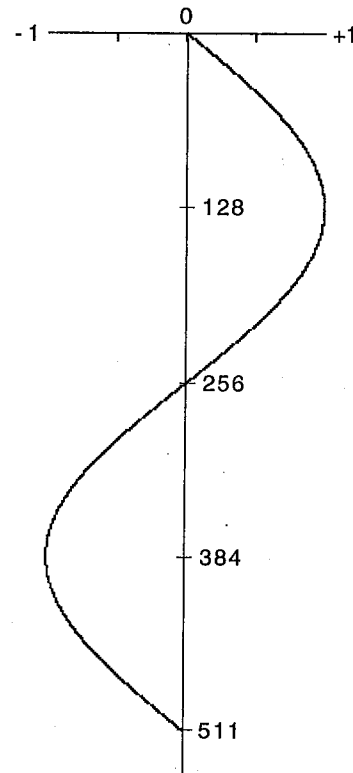
Una tabella d'onda (o wavetable) consiste quindi in una lunga sequenza di numeri, ciascuno dei quali corrisponde al valore di successivi punti sulla forma d'onda.

Una volta che la forma d'onda è stata memorizzata, l'oscillatore può generare i valori dei campioni recuperando (leggendo) i loro valori dalla tabella d'onda, il che costituisce per il computer un'operazione molto più veloce che non calcolare direttamente la forma d'onda.

Facciamo un esempio, allo scopo di rendere più chiaro quanto finora esposto, considerando la wavetable di fig. 2:

FIGURA 2

0	0.0000
1	0.0123
2	0.0245
⋮	⋮
127	0.9999
128	1.0000
129	0.9999
⋮	⋮
256	0.0000
257	-0.0123
⋮	⋮
383	-0.9999
384	-1.0000
385	-0.9999
⋮	⋮
511	-0.0123



essa contiene un ciclo di un'onda sinusoidale memorizzata in 512 locazioni di memoria.

Ciascuna locazione (o cella) è contrassegnata da un indirizzo, indicato in questo caso dai numeri interi che vanno da 0 a 511. L'algoritmo dell'oscillatore produce un valore numerico, chiamato fase, che indica l'indirizzo della locazione correntemente in uso. All'inizio dell'operazione, all'oscillatore è fornito un valore iniziale della fase che indica quale sarà la prima locazione di memoria nella tabella che dovrà essere usata. Per ogni campione, l'algoritmo dell'oscillatore ottiene il valore corrente della fase ( $\phi$ ) e lo somma ad un valore che è proporzionale alla frequenza di oscillazione. Il nuovo valore della fase così ottenuto indirizza la locazione che sarà usata per calcolare il prossimo campione in uscita. L'ammontare del valore che viene sommato alla fase per ciascun campione è chiamato sampling increment (S.I.): esso corrisponde alla distanza nella tabella fra successive locazioni selezionate dall'oscillatore.

Quando il valore della fase supera il valore che rappresenta l'indirizzo dell'ultima locazione della tabella, esso è «rimandato indietro» ad un punto prossimo all'inizio della tabella sottraendo il numero totale delle locazioni di memoria della tabella da quella fase, cioè la fase corrente. In questo esempio, il valore dell'ultimo indirizzo della tabella è 511. Se  $\phi = 512$  dopo aver addizionato il sampling increment, allora l'algoritmo dell'oscillatore dovrebbe modificare la fase in modo tale che  $\phi = \phi - 512 = 0$ , di fatto riportando la fase alla prima locazione della tabella. Si potrebbe quindi dire che l'algoritmo dell'oscillatore scandaglia la tabella in circolo.

Riprendiamo il nostro esempio di Fig. 2, e supponiamo che la frequenza di campionamento sia di 40 kHz (cioè 40000 Hz) e che l'oscillatore sia programmato per scandire la tabella con un sampling increment di uno; cioè una locazione di memoria alla volta. Ci sono 512 locazioni nella tabella e la tabella stessa contiene un ciclo d'onda: quindi, per produrre un ciclo, l'oscillatore dovrebbe scandire 512 campioni.

Di conseguenza, la frequenza prodotta dall'oscillatore dovrebbe essere  $40000/512 = 78.13$  Hz.

Se poi volessimo ottenere una frequenza un'ottava più alta, l'oscillatore dovrebbe essere programmato per leggere un campione su ed uno (S.I. = 2). Poiché l'oscillatore attraverserà la tabella al doppio della velocità, si otterranno la metà dei campioni per ciclo (cioè 256), e la frequenza prodotta quindi sarà di  $40000/256 = 156.25$  Hz.

Per una tabella con  $N$  locazioni di memoria, per ottenere una frequenza  $f_0$ , il sampling increment (S.I.) desiderato si otterrà mediante la formula:

$$SI = N(f_0 / f_s)$$

Ad esempio, se  $N = 512$ , e la frequenza di campionamento ( $f_s$ ) è di 40 kHz, un segnale con una frequenza  $f_0$  di 2.5 kHz (2500 Hz) richiederà un sampling increment (S.I.) di 32: vale a dire, l'oscillatore partirà alla locazione zero, e successivamente verranno indirizzate le locazioni 32, 64, 128... della tabella.

Naturalmente, tranne che per certe frequenze selezionate, il sampling increment (S.I.) non sarà un intero esatto. Facciamo un ulteriore esempio per meglio chiarire questo importantissimo concetto: se  $N = 512$ , e  $f_s = 40$  kHz, per produrre un suono della frequenza di 440 Hz<sup>3</sup> dovre-

<sup>3</sup> Questa frequenza corrisponde alla nota LA dell'ottava del DO centrale (2° spazio in chiave di violino), o LA3

mo avere un sampling increment (S.I.) di 5.632<sup>4</sup>. Supponiamo che, in questo caso, l'oscillatore parta con fase  $\varphi = 0$ : alla lettura del primo campione, esso ne ricupererà il valore da quella locazione (cioè 0). Al campione successivo, la fase sarà  $0 + 5.632 = 5.632$ . Come farà allora l'oscillatore ad adoperare una fase con una parte frazionaria, se le locazioni della tabella d'onda sono contrassegnate per mezzo di numeri interi? Esistono tre tecniche per risolvere questo problema: il troncamento, l'arrotondamento e l'interpolazione.

Vediamo cosa accade con la tecnica del troncamento: la parte frazionaria della fase è ignorata nel determinare la locazione della forma d'onda, così in questo caso il valore è preso dalla locazione 5: per calcolare la fase successiva, tuttavia, l'oscillatore include nella sua somma anche la parte frazionaria della fase corrente, vale a dire che si avrà  $5.632 + 5.632 = 11.264$ , cosa che farà sì che il valore successivo venga prelevato dalla locazione 11.

Quando viene usata la tecnica dell'arrotondamento, la locazione presa è il valore della fase arrotondato all'intero più vicino, quindi, considerando il nostro esempio, i primi tre valori della tabella d'onda vengono presi rispettivamente dalle locazioni 0, 6, ed 11. Con l'arrotondamento si ottiene una forma d'onda solo leggermente più accurata rispetto al troncamento e comunque più onerosa in termini di costo computazionale.

Delle tre tecniche, l'interpolazione dà in assoluto la più accurata approssimazione della forma d'onda. Quando una fase cade fra due valori interi, il valore della forma d'onda è calcolato come una combinazione delle due locazioni fra le quali cade la fase: se, come nel nostro esempio base, la fase è 5.632, l'algoritmo dell'oscillatore interpola il valore della forma d'onda come una media pesata delle locazioni 5 e 6. In questo caso, la fase è il 63.2% della distanza fra 5 e 6, e quindi la forma d'onda dovrebbe essere calcolata come la somma del 63.2% della locazione 6 ed il 36.8% della locazione 5. L'intero processo può essere visto come se si prendesse il valore della forma d'onda su di una linea retta che connette i valori di locazioni di memoria in successione. L'interpolazione aggiunge un'ulteriore moltiplicazione all'algoritmo dell'oscillatore e quindi incrementa l'ammontare del tempo di calcolo richiesto.

L'inaccuratezza introdotta nella forma d'onda da una qualsiasi delle tre tecniche discusse precedentemente mette in evidenza il fatto che esse introducono una certa forma di rumore o altro segnale indesiderato nel

<sup>4</sup> Infatti, applicando la formula  $SI = N(f_o / f_s)$ , avremo che  $SI = 512 * (440/40000)$ , cioè 5.632.

suono prodotto. L'ammontare e la qualità del rumore generato dipende dalla forma d'onda, dalla dimensione della tabella, dal valore del sampling increment (S.I.) e dalla tecnica usata. In generale, più grande è la dimensione della tabella, tanto migliore è il rapporto segnale/rumore (signal-to noise ratio, o S/N). Esistono modelli matematici ben noti per descrivere questo rapporto e la sua stretta correlazione con gli aspetti ora descritti, ma una loro dimostrazione e spiegazione andrebbe al di là delle finalità del presente scritto: ci sembra qui più importante, invece, passare a considerare le problematiche inerenti alla definizione di forma d'onda.

### Definizione della forma d'onda

Un musicista che si trovi ad operare con sistemi computerizzati per la generazione del suono non ha bisogno, normalmente, di specificare direttamente un valore numerico per ciascuna locazione della tabella d'onda, poiché, ordinariamente, i linguaggi per la Computer Music consentono di fornire questi dati in maniera molto più comoda ed efficiente, vale a dire:

- o fornendo la rappresentazione della funzione d'onda nel dominio del tempo;
- o specificando quali e quante componenti frequenziali (le parziali) essa contiene, ed allora la rappresentazione del nostro segnale è nel dominio della frequenza (e quindi se ne 'visualizza' lo spettro).

Nella rappresentazione nel dominio del tempo, la definizione della forma d'onda può essere fatta specificando l'equazione matematica che correla l'ampiezza della forma d'onda desiderata alla sua fase.

Un'altra possibilità è offerta per mezzo della definizione a tratti d'onda lineari: qui, la forma d'onda viene definita specificando un numero di punti rappresentativi della stessa; questi punti, chiamati *breakpoints*, sono i punti dove la forma d'onda cambia pendenza. Quando il software di controllo riempie la tabella d'onda, esso connette i *breakpoints* con segmenti di retta. Nella maggior parte dei linguaggi, Csound compreso, i *breakpoints* sono specificati attraverso una coppia di numeri: la fase ed il valore d'ampiezza a quella fase.

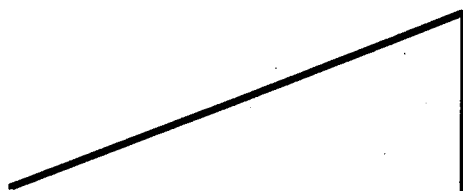
La specificazione di forme d'onda in termini di dominio del tempo può comunque portare ad ottenere qualche volta dei risultati inaspettati (ed indesiderati). Infatti, se alla frequenza alla quale si ripete, la forma d'onda possiede qualche armonica sopra la frequenza di Nyquist (cioè



$> f_s/2$ ), esse si 'ripiegheranno sopra', producendo quindi nel suono delle frequenze inaspettate.

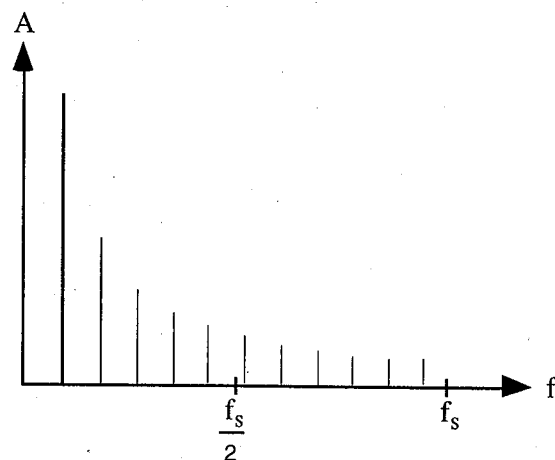
Facciamo un esempio: supponiamo che, in un sistema con una frequenza di campionamento di 20000 Hz (20 kHz), si progetti uno strumento la cui funzione d'onda in tabella è un'onda a dente di sega (Fig. 3) che sia usata per un oscillatore programmato per produrre una nota alla frequenza di 1760 Hz.

FIGURA 3



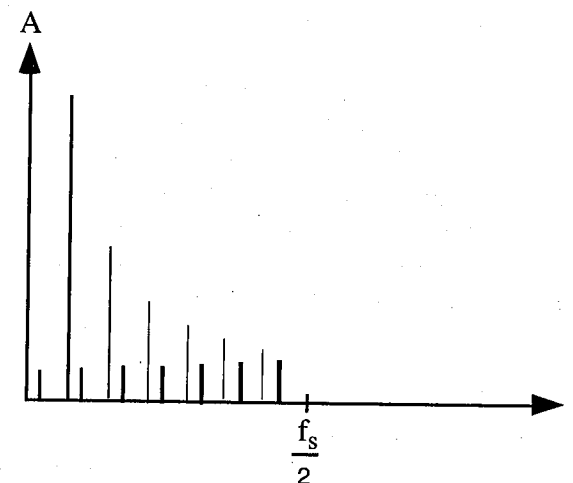
La sesta armonica ( $6f$ ) di 1760 Hz dovrebbe essere  $(1760 * 6) = 10560$  Hz, che è più alta della frequenza di Nyquist in questo caso, ovvero 10000 Hz. Quindi, la sesta armonica dovrebbe 'ripiegarsi' su  $20000 - 10560 = 9440$  Hz. Allo stesso modo, la settima armonica, ovvero 12320 Hz, dovrebbe prodursi alla frequenza di 7680 Hz (perché  $20000 - 12320 = 7680$ ), e così via per tutte le altre armoniche superiori alla frequenza di Nyquist corrente (10000 Hz). La Fig. 4 illustra lo spettro teoricamente atteso senza considerare l'aliasing:

FIGURA 4



e la Fig. 5 mostra come appaiano le componenti inaspettate all'uscita dei convertitori D/A.

FIGURA 5



Un'onda a dente di sega possiede una significativa quantità di energia nelle sue armoniche più alte, e quindi il suo spettro dovrebbe suonare in modo non completamente armonico. Quindi, per evitare il foldover (o aliasing) quando si specifica una forma d'onda nel dominio del tempo, uno dovrebbe definire una forma d'onda con poca energia significativa nelle armoniche più alte.

Un sistema più sicuro per specificare una funzione d'onda è nel dominio della frequenza, definendo quindi il suo spettro. In questo caso, in fase di progetto si specifica il numero d'ordine della parziale, la sua ampiezza ed eventualmente la sua fase. Il linguaggio quindi calcola ed immagazzina un singolo ciclo della forma d'onda corrispondente. Spesso, le ampiezze delle armoniche sono definite in relazione all'ampiezza della fondamentale. Ad esempio, si potrebbe definire una fondamentale con un certo valore d'ampiezza in cui la terza armonica abbia un'ampiezza di 10 dB sotto la fondamentale ed una settima armonica che abbia un'ampiezza di 22 dB sotto la fondamentale. Quindi, quando la forma d'onda viene definita in termini di contenuto spettrale, chi progetta lo strumento è facilmente e pienamente consapevole degli esatti valori attribuiti alle più alte armoniche contenute nello spettro.

Il fenomeno dell'aliasing in certe tipologie di forme d'onda può quindi

essere facilmente evitato limitando la massima frequenza fondamentale prodotta dall'oscillatore. Ad esempio, in un sistema che abbia una frequenza di campionamento (sampling rate) di 40 kHz (40000 Hz), la frequenza fondamentale di un oscillatore in grado di produrre 10 armoniche (parziali) nel suo spettro non dovrebbe superare i 2000 Hz<sup>5</sup> (2 kHz).

Si noti inoltre che un oscillatore a frequenza fissa campiona la forma d'onda immagazzinata con un sampling increment (S.I.) costante, il che significa che viene generata una forma d'onda periodica, e così lo spettro del segnale non contiene nient'altro che le armoniche della fondamentale.

Ciò porta alla conclusione che se noi descriviamo una forma d'onda in termini di contenuto spettrale, l'usare numeri non interi per le parziali NON porterà ad avere un segnale con uno spettro inarmonico.

Immaginiamo che, nella speranza di ottenere uno spettro inarmonico, si specifichi uno spettro composto dalla fondamentale e da una parziale ad una frequenza  $2.2f$ . Quando la tabella d'onda viene campionata dall'oscillatore, il segnale risultante dovrebbe essere periodico, per quanto esposto prima, ed avere quindi uno spettro armonico. Infatti, invece di generare una componente parziale con una frequenza di 2.2 volte la fondamentale, l'energia attesa a quella frequenza si distribuirà attraverso lo spettro come armoniche della fondamentale. Normalmente ciò porta ad uno spettro che non è più a banda limitata, creando il potenziale per una situazione di aliasing (o foldover).

GIANCARLO SICA

<sup>5</sup> Questo valore si ottiene in quanto la decima armonica ( $10f$ ) di 2000 Hz sarà  $(2000 * 10) = 20000$  Hz, raggiungendo così (ma non superando) la frequenza di Nyquist relativa al sampling rate in oggetto ( $f_s = 40000$ ).

## MOTHER (FUCKIN') AFRICA\*

### *Il giacimento*

Se la musica valesse un tanto al kilo, o al barile, con un prezzo fissato in base alla qualità, tutti in Africa se la passerebbero molto meglio. Ma i «se» non sono commestibili, così la musica al massimo continua a sfamare lo spirito e l'immaginazione. L'Africa del resto è ricca anche di caffè, arachidi, diamanti, bauxite e quant'altro, ma ciò non sembra giovargli più dei suoi immensi giacimenti di ritmo. Quindi se pure la musica fosse cacao, non basterebbe. Ci vorrebbe anche un minimo di correttezza nei rapporti che si snodano tra la terra, il contadino e la barretta di cioccolato. Il prezzo per ora lo decide chi compra. Il Camerun svende il suo caucciù a una multinazionale, poi riacquista uno pneumatico che a Yaoundé vale quattro stipendi medi. Le materie prime in uscita valgono sempre meno, le merci d'importazione finite sempre di più. Non c'è sviluppo possibile, così, ma solo un'Africa spolpata due volte. Dall'interno, a forza di dittature feroci e corrotte, da combriccole di ladroni messi lì a sorvegliare gli interessi occidentali e a godersi le briciole. Dall'esterno con l'invadenza dei paesi ricchi, quindi industrializzazione coatta, accordi commerciali drogati, pirateria genetica legalizzata che sfrutta gratuitamente ambienti e patrimoni naturali sguazzando nella totale mancanza di leggi in materia. E poi rifiuti tossici vaganti, pochi e scellerati investimenti, traffico d'armi, di mano d'opera a buonissimo mercato, traffico d'organi, di bambini e di calciatori ... «L'Africa non ha assi nella manica - scrive Breyten Breytenbach - L'Africa non ha più maniche». La musica, almeno quella che col tempo ha dimostrato di poter coltivare velleità commerciali, evidentemente fa parte di tutto questo. L'assenza di strutture e le malversazioni economiche diffuse la

\* Il saggio, già pubblicato in volume, appare per gentile concessione dell'autore. Vengono rispettate le grafie (apici, virgolette etc.) utilizzate nel lavoro originale.

rendono debole, vulnerabile, come una qualsiasi altra risorsa. Negata, rubata o sprecata da chi non la capisce, ma vissuta fino in fondo dalla gente.

### *L'arma*

Cos'altro infatti potrebbe mai incarnare meglio il sogno della rivolta e del riscatto, il senso dell'identità e dello scambio, il ruolo del commento e dell'informazione? Questioni di autodifesa. 'Music is the weapon', la musica è l'arma dice Fela Kuti, che da decenni mena fendenti, contraccambiato, sui governanti corrotti e i macellai con il grado di generale. Questo tipo di 'cannone' funziona anche nelle situazioni meno conflittuali. Riuscire a dire qualcosa con la canzone giusta in Africa è un po' come comprarsi tutti i telegiornali. È bibbia. Franco, adoratissimo gigante della musica zairese, ha affidato a uno dei suoi ultimi barriti, «Attention na Sida», il grido d'allarme di fronte alla dirompente diffusione dell'Aids in Africa. Incorniciato da un superbo «rumba-soukous», il suo appello alla prevenzione ha ottenuto più risultati di tutte le campagne ministeriali varate finora.

Dal dopoguerra in poi i cantanti più popolari hanno disposto in tanti modi del loro ascendente. Prestandolo a una causa o a un regime, vendendolo alla pubblicità di Aspro, Coca Cola, Maggi, profumi e sigarette, usandolo per diffondere un proprio intimo credo, un messaggio. Per soffiare coraggio nel cuore di qualche esercito di liberazione, genere «chimurenga songs» in Zimbabwe, o per riportare sullo scoglio natio il pensiero lontano dell'emigrato, con voce di straziante bellezza alla Cesaria Evora. L'asservimento di questo potere è un problema antico. Nei grandi imperi del passato i musicisti avevano quasi sempre un tutore, un boss, una corte di riferimento. Ora tocca ai dittatori, militari, ministri e loro dignitari, quelli che possono farti vincere un concorso regionale, assegnare sussidi statali, spedirti a rappresentare la nazione nelle rassegne internazionali, farti incidere dischi e aprirti i grossi circuiti locali. Qui, evidentemente, il 'bravo' musicista è quello che sa aggiornare più velocemente i testi delle canzoni a ogni rovesciamento di governo. Altrove, e per fortuna con analoga frequenza, c'è chi si è sottratto, chi ha resistito, chi è riuscito a denunciare raccontando, a conservare dignità e forza espressiva anche a costo di cambiare aria. E nonostante questo.

In tanti sono morti e risorti sulle rotte tra casa e l'Europa, gli Stati Uniti, hanno scelto oppure subito l'esilio, sono andati per ragioni po-

litiche, commerciali, esistenziali. Si sono riprodotti artisticamente in cattività. Tra questi, migliaia sono i musicisti africani professionisti, sbarcati in Francia e in Inghilterra negli ultimi 30 anni in cerca di fortuna. Dieci, venti al massimo quelli che possono dire di avercela fatta davvero. Tutti gli altri fanno di non avere gloria e guadagni proporzionali al loro valore, ma si sentono comunque miracolati. Il 90% agli inizi della loro carriera non erano neanche proprietari degli strumenti con cui cominciavano a guadagnarsi da vivere nei club. Padrone della musica, quindi anche degli strumenti e degli strumentisti, era il manager. Se invece era lo stato allora il prezzo da pagare era ubbidienza e riverenza, due aspetti facilmente traducibili in sviolinanti panegirici e 'concerti di cortesia'.

Un aspetto intrigante e inquietante nella storia moderna dell'Africa è quello delle forti politiche culturali, di controllo e rilancio, praticate in molti paesi. Mobutu nello Zaire, Modibo Keita in Mali, Sekou Toure in Guinea, per certi versi anche Senghor in Senegal. Più radicale era la frattura con gli ex colonizzatori, più cresceva la spinta verso una valorizzazione quasi militante delle tradizioni popolari. Va bene la necessità di ispirare una forte identità nazionale all'interno di stati giovanissimi, ma troppo spesso si è esagerato, scadendo nel patriottardo e relegando la musica a funzioni di incensamento, elogio, propaganda. Un'arma a doppio taglio.

### *Tappe*

Nel 1975 il gruppo senegalese Le Sahel pubblica «Bamba!» in omaggio a Sheik Amadou Bamba, apostolo dell'Islam e fiero oppositore del colonialismo francese nel secolo scorso (lo stesso tema sarà ripreso anni dopo da un altro gruppo di Dakar. l'Orchestra Baobab). Le Sahel riproponeva il ruolo storico della musica tradizionale, ma i nomi di Bamba e dei suoi discepoli venivano urlati e scanditi proprio come avrebbe fatto James Brown, che guarda caso quello stesso anno aveva raccolto trentamila persone in delirio allo stadio Demba Diop di Dakar. Le Sahel teorizzava: primo, musica senegalese. Secondo, apertura a 360 gradi sui generi «stranieri», repertorio flessibile. Per tutti questo era voler conciliare l'inconciliabile. Passano meno di 15 anni e sempre a Dakar un certo Youssou N'Dour dopo aver raggiunto la fama in patria parte in tour con Sting e Springsteen, scrive canzoni e incide dischi con Peter Gabriel, Sakamoto, Neneh Cherry. La musicalità della lingua «wo-lof» si esalta, il borbottio di «tama» e «sabar» accende i ritmi mbalax,

poi tastiere elettroniche, chitarre, basso, batteria, fiati... Tutto si tiene con una vigorosa ma discreta pulsazione funky, che attrae e rassicura anche l'ascoltatore «altro». Primo musica senegalese, poi il resto. Intanto il popolarissimo magazine internazionale «Jeune Afrique» mette in copertina Mory Kante con la sua kora luccicante. È il giugno '89 e il primo «griot» che ha il coraggio di spingere la sua musica millenaria sull'orlo dell'house e della dance elettronica si porta a casa un Disco d'Oro con l'album «Akwaba Beach» (La spiaggia del benvenuto), uscito due anni prima. Il titolo della rivista si entusiasma, sotto l'occhiello «musica» spara forte: «Ecco come gli Africani stanno conquistando il mondo». Passano altri cinque anni e la rivista francese «Rock & Folk» azzarda un'altra copertina con Khaled e Mc Solaar che uniscono in alto le mani in segno di vittoria: «Il rock sta morendo? L'Africa alla riscossa». Il re del «rai» e il principe dell'«hip hop» francofono, algerino il primo, origini senegalesi e passaporto francese il secondo, a sentire il redattore capo Philippe Manoeuvre sono solo «gli Stones e i Beatles di oggi».

Resta da capire perché, proprio oggi che le comunicazioni frizzano veloci avvolgendo l'intero pianeta, fanno fatica ad emergere i Bob Dylan, i Byrds, i Cream, gli Hendrix della situazione. E perché anche chi va ai concerti di Peter Gabriel, almeno in Italia, dimostra di non aver capito molto della filosofia che ispira nell'intimo il cantante inglese, fischiando Remmy Ongala, Ayub Ogada o qualsiasi altro campione della squadra Real World provi ad aprire gli show del loro idolo. Perché, infine, da un disco come «Graceland» di Paul Simon, che pure ha offerto una sponda mondiale ai ritmi «mbaqanga» sudafricani, non è nato un 'indotto', un effetto traino, ma solo un'ulteriore indicazione di accentrimento. Un grande successo isolato, con strascichi polemici sul vero spirito dell'operazione.

#### *Il travaso*

In Africa, comunque, la musica giusta è quella che la gente ascolta, vive, trasforma, sposa, tradisce. Musica «a.m.a.y.a» per dirla con Francis Bebey: 'african, modern and yet authentic'. Eppure autentica. Sincera, cioè contraddittoria. Lasciate fuori ogni pretesa di purezza e coerenza o voi che ascoltate. Nel fantastico mondo dell'eterno «crossover» le più disparate identità stilistiche copulano senza ritegno. E ogni piagnisteo sulle contaminazioni che sfregiano la primitiva bellezza della musica

originaria è destinato al tritattutto della realtà. Può anche essere semplice vedere dove finisce la musica rurale e comincia quella urbana, tracciare un confine tra «classico» e «pop», ma in Africa non ha quasi nessun senso tenerne conto. Il rapporto dinamico che collega il passato al presente scavalca la classica dicotomia tra musica di funzione e musica di consumo. Ci sono ancora oasi naturali dove l'esperienza della vita scorre senza interferenze e deragliamenti, talmente confusa con quella dell'arte che di fatto questa non esiste proprio in quanto tale, neanche come parola, o comunque non come la concepiamo noi. Ed esiste la 'professionalizzazione' su vasta scala dei musicisti, esiste un mercato, una rete di comunicazioni senza più cononi d'ombra, il pandemonio di aggiornamenti tecnologici scatenatosi nel tragitto che va dalla scoperta della riproducibilità meccanica al computer. Tutti fatti che evidentemente hanno profondamente alterato il sistema della creazione e della fruizione musicale. Quello che resta però è un intreccio d'acciaio, un formidabile sovrapporsi tra ieri e oggi, città e campagna, cieca fedeltà e istinto di cambiamento.

#### *Invenzioni*

Le forme più ortodosse della tradizione si lasciano accarezzare dal ricordo, si possono ammirare in un disco o in un documentario proprio come sotto la teca di un museo. Oppure rivivono nel «remake», nell'aggiunta e nella sottrazione, vengono sollecitate verso continue metamorfosi. Segni scolpiti da mani antiche si annidano fin nell'ultramoderno, beffano il passare dei secoli saltellando da uno strumento all'altro. Buona parte del repertorio elaborato su piccoli strumenti a corda può essere comodamente tradotto nell'esperanto della chitarra, che soprattutto se elettrica e accessoriata con effetti e scatolette magiche non si tira indietro neanche di fronte ai ruoli che erano delle percussioni, come nel «bikutsi» camerunese. Nei rituali «tromba» del Madagascar la cetra tradizionale «marovany» ha perso l'esclusiva dei rapporti con l'aldilà, non è più l'unico medium. La stessa funzione di trasmittente soprannaturale è stata ereditata dalla fisarmonica senza troppi scandali, e senza che la diffusione e la pratica del «marovany» ne abbiano avuto a soffrire. Anzi. Qualcuno ha pensato bene di costruire un nuovo «marovany», utilizzando come cassa armonica una grossa cassetta della posta.

Questa attitudine alla mobilità e alla trasfusione in effetti finisce per incoraggiare l'inventiva degli artigiani metropolitani, più rigattieri tutto-

fare che liutai. Piccoli maghi del riciclaggio, che riassemblano materiali di scarto, ritagli poveri, carcasse e vuoti a perdere in nuove, sorprendenti creature. Un po' come facevano i fabbri di Trinidad con gli «steel drums», ex bidoni di nafta forgiati dal fuoco e dal martello fino ad essere trasformati, a partire dagli anni 30, in mirabolanti xilofoni. Nel Mozambico il tamburo doppio «nlapa», dal caratteristico suono grave, modulato appoggiando un piede sulla pelle, si è evoluto in un contrabbasso che usa come cassa armonica un recipiente di legno, di quelli utilizzati abitualmente per trasportare il tè. Nelle stazioni di servizio del Mali settentrionale è facile incontrare bambini con gli occhi devastati dalla bilanzosi, che con un barattolo di conserva vuoto e un freno di bicicletta sono capaci di improvvisare un rudimentale, palpitante violino. Altre soluzioni così, solo molto meno ingegnose, in passato hanno originato delle vere e proprie mode. In Kenia la «bottle-guitar music» è sopravvissuta a stento al tramonto della vecchia bottiglietta di aranciata Fanta, modello anni 50, tutta zigrinata, sfregata ritmicamente con un bastoncino, accanto alla chitarra. Nuovi, imprevisi rumori di fondo, da aggiungere al gran vociò che avvolge l'Africa, una sinfonia per idiofoni, aerofoni, cordofoni e membranofoni, cetre a tubo, a zattera, a trogolo, ad archetto, arpe, liuti, arpe-liuto, lire, e poi corni, flauti, trombe, ragnelle, marimbe, piani a pollice... Manufatti belli a vedersi e a sentirsi, ognuno con il suo pedigree semi-mitologico. Oggetti magici, quasi quanto l'insondabile cavità da cui sgorga la voce. Beh, non vuole affatto privarsi di questa ricchezza di forme e di timbriche la musica di cui racconta questo libro\*, neanche la più «sporca» e metropolitana. Dopo 40 anni di crescente elettrificazione, con uso e abuso di chitarre, batterie, sassofoni e sintetizzatori, dopo il patetico tentativo da parte di una Yamaha «DX 7» di imitare la «kora» o il «balafon». Dopo troppe produzioni europee incanalate nel mixer da gente che aveva in mente un'idea «rock», un suono stereotipato e ingeneroso per le band africane che frequentavano Parigi negli anni 80. Adesso si riscopre la dimensione «unplugged», neo-tradizionale, oppure si pratica la convivenza, il rispetto dei colori naturali accanto agli «spray» tecnologici. Il discorso resta sospeso, in attesa di sentire cosa verrà fuori dall'ultima figliata di Mother Africa, una volta che saranno più disponibili e accessibili le tecniche digitali del campionamento. L'autorevole musicista zairese Ray Lema già da tempo va dicendo in giro che il computer è più adatto agli africani che ai giapponesi.

\* M. BOCCITO, *Mother Africa*, Theoria, Roma 1995.

### Mutazioni

La musica africana mentre cambia è già cambiata, talvolta migliorando talvolta no. Nella trasformazione, muovendosi, ridefinisce se stessa e vive. Ma non ci si può sempre fermare all'impatto distruttivo delle influenze esterne sulla musica tradizionale. È il momento di contemplare anche gli «scippi» andati a buon fine per l'Africa. Che a ben guardare è andata progressivamente riprendendo possesso, simbolicamente, di vestigia che le erano state strappate tempo addietro. I beni «depositati» nelle Americhe, per esempio, che in condizioni non facili hanno maturato favolose rendite creative. I ritmi che gli schiavi sono riusciti a tenersi dentro, nascondendoli ai divieti e alla repressione, ritornano trasformati dalle circostanze e dai contatti con altre culture. Passano, si mescolano e ripartono, un po' come hanno fatto nei secoli i loro strumenti prediletti. Musica nera di due mondi diceva John Storm Roberts, disegnando già alla fine degli anni 60 una mappa ubriacante di stili e connessioni lungo la direttiva Africa-Usa-Caraibi-Brasile. Oggi, sugli effetti collaterali a lungo termine della diaspora bisognerebbe aggiungere molto, dal divertimentificio dello «zouk» antillano alle turbolenze del «raggamuffin» e poi della «jungle» in Giamaica, dal corto circuito del «rap» statunitense all'impegno spirituale della musica «axe» del Nordeste brasiliano. Ma forse bisognerebbe prima ristabilire le giuste proporzioni, visto che all'Africa, quella africana, era riservata una parte infinitesimale di quel lavoro. Considerando che sulla base delle informazioni certe il panorama è fatto di cime che sbucano dalla nebbia. Si vedono, quindi esistono. Più in basso è pieno di valli e di vette minori che meriterebbero ricognizioni altrettanto accurate. Per ogni musicista africano che arriva alle nostre incredule orecchie, il canto di altri mille si perde per sempre in un'eco confusa. Questo libro è dedicato un po' anche a loro.

### Casa comune

Mory Kante ha fatto di «Ye ke Ye ke» la canzone africana più ballata e venduta nel mondo, un successo senza precedenti. Una nuova «Soul Makossa» a vistosa trazione ritmica «house», perfettamente in linea con il «trend» internazionale. Anche l'hit firmata da Manu Dibango giocava con il funky e il soul, nel '72, ma il ritmo «makossa» restava alla periferia di un puzzle che nel suo insieme ha incoraggiato percezioni lon-

tanissime tra loro. Quando Dibango faceva «ma-ko-ma-ma-ko-ma-ma-ko-ma-ko-ssa», per esempio, gli americani sentivano l'odore dell'Africa, ma il pubblico camerunese si chiedeva se quel loro amico pelato non fosse diventato balzubiente o cosa... Invece «Ye ke Ye ke», per quanto smalzata e tecnologica potesse suonare, non ha scandalizzato proprio nessuno, neanche i custodi più anziani della tradizione. Come canzone in sé non era neanche concepibile senza il millennio di poesia orale che si spalanca alle spalle della famiglia Kante. Qui «griot», musicisti di casta, lì, in casa Dibango, impiegati dello stato; qui trasmissione generazionale, lì conservatorio francese. Nonostante questo, resta un unico, spazioso monolocale quello in cui sono alloggiati i ragazzi prodigio dell'«afropop», che Dibango chiamerebbe artisti «negropolitani», un buon numero di musicisti più tradizionali, di estrazione per così dire classica, i padri-pionieri-ispiratori del caso, i battitori liberi e altro ancora. La gente in Africa ha orecchie elastiche e sa apprezzare gli estremi con tutto quello che c'è in mezzo, tutte le gradazioni intermedie. La radio arriva ovunque e aggiunge ai tipici sapori locali le celebrità, i musicisti amati nell'intero continente, più uno strato leggero di «variété» internazionale. Fino a una ventina d'anni fa la proporzione non era esattamente questa. La musica autoctona era spesso un embrione indistinto, comunque le incisioni erano di qualità così scadente che anche i «dj» più volenterosi si scoraggiavano in fretta. Anzi, erano pronti a scendere in sciopero se il governo, in un impeto di orgoglio culturale nazionalistico, si metteva a dettare percentuali rigide e risicate sulla musica straniera da trasmettere. L'esaltazione molesta dell'appartenenza etnica, più spesso 'nazionale' (insieme ad 'arte', 'nazione' è la parola che di più ha contribuito a mandare in ristampa i vocabolari africani), è purtroppo un sound molto diffuso. Una tendenza non meno grottesca di quelle opposte, come il «bubble gum» sudafricano, che cancellano minuziosamente i tratti indigeni per sostituirli in blocco con modelli d'importazione. Nella musica africana c'è questo, altro, e il contrario di tutto.

I dischi girano, gli stili circolano, vengono catturati, metabolizzati e rielaborati da un gigantesco orecchio collettivo. Le esperienze più interessanti nascono dalla nobile scienza dell'alchimia, nella galassia delle associazioni libere. E le identità più convincenti crescono con la curiosità, l'apertura, il «metissage». Questo febbrile processo di rimpasto non deve però trarre in inganno. La musica africana potrà essere percepita nella sua unità solo quando ne saranno apprezzate le differenze, le diverse circostanze determinate dalla latitudine, dalla politica, dalla poesia, dalle dimensioni delle mani o dallo spessore delle corde vocali.

### Consigli utili

Non cadete nella trappola del 'sembra tutta uguale' e lanciatevi negli abissi che si spalancano tra il sentimento struggente della «morna» capoverdiana, lo spumeggiante ottimismo dell'«hi-life» e l'aspra melanconia dello «chickchika», senza riuscire a scegliere tra l'intransigenza esasperata di Mzwakhe Mbuli e le carezzevoli filastrocche a sfondo moralistico di S.E. Rogie. Meglio scegliere entrambi, insieme a tutto il resto. Comunque diffidate di chi non ascolta musica africana perché non capisce una sega di quello che dicono. Quanti in Italia capiscono i testi dei Talking Heads? E Renato Bruson a Macao? Pavarotti poi non c'è neanche bisogno di andare a Central Park per trovare gente che non lo capisce ma lo adora lo stesso. E Michael Jackson a Lima? Certo, finché studiare kiswahili a Sondrio non sarà una cosa normale, gli idiomi della musica africana all'inizio avranno sempre buone probabilità di suonare astrusi, stravaganti, persino buffi. Wolfgang Bender, un musicologo tedesco cresciuto a bagnomaria nell'«hi-life» e nello «ju ju», a Lagos, capace di raccontare le 'motivazioni' della musica africana che gli fioriva intorno, diceva più o meno così: se hai difficoltà a entrare in relazione con una musica, riascoltala, riascoltala, riascoltala... La lingua è già musica, tanto più che nella tradizione come in ambito «pop» le musiche africane concepite in versione 'strumentale' sono davvero poche. Ai testi 'alieni' ci si fa presto l'abitudine. E poi qui si tratta di 'godere', non di abituarsi, quindi è meglio lasciarsi colare addosso quello che Carmelo Bene forse definirebbe «glossa». Il Bene-pensiero, per quanto lontano dalla sensibilità africana (ma gli infiniti registri di quella voce fanno «vivere» Shakespeare e Dante proprio come farebbe il più potente «griot» del Mandingo) rispecchia anche una innata, naturale sinonimia tra Musica, Danza, Teatro. Tutto è canto, respiro, ritmo. In Africa la musica non potrebbe mai essere separata dal resto, e il suono è congenito nel gesto, nella parola. Inoltre è meglio sfruttare, senza esagerare, una possibilità che a volte gli ascoltatori madrelingua non hanno. Quella di restituire a una voce tutto il suo potere divinatorio, la centralità, e a una lingua la sua musicalità, libera da concetti e gabbie semantiche. Quando Angélique Kidjo canta, capire esattamente cosa sta dicendo è più che lecito, ma non indispensabile. Decodificare il senso stretto allarga la percezione complessiva, ma introduce anche fastidiose interferenze. Certo, i giochetti linguistici del grande umorista Zao sarebbe meglio non perderseli. Viceversa può risultare conveniente non capire un tubo quando un bravo cantante si squaglia per il suo governaccio militare, come purtroppo ce

ne sono ancora tanti in giro (sia di artisti timorati che di regimi totalitari). Anche Alpha Blondy che canta testi antiabortisti non è carino. Se la questione morale prendesse il sopravvento, anche la collezione di dischi africani ideali subirebbe qualche perdita. Comunque le produzioni più 'internazionali', da Youssou N'Dour a Salif Keita, assicurano ormai regolarmente i testi in inglese e francese all'interno, per cui si può misurare la statura di un artista anche da quello che racconta.

Ma attenzione. L'Africa non va sempre d'accordo con la staticità della pagina scritta. Non è solo la natura squisitamente orale della sua cultura, né il fatto che i libri di storia dei bianchi si sono ostinati a negare per secoli la verità di un continente e la portata delle sue vicende. C'è da scoprire una già vasta, giovane letteratura scritta emergente, tutta in lingue coloniali, più o meno creolizzate, con poche eccezioni «kiswahili». Ma in passato i rapporti tra gli intellettuali africani e i fogli di carta sono stati spesso burrascosi. Lo storico nigeriano Samuel Johnson (1846/1901), un prete «yoruba» che si stabilì a Oyo, l'antica capitale di Yorubaland, cominciò a lavorare a una colossale storia del suo popolo, dalle origini ai fasti imperiali, fino alle guerre civili del XIX secolo. L'opera era pronta nel 1897, ma la Church missionary society, che aveva sponsorizzato l'immane sforzo, si rifiutò di pubblicarla perché era «troppo lunga». Johnson si rivolse allora a un editore inglese. Qualche tempo dopo gli arrivò una lettera nella quale gli spiegavano che il manoscritto era andato perso. Ovviamente era l'unica copia. Lo storico non resse alla notizia. Nel 1921 il fratello riuscì a pubblicare una libera rielaborazione di appunti trovati tra le carte. Oltre 70 anni dopo il suo conazionale Wole Soyinka ha avuto una disavventura simile con Einaudi, e parliamo del Nobel 1986 per la letteratura.

### *Kopyright*

Nel frastagliato percorso che va da un'idea tradotta in suono alle orecchie di un ascoltatore, dal produttore al consumatore, i soggetti più maltrattati stanno comunque agli estremi. Chi compra dischi di musica africana in genere ha gli stessi problemi degli altri, dovendo sborsare cifre del tutto irragionevoli per un compact disc. In più mettiamoci il difficile accesso alle informazioni che guidano l'acquisto, e soprattutto la scarsa reperibilità di un disco africano rispetto a uno di Bon Jovi. Certo, ai musicisti può andare decisamente peggio. La scelta è tra l'averne un padrone e il capire in fretta che libero mercato vuol dire anche che

chiunque è libero di fregarti sui contratti discografici, i concerti, i diritti d'autore. A questo proposito il «tubabù» ('bianco', degenerazione subsahariana dell'arabo 'tubab') parte da filantropici istinti di tutela dell'arte, poi finisce per inventare meccanismi iniqui e perversi come il 'copyright'. Che avrebbe pure le sue motivazioni se non trattasse l'Africa prendendo più o meno esempio dalla Banca Mondiale.

Nonostante sbandierati accordi internazionali, restano da verificare le 'ricevute di pagamento'. Nel senso che se per caso o per sbaglio una rete radiofonica europea trasmette un «soukous» zairese, è improbabile che i soldi versati per i diritti alla fine raggiungano effettivamente i veri proprietari delle edizioni. A rendere ancora più paradossale la situazione c'è il fatto che a volte questi ultimi «posseggono» una canzone ai fini di legge, ma nella realtà se ne sono appropriati chissà come. Esemplicativo il caso di «Malaika», che a ragione può essere considerata la «Volare» della musica africana. A comporla davvero si dice che fu un certo Lukas Tututu, anonimo musicista originario di un piccolo centro vicino Mombasa, in Kenya. I diritti però li ha sempre avuti in pugno Fadhili William, cantante, compositore, arrangiatore, produttore chitarrista di Nairobi, ben più famoso di Tututu grazie alla sua «cover» e soprattutto a una manciata di melense ballad di successo. Non è un mistero che Miriam Makeba abbia fatto di questa canzone uno dei suoi cavalli di battaglia, ma è meno risaputo il fatto che la 'pasionaria' della musica sudafricana inizialmente si era intestata anche i diritti. «Malaika» ha poi luccicato per anni nei repertori più disparati (Boney M, Harry Belafonte, Pete Seeger, Les Humpries Singers, Saragossa Band), senza che sul conto del 'povero' Fadhili sia mai arrivato granché. 15 anni di sfruttamento intensivo negli Usa, per esempio, hanno fatto maturare la misera cifra di 2 milioni e mezzo di lire. E che dire di Tututu, il vero perdente di tutta la storia. Forse avrebbe preferito incidere una canzone meno azzeccata. Il bello è che «Malaika», se inserita nel panorama della canzone africana di questo secolo, mediocre lo è e come.

In quasi la totalità del continente d'altro canto mancano leggi sul diritto d'autore. La pirateria controlla buona parte del mercato e rappresenta il primo, grosso attentato ai guadagni degli artisti. Tra il rullo di cera per fonografo Edison e il compact disc, il più formidabile 'contenitore' di musica africana resta la cassetta. Che è agile, robusta, economica e facilmente duplicabile all'infinito. La regina del mercato interno, belzebù di tutte le crociate anti-pirati, croce e delizia dei musicisti, in situazioni così svela anche risvolti meno criminalizzabili. È di fatto un 'medium' particolarmente democratico, che consente un accesso non



classista alla musica. I musicisti più 'svegli' non solo si autovendono i dischi durante le tournée, ma per limitare i danni delle copie abusive sono arrivati ad 'autopiratarsi'. È un po' come quando Solomon Burke, il re del soul, riusciva a controllare persino la vendita dei popcorn durante i suoi spettacoli. Più ambiziosi, mirati a un'autonomia produttiva africana, progetti come quello di Youssou N'Dour, che con i suoi lauti guadagni internazionali ha messo su un bellissimo studio professionale a Dakar, lo Xippi. Solo la disponibilità di spazi e tecnologie sul luogo può frenare la transumanza forzata dei musicisti africani. I quali oltretutto lontano da casa, al di là della facilità e dell'ineluttabilità con cui si ritrovano in viaggio, hanno sempre sofferto ritmi di vita e condizioni ambientali che non sono i loro. Nella stessa direzione si muove la Dedication Orchestra, il monumentale ensemble fondato in Inghilterra per rendere omaggio ai grandi del jazz sudafricano, quando destina gli introiti di dischi e concerti a una scuola di musica di Città del Capo, riservata ai giovani delle comunità più sfortunate. Fino a un paio di anni prima lo stesso fondo attribuiva borse di studio utili per venire a studiare in Europa.

È la vecchia storia, mai compresa, dei paesi 'in via di sviluppo' che non chiedono il pesce ma la canna per pescarlo.

#### *Doppio senso*

Dedicato a chi è convinto che in Africa la musica si fa solo coi tamburi. E per «Mandingo» intende quel forzuto uomo-scimmia che ha trasmesso il segreto delle sue proverbiali superdotazioni sessuali all'omonima crema... Sarebbe bello girare un reportage sul tasso d'impotenza nella società «mandinga», tra i discendenti maschi del leggendario Sundiata. Bello e utile, almeno quanto un documentario sulla «kora», l'arpa-liuto dei cantastorie «mandingo» appunto, un attrezzo che se tenuto in grembo con le giuste intenzioni ti ripaga a suon di celestiali 'cascatelle'. Altro che tam tam. In Italia abbiamo una fiorente tradizione di allegri b-movie pornotrash e vigorosi rimedi per pistolini tristi. Quindi preferiamo usare qui e non a scuola il nome del più importante gruppo etnico dell'Africa occidentale (che per fortuna di nomi ne vanta altri, più discreti). Però siamo pronti a indignarci se all'estero inciampiamo nel tritico mafia-Baggio-spaghetti. I pigmei dell'Africa centrale hanno sviluppato una tecnica vocale che consente di emettere suoni sia in fuori che in dentro, cioè aspirando e inspirando. A noi potrebbero sembrare

rantoli sconnessi, ma anche loro troverebbero divertente ed enigmatico il fatto che il cosiddetto «belcanto» viaggia in un solo senso di marcia...

In Europa gli anticorpi naturali della musica africana sono la scarsa curiosità, l'ignoranza, i preconetti culturali, nel migliore dei casi il paternalismo. La supponenza, di qualsiasi colore sia, condanna a un ruolo mortificante e inerte gli spunti contemporanei di culture che hanno attraversato i millenni per arrivare fin qui, magari solo per farsi saccheggiare dallo «showbiz». La musica africana nel suo insieme, delle Afriche possibili, di ieri e di oggi, da una parte è materia prima per una vasta fetta dei ritmi che avvolgono attualmente il globo. Dall'altra se prova ad affacciarsi sui mercati più ricchi si schianta su una fottuta ignoranza blindata nella buona fede o, peggio, nella 'grandeur' bianca, il razzismo esplicito e subliminale. Poco conosciuta, ancor meno rispettata. Alla fine del suo «Africa O-Ye» Graeme Ewans osserva che 'considerata la paura che gli europei hanno nei confronti di ciò che non conoscono, è stupefacente che la musica africana sia arrivata fin qui'. Tutti però si muovono felici quando lasciano entrare il ritmo giusto. È un po' come l'italoamericano dei film di Spike Lee, che ama Prince e odia i neri. Ma negli Usa se possibile va anche peggio, tanto che si può capire il fervore didattico che anima i pochi illuminati. Non dico i nazisti dell'Illinois o i petrolieri del Texas, né l'afroamericano medio o gli indaffaratissimi ragazzi delle gang. Ma artisti «african-american», musicisti, cineasti, pittori, i quali al di là del colorato e fantasioso remix di mitologia, archeologia e afrocentrismo che ha ispirato prima di loro tanti filosofi e poeti, la terra dei loro nonni sanno a malapena dove si trova. In passato la responsabilità era del pessimo livello di scolarizzazione inflitto alle masse nere degli ex schiavi. Più recentemente sembra emergere anche un modo molto americano di interessarsi poco a qualsiasi mosaico culturale che non sia quello fatto di stelle e di strisce. Prendete un rapper ultima generazione, mente elastica e brillante vena verde-progressista, uno come Speech degli Arrested Development, il gruppo di Atlanta che ha portato una ventata di freschezza sull'«hip hop» Usa. I tuoi musicisti africani preferiti? Miriam Makeba. Risposta facile, perché non ne conosco molti altri... Lui canta «Africa is inside me», l'Africa è dentro di me, e questo gli basta. Ma com'è che si dice quando si è al sicuro in un appartamento, nel quartiere più vivace e pericoloso della città: c'è una giungla là fuori. Sveglia.

MARCO BOCCITTO



## FINESTRE SUL MONDO

### *Purezza e mescolanze*

Come si può definire la «world music»? È semplicemente musica che proviene da ogni parte del mondo, o piuttosto un genere con un linguaggio proprio, che auspica una società dalle molteplici culture ed etnie? Ancor oggi vige una certa confusione in proposito, generata anche dall'ambiguità e dalla distanza d'intenti tra ciascuna produzione, che ogni paese adegua all'immagine da esportare.

Ad esempio, l'Africa appare genericamente più incline alle contaminazioni, specie con i musicisti di Mali, Senegal e Gambia. Salif Keita, da nobile appartenente alla più antica famiglia Mali è sceso volontariamente di casta per dedicarsi all'arte, e da *Soro* in poi sperimenta l'elettronica e il rock contro la staticità delle tradizioni; Manu Dibango è noto per aver incontrato a più riprese il funk, ma si era formato prevalentemente in Francia, e solo in seguito aveva ottenuto riconoscimenti in Camerun: è sua la frase «ho orrore della ripetizione, non si può continuare all'infinito a ripetere la lezione degli antenati»; Youssou N'Dour è conosciuto per i suoi trascorsi con Peter Gabriel, l'estroso ex-Genesis oggi anche produttore (con la Real World); Foday Musa Suso e Toure Kunda hanno incrociato le loro strade con Herbie Hancock, il pianista jazz, e con Bill Laswell, che dal funk sperimentale di *Baselines* (Celluloid, 1983) diventa tra i più agguerriti produttori discografici.

Ma altri musicisti, appartenenti ai *griots* (gruppi che si trasmettono l'arte di uno strumento da padre a figlio) restano vicini alla visione tradizionale, magari legata ad uno strumento particolare: è il caso di Lamine Konté, virtuoso di *kora* (è un liuto a più corde, dal suono simile a quello di un'arpa), del quale la Arion (64036; 64070) presenta due monografici. Lamine è nato a Kolda, ma ha studiato alla scuola delle arti di Dakar, ed appartiene ad una delle più antiche caste di *griots*; è pertanto un «figlio d'arte», come diremmo qui. Così, la sua musica è di una

straordinaria dolcezza e spontaneità, non priva di caratteri personali: «quando suono vorrei che la gente mi riconoscesse». La ricerca di questo musicista è volta soprattutto al massimo sfruttamento delle ventuno corde della *kora*, che la fa assomigliare all'arpa elettrificata usata tanto nella new age: ma non ci si illuda, Lamine cerca di attualizzare ritmi e suoni attraverso una evoluzione interiore che non preclude aperture, ma risulta pur sempre legata a un costume specifico. Specie il secondo compact appare godibile negli assolo della *kora*, ed è più scontato nei brani cantati perché l'accompagnamento indulge a un linguaggio incline al country & western.

#### Percussioni d'Africa

Generalmente, l'attenzione degli occidentali si focalizza sulle varietà di percussioni 'nere', e sulla complessità dei ritmi incrociati, ed ecco una efflorescenza di compact: *Les génies noirs de Douala* (Arion ARN 64112) prende il nome da un gruppo che ha lavorato, oltre che con Myriam Makeba e Manu Dibango anche con i nostri Tullio De Piscopo e Tony Esposito. Il bel disco offre una panoramica sulle danze caratteristiche del Camerun, come ad esempio la *Tchokoto*, per la nascita del primogenito, o il famosissimo *Soul Makossa*, danza moderna del popolo Duala. Notevole l'intento di unire le diverse etnie di un paese che rappresenta un po' l'Africa nella sua interezza, con tutta la complessa serie di implicazioni politiche: vere e proprie mine vaganti innescate nel corso del colonialismo sono poi esplose a programma, mettendo l'una contro l'altra forze altrimenti naturalmente coese.

Molto più attento ad aprire strade di conoscenza interiore attraverso l'incantamento e la malia del ritmo è Mustapha Tettey Addy, originario del Ghana: «un maestro di tamburo deve mostrarsi capace di captare l'energia degli altri, e di rendergliela nuovamente attraverso la sorpresa della loro stessa riscoperta». E in effetti lo strumento sembra produrre vibrazioni che prendono alla bocca dello stomaco: il rilascio del battere ha una flessibilità tale da essere estremamente comunicativo. Il ritmo, nei lunghi assolo, assume forme cangianti, e mantiene desta e attiva l'attenzione del fruitore. Non mancano gli esperimenti: affascinantissimo, e quasi orientale, il suono di *Gongs Ga*, dove tubi di metallo sono percossi con una bacchetta di legno duro (Arion ARN 64055).

Sempre nella scia della tradizione, con uno scivolamento folclorico di troppo, è la musica dei *Batimbo*, enclave familiare trasformatasi in grup-

po di *maitres-tambours du Burundi*: il compact Arion che li concerne (Arion ARN 64016) riproduce uno dei loro spettacoli, con tanto di entrata in scena, ma non fa giustizia di quello che deve essere stato l'effetto visivo e scenografico dell'impianto complessivo; le voci si percepiscono troppo in lontananza.

Anche il catalogo Playa Sound presenta non pochi dischi dedicati alle percussioni africane, alcuni antologici, altri monografici. Tra i primi c'è sicuramente *Balafon et tambours d'Afrique*, in due volumi (Playa Sound PS 65101, PS 65034), con una silloge della musica percussiva di Camerun, Guinea, Senegal, Tanzania, Togo. Qui le percussioni sono veramente nude, senza orpelli, e presentate nella loro ricchezza ritmica, per la maggior parte senza accompagnamenti cantati. Notevole anche la collezione di strumenti impiegati, dal balafon alle maracas e ai sonagli. Le registrazioni sono live e non prive di fascino, ma le consiglieremmo più per ragioni scientifiche che per il piacere dell'ascolto. Il secondo volume è dedicato a Koko du Burkina Faso; presenta sue composizioni originali che includono spesso anche il canto, è godibile ed estroverso, ma la lunghezza dei brani risulta eccessiva per l'insistenza delle percussioni. Queste si susseguono in modo lineare, anche se come in tutta la musica africana si sovrappongono ritmi d'ogni tipo. Le permutazioni interne sono poche, e non facilmente percepibili per gli occidentali. Anche *Percussions D'Afrique* presenta quattro brani raccolti in occasione di cerimonie religiose o civili, ma risulta quasi insostenibile per lunghezza (il più prolisso dura 32'30").

Al secondo gruppo monografico appartengono due compact, *Les tambours de Gorée* e *Percussions Mandingues* (Playa Sound PS 65104; PS 65085), dedicati rispettivamente all'orchestra africana Djembé del Senegal ed al solista Adama Dramé, naturalmente ancora un griots. L'aspetto tecnico è qui notevolmente accentuato, ed il tamburo diventa un microcosmo con un suo centro ed una sua forza di gravità: l'abilità dello strumentista risiede nell'indirizzare i colpi in precise zone della membrana, improvvisando e mescolando ritmi senza annoiare. Tutti traditional i brani raccolti invece nel disco dell'orchestra Djembé, proposti alternando canto e percussioni e sole percussioni; se si eccettua la prima lunga track (11'38"), le altre sono sufficientemente varie e più che supportabili.

A Nigeria, Etiopia e Camerun sono dedicati *Nomades du Desert*, *Musiques Traditionnelles d'Etio pie* e *Cameroun*, *Musique des Pygmées Baka* (Playa Sound PS 65009, PS 65074; Auvidés D8029). A causa del loro itinerare, i nomadi hanno conservato un'antica tradizione vocale

ipnotica, melanconica, solitaria: melodie che suggeriscono l'attraversamento, una metafora dell'andare che si materializza per *pitch* ricchi d'infratoni. Il compact dedicato all'Etiopia comprende canti e danze sacre, e rappresenta bene una musica più ricca, preziosa ed interetnica. Ancora: una strumentazione prevalentemente percussiva individua la musica dei Pigmei Baka: gli strumenti melodici vengono sostituiti con giovali cori a voci multiple ai quali si alternano solisti che procedono ad affascinanti permutazioni tematiche, spesso di una vocalità che si approssima al grido modulato.

#### *L'India, o della densità del suono*

L'India è più lineare dell'Africa, la sua produzione più riconoscibile: si ascolti, ad esempio, *Raga Multani* (Ducale, CDL 012), con un'orchestra di *sarangi*, il più antico strumento ad arco di questo paese, *tabla* (una sorta di doppio tamburo in legno e rame), *shenhai* (fiato) ed harmonium; la massima variazione ai canoni classici è nella diversa disposizione di alcune note; Ustad Munir Khan fornisce variazioni emotive, risulta riconoscibile per la profondità e l'interna risonanza di *raga* pomeridiani. Ma straordinaria è la concentrazione, la densità di questi suoni che sembrano provenire da un metaforico altrove della coscienza, un luogo non accessibile ma denso di linee, quelle stesse linee definite da Michaux come un limite tra esterno e interno. Il *sarangi* crea un effetto di bordone, con le corde libere, come una cornamusa lanciata sull'orlo dell'infinito, lo *shenhai* intreccia con il *sarangi* (con le corde principali) variazioni tematiche dagli intervalli armonici impercettibili, una sorta di urlo mistico.

Più consueta, ritmica, sofisticata e virtuosa (al modo di noi occidentali) l'interpretazione di Pramod Kumar dei *raga* (Arion ARN 64277). La scansione perfetta di suoni in rapida successione tradisce l'origine da percussionista, e l'attacco deciso dimostra una sicurezza tecnica dovuta forse all'appartenenza ad una famiglia di musicisti. La strada prescelta è inequivocabilmente 'esterna', tant'è che Kumar viene considerato come l'erede di Ravi Shankar, del quale è stato tra i più anziani allievi. Ma Shankar resta forse più aperto agli esperimenti creativi con l'occidente (ricordiamo soltanto la sua collaborazione con Philip Glass). Una minore fluidità, una certa spigolosità, la 'sforatura' di certi suoni (è un eccesso in relazione alla portata emotiva e musicale, non tecnica) ci fanno così ancora prediligere il maestro.

Alla musica folk dell'India del nord si consacra l'omonimo disco per la serie Unesco / Auvides (D 8033): in rapida successione i canti per la stagione delle piogge, quello per l'avvento della primavera, il devozionale musulmano *Qarwali*, composizioni per flauto e *mandar* con Johan e Tibha Pahan, o per l'ensemble di Lahura Matho. Non ci si aspetti da questo compact altezze trascendentali: il territorio è prevalentemente folclorico.

#### *Il ghetto di Varsavia*

L'esemplare contrapposizione tra la world africana e quella indiana mostra come possa essere estremamente difficile distinguere, all'interno della produzione musicale di un paese, l'impulso etnico e quello globale. Un'altra scuola di pensiero inserisce la world in una costellazione che ha come punte d'iceberg il rock d'avanguardia, l'etnopop, la contemporanea e molte delle «new» (acoustic, beat, eccetera), e come fulcro l'attenzione per quelle nuove sonorità poggiate sulla fusione delle tecniche. Ha certamente contato, nella formazione di un linguaggio profondamente contaminato, l'evoluzione delle singole espressioni pop di ciascun paese: molte delle voci più originali hanno cominciato ad allargare i confini delle loro produzioni folcloriche attraverso incroci con artisti della più svariata provenienza. Questa pratica, nel jazz, ha finito con l'organizzare le varianti secondo scanzioni formali più o meno collegate al genere. Il pop, invece, ha mantenuto le devianze per quel che erano: vere e proprie ventate di nuovo che investivano ritmi, timbri, melodie. Una grande vitalità, legata ad esempio alla produzione della cosiddetta afro, già qualche anno fa non appariva più mascherabile o incanalabile in standards, ma andava a collocarsi in un filone proprio, talvolta più etnico, talaltra incastonato nel rock, ed oggi addirittura legato al rap.

Quelli che hanno preferito guardare alle produzioni più tipicamente tradizionali, a quelle scevre di sonorità etichettate come occidentali, hanno biasimato i musicisti e le opere che invece si lasciavano sedurre dal *west sound*, dalle pratiche strumentali e stilistiche più facilmente riconoscibili da noi occidentali. Youssou N'Dour si è fatto portavoce del fastidio di questi artisti, parlando di una ghetizzazione arguta, furba e molto articolata. Individuare le differenze tra generi nella semplice provenienza geografica, prediligere il sound tradizionale a quello moderno, di fatto affossa la «possibilità di un'espressione non compromessa» e rende irrealizzabile uno sviluppo che i musicisti africani ritengono oggi necessario e improrogabile. Che si parli di afro music, che si allarghi la qua-

lifica alla world music, sempre di ghetto si tratterebbe: confini eretti a difesa di un consumo e di un mercato già di per sé saturi, o, il che è peggio, a difesa della purezza dei linguaggi. Una musica che resta identificabile ripropone in eterno il problema della differenza, che qui è differenza di valore tra espressioni auree ed alte (quelle occidentali) ed espressioni viscerali e incolte, in fondo di «colore» locale. Fino a quando le gerarchie non diventeranno insieme di quantità che evitino giudizi di valore, i guai non diminuiranno.

E con queste consapevolezza si ascolta con particolare commozione il lavoro di Sarah Gorbey, premiato come documento storico dalla Accademia Charles Cros, *Les Inoubliables chants du Ghetto* (Arion ARN 64081), frutto della ricerca sui musicisti morti nei ghetti durante gli anni della Grande Tragedia: diversi confini, comuni sofferenze e atrocità.

Il timbro vocale della Gorbey è certamente molto caratterizzato: incisivo, doloroso, ironico, e a tratti beffardo (ricorda un po' quello di Lotte Lenya). L'interprete riesce a condensare, con agogiche oggi irreperibili altrove, il canto di rassegnazione e di protesta di chi ha subito il più grave torto alla dignità personale e umana. Straordinario l'accompagnamento di Structures Sonores, allusivo ma non datato; un disco che bisogna possedere a tutti i costi, per ricordare con rabbiosa melanconia.

#### *Etnica o contaminata?*

Così, la world presenta da un lato una musica legata al folklore e più attenta alle origini, alla «nobiltà ed antichità» dei generi tradizionali (come riferisce un famoso cantante di Maqam), dall'altra interpreti che hanno coscienza delle continue permutazioni del passato, dei prestiti che già gli antichi stili presentavano, lanciandosi senza indugi nella sperimentazione di forme evolute da quei suoni tradizionali. Tra questi, i «progressisti» cercano un territorio comune ai diversi linguaggi, intuiscono gli stilemi condivisibili, vanno infine verso il *Global Village*. In tutti e tre i casi ci troveremo in presenza di varianti della world music: etnica, contaminata, globale (o fusion), se prevalgono spinte che valorizzano i percorsi interni, quelli esterni o quelli comuni a tutti.

Nella world etnica (la cui etimologia greca richiama l'idea di 'moltitudine') rientrano alcune delle registrazioni di Gérard Krémer, che «raccolge in diretta suoni e riflessi» delle musiche popolari più legate alla tradizione. Dall'Algeria deriva la musica *Chaabi*, sorta di poema ritmato, e la *Zorna*, altro genere utilizzato in cerimonie religiose o laiche di

particolare importanza (Arion ARN 64077); dall'Irlanda esporta ballate, danze, inni di brevissima durata per Irish harp, o arpa celtica, flauto e banjo, naturalmente abbastanza sconnesse col presente (Arion ARN 64063); suoni coloriti, naturalmente, da Cuba, con alcuni dei brani più eseguiti nei carnevali: *Salsa cubana*, *El Carabli*, *La Timba*, *Guantanamera* (Arion ARN 64057).

Spulciando nel settore world della Narada troviamo alcuni esempi di world contaminata, e cioè *Celtic Odyssey*, *The Road North*, *New Land*, *Alma del Sur*. Il primo compact (Narada 3912) è un viaggio metaforico attraverso la musica contemporanea celtica, e si pensa immediatamente alla Windham Hill (come non riferirsi ad altri solstizi d'inverno?), anche perché si tratta di una compilation di artisti diversi. Convince il dinamismo di *The Butterfly*, un racconto estremamente delicato disegnato da Orison, e tratto dall'album *Celtic and Contemporary Instrumental Music* (Gourd Music). Più energico *Dònal Agus*, dove Altan rifà il lifting a un traditional. Assoli d'arco, con ambientazione, per *Calliope House* e *Trip to Skye*, e un suono fortemente emotivo (alla Balanescu, per intenderci) per *Are Ye Sleeping, Maggie?*, dove Alasdair Fraser dà sfogo ad una vena motivica che fa tesoro anche della lezione classica. In *Tribute to Peadar Dònal Lunny* sembra citare i viziosi circoli armonici e tematici di Oldfield. Meno godibili i brani anche vocali, forse troppo legati a fonemi individuabili per parlare al resto del mondo. Nello stile della ballata *The York Reel/Dancing Feet*, che porta alla conclusione un disco vario e sicuramente in grado di offrire una bella panoramica sulla musica celtica rivisitata nello stile globale. Sempre d'origine celtica le sensazioni e certi nuclei tematici suggeriti dal violinista scozzese Alasdair e dal pianista Paul Machlis in *The Road North* (Narada 2755). L'unico traditional ci pare essere la *Melodia Gaelica*, dove con struggente lirismo s'afferma l'amore per una musica senza confini di tempo. Il resto delle tracks è perlopiù bipartito, fondendo insieme melodie dei due artisti, oppure presentando collaborazioni incrociate con altri. È il caso di *Bennachie Sunrise/Willie's Trip to Toronto*, scritto da Machlis ed Holland (forse Dave Holland, ma il nome non viene indicato), introdotto da un assolo d'arco non privo di piccoli aggiustamenti infratonici, che dà il via a una ballata irlandese con chitarra e violino. *Calliope House / The Cowboy Jig* è invece frutto di contaminazione tra un brano di Richardson e un traditional: alla lunga questa musica può stancare, specie quando lo sviluppo è eccessivo. Da segnalare la presenza di musicisti della Windham Hill: Billy Oskay, Michael O'Domhnaill e Tommy Hayes.

Spostandoci in Sud America, ma restando sempre nell'ambito della

world contaminata, ecco *New Land* (Narada 3014), dell'argentino Bernardo Rubaja, la cui ambientazione è però più vicina alle atmosfere rilassate di certa new age che ai ritmi sudamericani: la sua musica scorre come olio, e starebbe assai bene nelle compilation della Grp. *Alma del Sur* (Narada 3908) ha certamente la pelle più scura: a Rubaja si affiancano il chitarrista Nando Lauria, l'arpista (è un'arpa paraguayana) Roberto Perera, Carlos Guedos, Junior Hamrich, Matthew Montfort degli Ancient Future e tanti altri: ecco allora venir fuori quello che ci aspetteremmo da una silloge dedicata a (emergente da) quelle zone: dalla marcetta ammorbida e assai gustosa di *The Hill of Seven Colors* dello stesso Rubaja all'acquatile *New Amazon*, con percussioni e voci che s'innestano su sciacquettii d'ogni genere. Bella la chitarra in *Las Marianas* del gruppo Gurrufio, evidentemente ispirato alla tradizione venezuelana, davvero «spontanea, improvvisata, inaspettata». Consigliremmo questo disco perché appare effettivamente in grado di offrire una panoramica gradevole e mai soltanto etnica.

In dialetto occitano e provenzale le canzoni di Riccardo Tesi e Patrick Vaillant nei due dischi della Silex *Véranda* e *Anita* (Y 225002, Y 225037). Le songs sono prevalentemente brani originali di Tesi, ma non mancano arrangiamenti da traditional. Se qui è presente una certa contaminazione, il movimento mi pare essere più quello di ottimi artisti che guardano al repertorio dialettale e locale piuttosto che quello della ricerca che parte dalla terra e lambisce infine perimetri lontani. Pochi gli interventi soltanto strumentali, dove forse si osa di più.

Uno specialista di tango il bandoneista Olivier Manoury, che con Michael Nick, Isabelle D'Auzac ed Enrique Pascual, indulge al jazz ben più di quanto non facciano Astor Piazzolla ed il suo naturale erede Richard Galliano, forse anche con minore originalità: ma il suo *Tango-neon* (Silex Y 225007) resta gradevole, anche perché offre una panoramica non solo sul tango, ma anche sulla candombe e sulla milonga. Particolarmente dolce e struggente (non quanto il quintetto di Piazzolla), la *Llovizna* di Enrique Pascual, e l'espressiva *Milongue* di Olivier Manoury.

### La world globale

Alla world globale o fusion possono ascrivere altri compact Narada. Gli Ancient Future, che Piero Scaruffi collega ai Do'A di Randy Armstrong e Ken La Roche, sono rappresentati da quattro dischi che coprono otto anni di attività (un quinto apparso per Sona Gaia non c'è riu-

scito di trovarlo): da *Quiet Fire*, dell'86, fino ad *Ancient Future*, del '93. A *Quiet Fire* (Narada Lotus 1012), la chitarra di Alex De Grassi, noto ai cultori della new age, e il sound complessivo, danno una parvenza un po' più commerciale rispetto ai lavori precedenti (non si intende naturalmente demonizzare il mercato come ancora fa tanta estetica di derivazione francofortese). Così l'effluvio un po' sudamericano, un po' indiano, un po' new age di *Caged Lion Escapes*, di Matthew Montfort travasa di traccia in traccia fino alla dolcezza incantatoria di *Hillside View* di Randy Mead, con le cascate d'arpa celtica di David Michael, ed alle suggestioni rinascimentali di *Candlelight*. La title-track chiude il compact: un lungo brano (12'48") forse eccessivamente rilassante e dalla polifonia un po' scontata. L'impatto iniziale di *Dreamchaser* (Narada 3754) mescola chitarra elettrica e sitar, *tampura* e percussioni africane, con la prevalenza di un suono indiano in *Edge of a Memory* ed africano in *Chant of the C Schell*, con tanto di cori in stile. Ma le suggestioni restano superficiali, non sempre fuse in modo omogeneo, ed un po' ripetitive. In *Andean Dream l'imprimatur* è smaccatamente cileno, e così via, fino al brano migliore di un album tutto sommato prescindibile: l'*Ode to Ajanta* di Ian Dogole, orientaleggiante.

*World whitbout walls* (Narada 2763) ha già un programma fin dal titolo: mondo senza mura, senza confini. *Lakshmi Rocks Me* è la prima dirompente traccia, sicuramente arricchita dalla partecipazione di Zakir Hussain alla *tabla* ed alla *kanijra*. Stucchevoli invece le sintetizzazioni di *April Air*, veramente da demo-song. Un'atmosfera alla Vollenweider permea nel bene e nel male anche i brani successivi, con punte di Turchia ed India qui e là. I due brani *Alap* e *Indra's Net*, quasi introduzione e sviluppo, mi sembrano straordinariamente riusciti, e confermano a chi abbia conosciuto le musiche di Luciano Cilio quanto questo artista abbia preconizzato le sorti della musica futura. *Gopi Song*, col piano di Dough McKeehan e ancora Zakir alla *tabla*, mezzo Clayderman, mezzo Kitaro, chiude un compact più che soddisfacente.

Il tipico attacco dell'arpa da tavolo giapponese *gu zeng* di Zhao Hui lancia *Asian Future* (Narada 3023), e senza pause subentra il ritmo incalzante e disinibito di *Bookenka*, con un mix di jazz ed Asia: una pietra miliare per gli Ancient Future. *Mezgoof*, di Ian Dogole, ricorda la musica del Pakistan, con percussioni e sintetizzazioni che si muovono su un bordone pieno e comunicativo: un movimento straordinario che concilia le esigenze interiori e convince per la varietà e l'articolazione del percorso. *Sumbatico* ha in corpo molto più jazz che nel passato, *Ja Nam* si affaccia addirittura sulla musica vietnamita con l'uso del Dàn

Bàu (un fiato ad ancia) fondendosi ad un ritmo reggae. L'affermazione di questa musica è apodittica; qui gli Ancient Future non sperimentano, dicono. E il disco diventa imperdibile.

L'altro nome che ricorre nel catalogo Narada è quello di Michael Pluznick, compagno di Jim Chappell in *Saturday's Rhapsody* (Music West 134, 1990), col primo cd solistico *Where the Rain is Born* (Narada 2756). Le percussioni soffici si intrecciano ad un tessuto massimale alla Borden in *Savannah Dance* (è il computer di Peter Scaturro a creare il meraviglioso amalgama). Tanta Africa interiore è mutuata da *Rites of Passage*: perché non confrontare le sintonie e simpatie con Mustapha Tettey Addy, anche per l'assolo di *The City's Reflection*?

Introspezzivo anche quando pianamente ritmico, Pluznick ci convince pure in brani radiofonici come *Desert Crossing*, introdotto da un delicato gioco di percussioni ed effetti speciali. Da *Time caravan* si affaccia Brian Eno, e da *Big Foot* un morbido jazz sound. La voce di Maria Rodriguez fa da background alla title-track, che anche qui chiude il disco.

Acqua che scorre e voci 'nere' danno il via a *Cradle of the Sun* (Narada 2762): una piccola introduzione traditional (1'20") cementata con l'avvio di un basso ed una chitarra elettrica, un pizzico di rock e tanta Avana: una musica già più «fuori», meno ripiegata su di sé, e quindi anche fluida, qualche volta non omogenea: stacchi multipli dividono le tracks, in molti brani è presente la voce, l'ambientazione è sicuramente vicina alla new age, se non fosse per la solida presenza del basso: reminiscenza anche questa di tanta musica africana. Anche qui, come nel precedente compact, fa bella mostra di sé il computer di Peter Scaturro, specie nei nove minuti e oltre di *Guardians Of Nature*. Un compact che chiarisce abbastanza bene cosa si può intendere per rivisitazione della world etnica.

Ancora più aperto e solare *Rhythm Harvest* (Narada 3022), come indica il titolo: una efflorescenza di ritmi da Haiti, Kongo, Senegal, Cuba, Mozambico, e chi più ne ha più ne metta. Si tratta di una parentesi o di una nuova vena per Pluznick? Fatto sta che, a parte l'argento vivo che questa musica riesce a trasmettere all'ascoltatore, viene da pensare ad un passo da granchio, un ritorno alle origini dei ritmi diversi. Questo ci fa preferire sicuramente il percussionista un po' introverso e decisamente pensoso di *Where the Rain is Born*.

Pierre Jean Croset, in *Harmoniques du temps Overtone of all times* (Ocora C 558661), propone a sua volta una reinvenzione creativa ed interiorizzata dei suoni della Cina antica, esercitando sulla lira armonica ipnotizzanti variazioni melodiche che paiono miracolose per l'esiguità

dello strumento. Quest'ultimo, con diciotto corde fissate su un pezzo di cristallo, trasmette vibrazioni straordinarie, trasparenti come le ali dell'Hetaera Esmeralda.

Originale e creativo l'assortimento proposto da Mikhail Alperin in *Prayer* (Silex Y 225039), con Arkady Shilkloper e Sergey Starostin. Il pianista russo presenta alcune delle sue composizioni più intense, non disdegnando d'usare topoi melodici russi incastonati sul particolarissimo canto gutturale mongolo (un cantante occidentale ha sbarrato tanto d'occhi verificando lo spessore di questi eccezionali vocalisti). In *Prayer Part 1* si sprofonda in luoghi lontanissimi per cultura e densità spirituale con la leggerezza tipica della world globale, ovvero senza eccessivi appesantimenti etnici. Straordinario l'accostamento tra pianismo classico, jazz, armonie 'nuova era' ed elementi etnici, di *Talk for Trio*: raramente si è ascoltata una commistione di tale omogeneità, capace di suggerire istantaneamente un climax tra voce e pianoforte, talvolta ironico, talaltra giocoso, sempre teso ad una comunicazione forte, alla faccia della crisi della musica e della morte dell'arte. Un disco bellissimo, pieno di sorprese, veramente eccitante.

#### *Percorsi trasversali: etnica mistica o religiosa*

Più percorsi trasversali sono possibili nell'ambito della world. Uno, particolarmente affascinante, ripercorre l'Asia e parte dell'Africa alla ricerca di nessi comuni, ma anche di significative differenze tra religioni.

Partiamo dall'estrema appendice subcontinentale dell'Asia: lo Sri Lanka. In *Musiques Rituelles et religieuses* (Ocora C 580037) sono raccolte registrazioni effettuate nel 1979 da una spedizione etnomusicologica svolta in collaborazione con de Silva Kulatilake. Il fatto che il Ceylan sia posto sotto il subcontinente indiano non impedisce che un gran numero di religioni vi abbia attecchito nel tempo. Tracce dei culti fallici e dei riti di fertilità si mescolano con il culto brahmanico. Nel tempo ci si è rivolti ai démoni vedici e a credenze induiste, fino all'arrivo dei calvinisti olandesi e dei gesuiti portoghesi. La musica, come ad esempio nella lunga cerimonia del *pirit*, si muove su un bordone di percussioni molto poderose, e due o quattro esecutori giocano antifonalmente anche con modulazioni microtonali.

In India del Sud troviamo la ricca raccolta dei veda, che come è noto ospita in differenti sezioni inni dedicati a divinità indiane, alla grande origine del tutto (dallo smembramento del maschio primordiale Purusha),

a formule magiche e preghiere. Nel Rigveda, o veda delle melodie, sono raccolte strofe dedicate al culto sacrificale. In *Musiques Rituelles et Théâtre du Kerala* (Le Chant du Monde LDX 274 910) vi sono insieme cerimoniali, recitazioni di veda, mescolati ad esempi di teatro rituale, come quello danzato sanscrito Kutiyattam. Si tratta di un disco molto evocativo, che presenta differenti stili espressivi della musica carnatica tipica dell'India del Sud, dai suoni prolungati e ipnotici della *viña* alle recitazioni ritmiche, sorta di 'salmodia diretta'.

*Musique traditionnelle de danse Odissi* (Arion ARN 64045) presenta musica di danze sacre e repertori del teatro tradizionale della provincia di Orissa, situata sulla costa est dell'India centrale e al centro di scambi interculturali, di fusioni etniche e stilistiche. L'incipit è costituito da un saluto al Dio Ganesha, accompagnato da *viña*, cimbali e flauti di canna. Un solista vi traccia melodie con impulsi ritmici particolari, ripetuti con varianti. La *Moksha Nata*, una preghiera a Shakti, la Madre Divina, chiude il compact.

La musica dell'India del Nord, pur adottando la medesima terminologia per i raga, è notevolmente differente da quella carnatica del Sud, e si caratterizza come musica indostana. Sempre in *Musique Populaire de l'Inde du Nord* (il già citato Unesco/Auvidis D 8033), assieme ad esempi strumentali folclorici per tamburo solo e flauto e *mandar*, ci sono tracce di devozionali musulmani *Dhun*, di canti sufi eseguiti dal gruppo corale del santuario di Nizamuddin (nel Corano, l'idea dell'Onnipresenza di Allah è frequente), e canti religiosi *Bhajana*.

Avvicinandosi al Tibet, ecco *Chants et Danses du Népal* (Musique du Monde 82493-2), che raccoglie brani (soprattutto canzoni di lavoro) della casta dei musicisti-cantori Gainés, ma che offre anche l'occasione per ascoltare il *sarangi*, uno strumento a quattro corde con una curiosa cassa armonica aperta.

A metà strada tra India e Nepal si situano diversi santuari tibetani. Preghiere del mattino dei monaci di Bodh Gaya (India), percussioni da Swayambunath (Nepal), rituali della sera da Dharamsala (sempre India), sono nel bel *Musique sacrée des Moins Tibétains* (ARN 64078). È interessante la registrazione delle lunghe trombe tibetane, che lanciano messaggi lontano nello spazio, ma lasciano vibrare il corpo di chi le suona. Le preghiere dei vari rituali accoppiano non solo i suoni bassi dei Tuva o di altri popoli della Mongolia, ma anche voci nasali abbastanza inquietanti. Con *Tibet: Traditions rituelles des Bonpos* (Ocora C 580016) ci si sposta invece nella zona sotto l'Himalaia, a Nord-Ovest dell'India. Qui si ascoltano i suoni densi e profondi dei monaci, nella versione dei

Bonpos che rinnova e perpetua tradizioni a rischio di scomparsa. Diverse cerimonie, rituali, musiche processionali, sono in *Tibet: Musiques Sacrées* (Ocora C559011), registrate tutte a Nord-Est del Nepal, nella provincia di Khumbu.

La Russia presenta una varietà sconfinata di tradizioni e stili. Per questo ho scelto un antologico, *Chants Des Peuples De Russie* (Le Chant du Monde CMT 274978) che presenta registrazioni in grado di offrire una panoramica sul folclore (canti nuziali, lamentazioni funebri, etc.) di zone differenti, dalla Regione di Tula a quella tartara. In *Russian Orthodox Chants* (Auvidis/Unesco D 8301) può godersi il suono di raccolta dei fedeli delle campane del monastero Novodevitchi mescolato a canti della liturgia divina in cui solisti si alternano al coro, ed esempi di canoni e litanie. Il disco si chiude circolarmente, col suono delle campane che ritorna.

Spostandoci ancora più a nord, si arriva al buddismo lamaista della Mongolia. Registrazioni rarissime ed estremamente interessanti sono in *Mongolie, Chamanes et lamas* (Ocora C 560059). Si va dalle pratiche ufficiali legate al buddismo dei lama a quelle misteriche degli sciamani, con veri e propri 'viaggi' condotti da nenie accompagnate, imitazioni di animali magici. Un primo sciamano si chiama Darqad, e col suo canto accompagnato da sola percussione augura buon viaggio agli occidentali che sono arrivati fin lì per conoscerlo. Il secondo sciamano, invece, effettua un rituale magico-medicamentoso. Notevolissimo anche l'incipit dell'Ufficio del «Tchogtchin Qural» del monastero dell'Erdeni Zuu.

Gli *Chants Liturgiques Arméniens* (Auvidis/Unesco D 8015) appartengono ad una branca autonoma della famiglia indo-europea. Sono stati registrati nella comunità di San Lazzaro a Venezia, dove nel tempo l'ordine dei Mekhitaristi ha tramandato la conoscenza e lo studio dei neumi della tradizione musicale bizantina. Gli armeni adottarono la religione cristiana nel quarto secolo, istituendo nel quinto il rito ortodosso. Solo dopo molti secoli una parte della chiesa armena riconobbe la supremazia di Roma fondando il Patriarcato Cattolico. Queste vicende epico-religiose fanno sì che l'interpretazione neumatica si presenti particolarmente interessante, probabilmente meno edulcorata rispetto a quella tramandata in Occidente.

In *Chants liturgiques byzantins de Grece* (Arion ARN 64233) l'Ensemble Théodore Vassilikos presenta una scelta delle melodie della chiesa ortodossa greca. Gli inni compresi nel disco sono prevalentemente del XVIII secolo, quasi tutti sullo schema della salmodia, con un solista che effettua i melismi (molto contenuti, per la verità, seguendo il trat-



tamento sillabico piuttosto breve che caratterizza l'innografia bizantina di quel periodo), ed un coro che l'accompagna con un *cantus firmus* dai movimenti statici. Per avere un controcanto della produzione bizantina pagana, ricordiamo la serie curata da Christodoulos Halaris per Orata, con un ricco apparato storico e iconografico.

Conquistano anche i suoni lunghi dei dervisci turchi, placidi nel loro scorrere, risonanti per cavità interne con le microndulazioni simili a *pitch* vocali, veramente portatori del messaggio di inazione del misticismo sufi. Differenti cerimonie, quella dello *Ziker* e del *Mevlevi* sono contenute nei due dischi *Arion Chants des Derviches de Turquie, Musique Soufi* (Arion ARN 64159 e Arion ARN 64061). Sempre dedicato ai dervisci, alla cerimonia dei Mevlevis (o dei dervisci rotanti) è il monografico *Le Ney Turc* (Auvidis/Unesco D 8204).

Spostandoci di continente ritorniamo in Africa, scontrandoci col *mare magnum* della musica religiosa. Interessante è *Messe et chants au Monastere de Keur Moussa* (Arion ARN 64095), che muove dall'originale idea di accoppiare dodici monaci francesi che si ispirano ai solesmensi e dodici percussionisti senegalesi. Il disco comincia proprio con... i canti d'ingresso: *Cloches du Monastere* e *O ineffable Sainte Trinité*. La dolce melodia di *J'ai vu l'Eau vive* è accompagnata dall'*assiko*, una percussione formata da un telaio in legno sul quale è montata una pelle di montone. Il tutto è suddiviso in due parti: dopo i canti da messa, quelli al monastero, composti prevalentemente su testo tratto dai Salmi. Curiosa la somiglianza della *Improvisation pour flute et kora* con tante danze rinascimentali per flauto e liuto.

Registrazioni interessanti del Ciad sono raccolte da Monique Brandily in *Tchad, Musique du Tibesti*, che presenta canti di donne e bambini, raccolti in occasioni cerimoniali e non, come matrimoni o circoncisione.

Le sovrapposizioni tra musiche e culture religiose differenti hanno certamente propiziato l'emergenza di messe contaminate. In Camerun sono presenti semi religiosi differenti: animisti, cattolici, protestanti e musulmani. Gli ultimi arrivati furono i cattolici, nel 1890, che subito istituirono scuole e missioni, col risultato di molti animisti convertiti al cattolicesimo. Un esempio di messe in cui all'impianto formale, alla scansione dei tempi, si mescolano i ritmi africani è in *Messes au Cameroun* (Playa Sound PS 65054).

Una traccia sonora della tribù d'Ait Said, aderente alla fascia musulmana che predilige il sufismo, è in *Maroc, Musique sacrée et profane* (Ocora C 559 057). L'invocazione del dio avviene attraverso danze estatiche accompagnate. Ne è un esempio la *Jdeb* che accoppia flauti e

percussioni. «Non ha amici chi non danza al ricordo dell'Amico», recita un mistico musulmano: la *Jdeb* procede dapprima lentamente, coi flauti che ronzano attorno a note predominanti, poi si sposta in altezza e velocità, in un crescendo che richiama la presenza divina in antiche confraternite di origine guineane.

La musica liturgica Etiope non prevede l'uso di strumenti a corde; soltanto percussioni rudimentali (come il tamburo tromboconico *kabaro*) accompagnano i *Debteras*, sorta di poeti e cantori da chiesa. L'Etiozia è prevalentemente cristiana (copto monoteista), i canti sono di tre specie: l'*Araraye* e lo *ge'ez* vengono usati durante i periodi di Pasqua e Quaresima. Il modo *ezel* è invece il più comune, usato per le celebrazioni funebri, le veglie e le più importanti liturgie. Un esempio di questi modi è in *Ethiopia, Musique traditionnelles* (Playa Sound PS 65074).

#### *Percorsi trasversali: musica sacra oltre ogni confine*

Una religiosità particolare permea l'opera di alcuni compositori europei che sembrano collocarsi al di là del tempo e dei confini.

Tra questi vi è Giacinto Scelsi. La sua produzione, dopo la conversione dalla fase dodecafonica a quella del 'suono unico', ha una matrice spirituale di tipo orientale, ed è evidente fin dai *Quattro pezzi su una nota sola* per orchestra, definiti da Metzger come «il paradigma della sua musica» (Accord 200612). Nel 1982, a sessantasei anni suonati, esce il suo primo disco monografico, ed i compact si susseguono a raffica. Sono straordinari *Uaxuctum* per orchestra e coro, ma anche *Hurqualia* e *Chukrum* (Accord 201112). La Fondazione Isabella Scelsi ha poi coprodotto con Salabert, sotto la direzione di Aldo Brizzi (un giovane compositore italiano allievo di Scelsi) i quartetti con l'Arditti String Quartet, *Kboom* e il *Trio* (Harmonia Mundi SCD8904-5). Ma il monografico interamente dedicato alla musica sacra prende titolo dal suo nome. *Giacinto Scelsi* (FYCD 119) comprende i *Tre canti sacri* del 1958 eseguiti dal Groupe Vocal de France diretto da Michel Tranchant, ed il corpo della produzione degli anni '70, che sperimenta le possibilità della voce e di alcuni strumenti solisti: *Three Latin Prayers*, con una toccante *Ave Maria*, un *Pater noster* e un *Alleluia*; *In nomine Lucis*, con l'organista Eric Lundquist; l'*Antifona* per coro e *Pranam II*, che prende il suo nome da gesto di saluto e preghiera indiano. *Pranam II* è del '73; viene eseguito per la prima volta a Roma nel '75 da De Bernard, ma nel disco è condotto dall'ensemble specializzato 2E2M diretto da Luca Pfaff. Di



questo pezzo esiste anche una versione più lunga diretta invece dal fondatore del 2E2M Paul Mefano (Radio France/Adda 581189).

Anche Henryk Mikolaj Gorecki, il compositore polacco 'oscurato' fino al 1977 dai suoi più famosi conterranei Lutoslawski e Penderecki, scrive musica molto evocativa. Ha trovato infatti gran successo con la sua *Terza Sinfonia*, ora presente sul mercato con almeno due incisivi che rivaleggiano in bellezza (Elektra Nonesuch 7559-79282-2, ed Emi 7243 5 55368 2). Tutti hanno cominciato a parlare del compositore di Katowice, dell'uomo legato ai monti Tatra, e questo ha generato il trascinarsi di altri lavori, dalla rigorosa *Antica musica polacca*, basata su un organum del quattordicesimo secolo (*Benedicamus Domino*) al *Totus Tuus*, composto appositamente per la visita del papa in Polonia nel 1987 (Argo 436 835-2). Sempre una commissione del papa aveva occasionato l'imponente e rigoglioso *Beatus Vir*, che benché nulla abbia a che vedere con la minimal, ripete il *Domine* iniziale con insistenza monolitica. In seguito sono stati pubblicati il *Miserere*, dal flebile e sommesso inizio, ma con una poderosa architettura, e la prima opera per coro non accompagnata, *Euntes Ibant et Flebant* (Elektra Nonesuch 7559-79348-2). Tutta la musica di Gorecki sembra arrivare da lontananze ineffabili, da certezze mistiche che appartengono a pochi uomini. E tuttavia il linguaggio non è semplicemente arcaico, la sua diversità è sempre figlia di questo tempo: si tratta di una mistica congelata in sacche di resistenza.

La *Berliner Messe*, affiancata ad un *Te Deum* e ad un *Magnificat* del compositore estone Arvo Pärt dà invece la misura di come anche una casa come la ECM (1505), non proprio specializzata in musica sacra o da coro, possa pubblicarla quando la ritenga legata ad un progetto non convenzionale. Eicher aveva già prodotto un singolare disco di Werner Bartschi per solo piano, con la perla di Pärt *Fur Alina*, in cui un linguaggio semplice, una struttura appena appena deviante dai cliché, sembra come per miracolo legittimare ancora la composizione per uno strumento divenuto oggi quasi afono (per ridondanza di repertori e sovrabbondanza di virtuosi).

Invece, la formula vincente di Pärt nella musica sacra sta nel conservare intatta una forte connotazione di senso anche in brani piuttosto lunghi, senza negarsi solennità ed espressività. Il suo *Te Deum* dura quasi mezz'ora, ma il filo dei crescendo, l'incalzare di una pulsazione affidata al basso clamore di un pianoforte, portano l'ascoltatore fino alla fine, richiamando, per una volta ancora, gli ampi respiri di una spontaneità quasi dimenticata.

GIROLAMO DE SIMONE

## MATERIALI

### UNA LETTERA NON PUBBLICATA

Alla redazione di «Musica!»

Come co-firmatario della lettera di Daniele Lombardi pubblicata su «Musica!», e riguardante il mancato (per ora) rapporto tra detto settimanale e la musica non di consumo composta oggi, vorrei esprimere alcune osservazioni in merito alle problematiche agitate.

Per prima cosa, non è del tutto vero che la musica contemporanea «colta» (bruttissimo termine, per inciso, che porta con sé anche il guaio di comprendere nel suo raggio semantico musiche e poetiche distantissime tra di loro, anzi inconciliabili; ma lo uso per farmi capire) sia «visibilmente emarginata dalla realtà», come scrive Castaldo.

Basti pensare, tanto per fare qualche esempio probante, al grande successo di pubblico che hanno oggi, nel mondo, compositori appartenenti all'area colta come Philip Glass, Steve Reich, John Adams, Arvo Pärt, Henryk Gorecki, senza contare svariati altri nomi che, pur non avendo raggiunto i favori del grande pubblico (per cause le più varie, non ultima quella relativa alla difficoltà di linguaggio) sono pur sempre capaci, se programmati, di far riempire una sala.

Detto questo, non si può nascondere che nel seno della musica contemporanea esistono situazioni di marginalità sociale a volte anche assai pronunciata, dovuta sia a motivi intrinseci (musiche che non riescono a farsi amare, o che forse non lo vogliono) che estrinseci (carenze dell'istruzione musicale nel nostro paese, arroccamento iper-tradizionalista di certi Enti, scarsa abilità organizzativa di altri, assenza della TV, ecc.).

Ciò non toglie che anche le espressioni minoritarie abbiano diritto ad avere un loro spazio; nello specifico, credo proprio che una pubblicazione il cui sottotitolo è «Rock e altro» dovrebbe dare di questo «altro» un'informazione la più aperta e variegata possibile.

Circa invece i rilievi mossi da Castaldo alla musica contemporanea (a molta di essa, per essere più precisi), vorrei qui esporre alcuni miei convincimenti, sempre partendo dal presupposto che dentro questa sigla (musica contemporanea) si racchiudono cose un po' troppo diverse.

Intanto, partirei da questo: la famosa e sciagurata tesi adorniana contenuta nella *Filosofia della musica moderna* secondo cui il progresso (concetto questo quanto mai equivoco in arte) sta (stava) dalla parte della Scuola di Vienna e la restaurazione da quella di Stravinsky è da rovesciare, come era già stato fatto assai acutamente in anni passati da critici (D'Amico) e compositori (Castaldi).

Una volta deprecata questa, e altre posizioni critiche, di Adorno (vedi per

esempio il suo atteggiamento moralistico e demonizzante verso la musica leggera), riesce facile il constatare come nel nostro secolo un certo filo rosso legato a polarità tonali e a convenzioni percettive concernenti la forma, non solo non si sia mai interrotto, ma abbia generato, nei due campi della classica e della leggera, oggetti d'arte di grande valore, e pienamente moderni.

Si contesta qui, insomma, l'uso unilaterale, fazioso ed estremistico che molti critici e compositori hanno fatto della categoria del «moderno» e del «nuovo» (altro concetto, quest'ultimo, assai equivoco).

Ciò ha portato, invece che a una visione pluralistica e a una coesistenza pacifica di musiche diverse, a una intolleranza crescente verso tutto ciò che non passava dalle (cosiddette) strade maestre del progresso.

Spero sia chiaro a questo punto, al di là di inevitabili semplificazioni e generalizzazioni, che non voglio qui sostenere il «regresso» in arte, ma semplicemente dire che esiste tanta bella musica linguisticamente «arretrata» e tanta orrenda, inascoltabile musica che pur è all'avanguardia in fatto di tecnica compositiva e di strumentazione adoperata.

Per quanto mi riguarda, devo confessare che detesto in genere la musica dodecafonica classica e quella sviluppatasi negli anni cinquanta: Questo lo dico per due ragioni: perché penso che non basta conoscere come è fatta una certa musica per poterla amare, e anche perché reputo giustificate certe resistenze di fronte, per esempio, alla musiche suddette (seriali), che non rappresentano affatto l'unico modo di essere moderni.

Per ultimo, non voglio tacere che presso la categoria dei musicisti classici, a cui appartengo, sono ancora molti gli atteggiamenti paternalistici e razzisti verso la musica leggera e il suo pubblico.

Ma forse tutti questi atteggiamenti (compresi quelli aprioristicamente ostili alla musica contemporanea) non sono altro che il riflesso di una concezione integralista della cultura. GIANCARLO CARDINI

## LA PIOGGIA DI WOODSTOCK

Le giornate furono fertili, umide di pioggia. Joan Baez aveva sorvolato la Yasgur's Farm in elicottero, accompagnata dalla madre e da Janis Joplin (che si faceva accompagnare solo da una bottiglia di liquore). Bob Dylan, invece, non si era visto. Ma si era visto Hendrix, e passando aveva ringhiato *Star Spangled Banner*, l'inno americano più aspro che si fosse mai sentito. Era stato male appena sceso dal palco: solo un anno dopo sarebbe morto. Janis un mese dopo di lui. Il giorno prima Townshend (il chitarrista degli Who) aveva steso con un colpo di chitarra Abbie Hoffman che cercava di leggere dal palco un comunicato in favore di John Sinclair. Country Joe & The Fish avevano gridato il loro rifiuto alla guerra del Vietnam con *I feel like I'm fixing to die*, mentre il movimento giovanile aveva goduto per tre giorni della propria irruente esistenza. E c'era stata anche la musica.

*Il sogno di Woodstock* è il titolo di un agile volumetto edito lo scorso anno

dalla Manifestolibri, raccolta di saggi sul mitico concerto del '69. Ed effettivamente dopo averlo letto ci si rende conto che intorno a Woodstock possono nascere non uno ma molti sogni. Perché questo unico evento, così denso di significati, lo si può inserire in cornici diverse ottenendo ogni volta un altro quadro. Un solo sguardo a Woodstock non è possibile perché Woodstock non parla unicamente di musica ma di tante cose, della cultura e della controcultura di allora, del potere politico dominante e della resistenza giovanile, dell'utopia hippie di una «nazione senza confini» e della sua caduta inesorabile.

Proprio per questo, mi sembra, l'idea di una retrospettiva per saggi è la più calzante rispetto al fenomeno Woodstock, anche se, man mano che il discorso si fa completo, corre il rischio di essere anche disomogeneo. È il caso di *Giovani con capitale illimitato. Intervista ai produttori di Woodstock*, senza che l'autrice tutto sommato ne porti la colpa. Il dialogo con Joel Rosenman e John Roberts si dipana a cavallo tra i due Woodstock ('69 e '94, quest'ultimo di lì a venire) con una certa vacuità d'intenti, data la differenza abissale tra i due eventi. Troppo ricco di significati, il primo, perché il secondo non finisca per apparire solo un memoriale di tinte più che commerciali. Tutto sommato, di fronte al gigante che significò l'apice e nello stesso tempo la fine di un'epoca, si sarebbe potuto anche non parlare del suo goffo remake.

Ma il libro tocca molti temi e tutti interessanti. Una mia sommaria schedatura ha individuato i seguenti: la storia della musica pop (innanzitutto nei saggi *La musica del diavolo*, densissima panoramica dal rock'n'roll anni '50 alla degenerazione punk, e *Quei tre giorni a Yasgur's Farm*); la cultura femminile e la moda (*Le ragazze dei Mods*); il ruolo del cinema (*I Film della generazione supercompressa* e ancora *La musica del diavolo*); la società degli anni '60 (anche in *Welcome to Woodstock*); il rapporto tra rock e morte (*Giocando con la morte*). Elemento sotterraneo di queste pagine, sempre presente ma evocato quasi in silenzio, la pioggia. Quella che bagnò i tre giorni di Woodstock, segno quasi della fertilità di quegli anni che si andavano a concludere, insieme alla forza e alla debolezza del sogno. MARIO CAMPANINO

## APPUNTI DI VIAGGIO

Il superamento dell'esperienza avanguardistica è ormai un dato presente nella produzione artistica da almeno un decennio. I nuovi movimenti post-avanguardisti o transavanguardisti hanno come obiettivo comune il recupero di materiali storici rivissuti attraverso il filtro delle esperienze artistiche del nostro secolo. Per quanto concerne la musica il recupero materico sembra essere concentrato sul recupero tonale. Questa problematica si esplicita nei maggiori movimenti musicali quasi sempre su fronti eterogenei, secondo una prassi storica consolidata, fatta di percorsi differenziati e obiettivi comuni.

Il pensiero musicale contemporaneo si riassume nella soggettività di elaborazione materica e nell'analisi speculativa dei seguenti fenomeni novecenteschi:

a) presenza egemonica di un mercato discografico musical-popolare;

b) il confronto del mutato rapporto tecnologia-pensiero tra il nostro secolo ed i precedenti;

c) le problematiche dell'educazione musicale intese sia come nuovo sviluppo pedagogico, sia come lotta alla disinformazione musicale presente tanto nelle istituzioni scolastiche quanto nei mass-media.

Non potendo perciò dissertare oggettivamente su ciò che accade nella produzione musicale odierna, mi limiterò ad esporre quanto ho personalmente sperimentato nella produzione e nella didattica musicale.

L'evoluzione storico-musicale del nostro secolo si è palesata con le seguenti evoluzioni sintattiche:

1) sgretolamento tonale inteso come liberazione delle altezze da un ordine funzionale preconstituito;

2) serialità integrale applicata tanto alle altezze quanto alle durate.

Preso atto di ciò, ritengo che le durate, nella struttura di un brano, assumano un aspetto preponderante rispetto alle altezze. In merito, una semplice sperimentazione didattica ha generato questa convinzione. Se si riproduce su uno strumento a suoni indeterminati il ritmo di un brano famoso, questo sarà riconosciuto nella maggior parte dei casi sia da ascoltatori musicisti che da semplici amatori.

Viceversa, se un brano viene riprodotto su uno strumento a suoni determinati con l'esecuzione delle sole altezze e senza il rispetto delle durate, risulterà riconoscibile solo all'orecchio degli addetti ai lavori.

Da questa acquisizione parte ogni mio atto compositivo. Se le durate sono più importanti delle altezze il primo lavoro da compiersi è proprio quello sulle durate. In merito tendo ad ascoltare gruppi di durata semplici, disposti in un ordine asimmetrico.

La reiterazione e la permutazione di un numero limitato di gruppi di durata mi consente di avere nel prodotto compositivo una ridondanza di eventi che pure nella loro asimmetria tendono ad essere riconoscibili all'ascolto. Lo sforzo della riconoscibilità degli eventi ritmici lo pratico anche attraverso la selezione delle durate. Ciò significa che tutte quelle combinazioni ritmiche che nella fisiologia esecutiva risultano realizzabili solo grazie ad interventi arbitrari dell'esecutore vengono scartate. Non è questo disprezzo verso l'esecutore, ma la ricerca di un sano rapporto compositore-esecutore-fruitori.

Se l'esecutore nella lettura deve tradurre dati imprecisi, è ovvio che anche l'ascoltatore riceverà un prodotto impreciso. Essendo la musica aleatoria morta da un bel pezzo è giusto che anche le pratiche di scrittura aleatoria siano abbandonate o utilizzate in un contesto multiforme.

Le altezze, che vengono dunque sovrapposte alle durate determinando un assetto direzionale e figurale sulle durate precedentemente elaborate, sono organizzate secondo un ordine seriale difettivo. La scelta dell'intervallazione da utilizzare non è preconstituita, ma tende ad essere inevitabilmente legata al momento compositivo. In tal senso si può immaginare una tavola di colori dal chiaro allo scuro (o viceversa) che può essere visualizzata con l'impiego di intervallazioni ad impatto di ascolto tenue o aspro. Questa problematica va analizzata anche e soprattutto rispetto al timbro, perché sarebbe insufficiente

esprimere i rapporti di altezza secondo i vecchi canoni di consonanza e dissonanza.

Rispetto ai movimenti di avanguardia, c'è da dire che l'uso di consonanze storiche non costituisce più un tabù, e ciò mi ha consentito di indirizzare il lavoro verso una tonalità difettiva privata dei suoi rapporti metrici. CARLO MORMILE

## EPIPHANEIA, UNA NUOVA RIVISTA DI ESTETICA

La presenza di Epiphaneia (Rivista quadrimestrale diretta da Mario Costa al suo primo numero) nel panorama editoriale ci interessa particolarmente, ponendosi al centro di un dibattito culturale estremamente attuale: la contaminazione dei generi artistici e il problema della tecnologia connessa alla ricerca estetica e, se si vuole, del suo contrario, della ricerca estetica connessa alla tecnologia.

Le «arti elettroniche» con il loro potere espositivo, sono entrate a pieno titolo nel contemporaneo «sistema delle arti». Una irruzione inevitabile, cui l'estetica accademica non sempre ha saputo star dietro, lavorando spesso su categorie obsolete. Molte volte si tratta di chiarire o dare un senso ad un'operazione creativa che di per sé lo pretende, sfuggendo alle possibilità definitorie del suo stesso autore. Scrive Mario Costa in *Differenziavideo* (Napoli 1982): «L'immagine elettronica... scorre per conto suo e vive come un'epifania ritratta in sé...» come se l'opera d'arte si prendesse una rivincita sull'autore e la materia sfuggisse al suo demiurgo. In ogni caso non si tratta di anarchia poetica, tutt'altro, il problema è di chiarire il ruolo che la tecnologia può avere in alcune forme d'arte, rivitalizzando la ricerca estetica e il processo percettivo. L'opera d'arte da tempo non è più esclusivo appannaggio delle sale da concerto, dei musei o di altri luoghi deputati al culto, è ormai entrata nelle logiche della comunicazione di massa, rendendo più problematica, ma sicuramente più stimolante la sua sopravvivenza. Le nuove tendenze creative decontestualizzano l'opera d'arte dai tradizionali canali di diffusione, per inglobarla in un processo interattivo artista-pubblico, di cui la tecnologia è parte integrante; è inevitabile che insieme alle modalità di esistenza della collettività (viviamo in un mondo informatizzato), si trasformino anche i modi e i generi della percezione sensoriale.

In quest'alveo si pone il laboratorio di Epiphaneia, seguendo il nesso tra «l'intenzionalità estetica e la techno-logica dei nuovi strumenti produttivi». Sperimentando le possibilità estetiche delle nuove tecnologie, che di fatto hanno creato nuove forme d'arte insieme a nuove forme di fruizione e di consumo e quindi un nuovo mercato. Si comprende come i pericoli di un abuso della tecnologia nella creazione artistica siano sempre in agguato, laddove un sottoumpiego di queste tecniche non può non creare equivoci o grossolanità che facilmente potrebbero supplire ad una reale mancanza di creatività o di intelligenza artistica.

Acutamente Gillo Dorfles afferma in «Interferenze tra arte e tecnica in

rapporto ai nuovi media» (Epiphaneia, anno I numero 0, maggio 1995 pag. 32) che: «Al pericolo di un'arte di retroguardia, depositaria d'una desueta tradizione, si contrappone così il pericolo di una falsa avanguardia fanatizzata dalla scoperta snobistica adesione agli ultimi ritrovati tecnologici».

Di qui l'importanza di una rivista che si pone come strumento di informazione critica, seguendo da vicino la più recente e significativa sperimentazione estetica. E così, unitamente ai saggi di estetologi e critici d'arte, a parlare di arte-tecnologica e della nuova avventura della «estetica della comunicazione», sono gli stessi addetti ai lavori. Artisti come Gwek-Neō Bure-Soh, Fred Forest, Jean-Pierre Giovanelli, Claude Maillard, il gruppo Xeros Art di Milano, ci spiegano la loro esperienza tra il «virtuale e la sfida», coniugando le forme d'arte tradizionalmente intese con le nuove fonti elettroniche e concrete, recuperando così il rapporto arte-tecnologica progressivamente dissociatosi fin dal Rinascimento. ROBERTO SANTARSIERE

### E CHE LO SPOT SIA BENVENUTO

Riccardo Cimino, classe '62, studi scientifici culminati in quelli d'architettura, è uno splendido esempio di musicista-compositore calato nella realtà produttiva del nostro tempo. Comincia giovanissimo a suonare la chitarra, 'allargandosi' poi al piano e alle tastiere. Come fonico ha fatto pratica alla Fonoprint di Bologna, allievo di Maurizio Biancani, che definisce come «una divinità per tutti i fonici italiani». Ma la vera e propria svolta è nel '90, anno in cui Cimino comincia ad occuparsi di produzione e postproduzione audio e video nella pubblicità e produzione televisiva, in proprio e come producer per agenzie. In particolare, cura una infinità di spot per la Opel, l'Algida, la Good Year, la Esso, si occupa di montaggi per trasmissioni televisive e spot per importanti campagne sociali. La più famosa, per la quale ha ottenuto un importante riconoscimento internazionale dall'Art director's di New York, è quella in cui un pompiere appare tra i fumi di un incendio con una bambina in braccio, e con la scritta «Cambia qualcosa se vi diciamo che è omosessuale?».

Come musicista in senso stretto ha scritto musica per ONYX, Tacchini, Peroni, Rossignol, per la campagna cinema Valentino-Schiffer. Sue sono le sigle televisive di 'Solletico' (in qualità di coautore, per la Rai), di molti programmi sportivi di TMC, e quelle di una puntata di 'Misteri'. Oggi Riccardo Cimino segue tutte la fasi di produzione di un pezzo, perché ha da poco inaugurato, a Roma, «Suoni», un avveniristico studio di registrazione dotato di sofisticatissime apparecchiature che consentono anche missaggi interamente digitali.

Di Riccardo Cimino ho avuto modo di ascoltare un compact-demo che raccoglie le musiche per produzioni televisive. Quello che mi pare immediatamente evidente è la straordinaria e camaleontica capacità di cambiamenti e adattamenti di genere, sempre basati sulla consapevolezza, da lui ampiamente puntualizzata, della necessità di 'non caratterizzarsi' secondo l'aderenza ad un

unico modulo o dogma compositivo (tipica invece dei compositori figli della tradizione colta). «Se avessi un linguaggio riconoscibile probabilmente perderei tutte le commissioni», mi dice con realistica concretezza. Ma qualcosa di riconoscibile c'è, ed è quello che caratterizza i migliori compositori da spot: la sua musica è straordinariamente fruibile, figlia probabilmente di quella d'arredamento di Satie, di quella ambientale di Eno, di quella serenamente minimale di Nyman. È musica che scorre senza troppi problemi, palesemente e valorosamente 'commerciale'.

Provasse un musicista colto a raggiungere in cinque secondi lo stesso spessore comunicativo di chi lavora per la pubblicità a questi livelli. La percezione si sposta su notazioni consapevoli dell'accaduto postmoderno: qualità eccezionale dei timbri, parafrasi portate all'estremo, citazioni e lavoro di ricerca su materiali (suoni e voci) reperiti con intelligenza e inventiva, ma poi campionati e 'rivoltati', veramente 'confusi', in modo allusivo. La musica del nostro futuro, quella che potrà veicolare negli home computer, sarà proprio così: e non è un caso che Cimino abbia già venduto una sigla che parte ad ogni lancio di un software. GIROLAMO DE SIMONE

### MANGIME PER MEMORIA/3

I. Bisognerebbe contare perfino le nuvole: per essere precisi.

Ascoltando il canto degli uccelli nel bosco potremmo imparare a non sentirci più soli e a mettere le nostre musiche in relazione con la gente. Perché la gente è il sole. E la vegetazione delle nostre canzoni può con la gente germogliare e crescere.

I fiori dei nostri concerti vengono raccolti in bei mazzi che, messi in preziosi vasi di cristallo, allietano le case. E sembra sempre festa.

Nella «terra di rame» si coltiva l'amore in ogni sua forma: dal più greve e banale al più sublime. Le esportazioni vanno bene e l'intero paese si arricchisce di traffici. In cambio dell'amore, dalla «terra del piombo» vengono importati anelli, che vengono rivenduti insieme all'amore. Solo un tipo d'amore viene dato senza corrispondente anello ed è il più raro.

II. Che cosa stai facendo? si domandò il mostro, che stava cantando davanti allo specchio. Vuoi smetterla una buona volta di pavoneggiarti! Cosa canti a fare davanti allo specchio? Vuoi capirlo una buona volta che devi cantare per la gente e non per gli specchi? Te lo ha detto tante volte anche il tuo maestro. Bisogna cantare per i morti! Il loro sguardo apprezza la tua voce come noi apprezziamo i paesaggi meravigliosi e l'orizzonte al tramonto o la primavera che fa germogliare la terra. Bisogna cantare per i morti perché il canto è come Sole che splende nelle tenebre, è come vento tiepido che accarezza, è come miele che riscalda. Lo specchio non sa che farsene del tuo canto e non apprezza neppure la tua brutta faccia.

La gente ha bisogno di te. E ricordati che oggi sono più i morti che i vivi.

III. Hai sentito cosa dicevano alla fontana? «Che sono più i panni lavati che quelli sporchi e che siamo ormai oltre la metà della nostra storia umana: il più è già stato fatto».

Resta soltanto da comprendere cos'è accaduto e soprattutto perché è andata così.

Le donne con le mani nell'acqua stavano ridendo dell'ultimo innamoramento del «matto». Aveva il cuore spezzato e le lacrime agli occhi per quell'oca della gallina. Ma lei non voleva saperne di lui, preferiva studiare medicina all'Università della Terza Età e fare le uova. Dal casolare le donne con le mani in pasta facevano sentire i loro canti: erano specializzate in coretti osceni che usavano per distruggere psicologicamente i contadini del podere vicino, i quali non facevano altro che darsi la zappa sui piedi. Ci sarebbe davvero voluto un salvatore per ridare un colore pastello a quel quadretto un po' torbido, ma non si riusciva, in quel paese, a prevedere mai dove sarebbe sorto: il Sole.

La Chiesa era vicina alla sorgente d'acqua: uomini e donne non si decidevano mai: «A quale sorgente attingere?»

La notte sognavano di vederci benissimo ad occhi chiusi e di essere capaci di indossare le cose: ora calzavano sedie e tavolini, altre volte andavano in giro vestiti da ville o grattacieli.

IV. Quel giorno Thomas rassetto il giardino per poter ricevere la sera i pipistrelli per il gran ballo della Luna nuova. Le piante di Dalia avevano preparato alla perfezione un bel concerto di Mozart ed erano veramente emozionante nell'attesa di questo grande evento. Thomas era direttore d'orchestra fin dai primi germogli ed aveva studiato musica alla scuola di perfezionamento delle Campanelle, dei Tromboni e delle Bocche di Leone, conseguendo il diploma con il massimo dei voti e la lode sotto la guida del gran maestro professor Fior di Pisello.

Quando giunsero gli invitati ci fu un gran turbinio di cose e di persone per gli ultimissimi preparativi. Si spensero tutte le luci, ma il gran giardino, addobbato a festa, si illuminò di suoni mentre le dame e le altezze iniziarono il ballo del Sole di Mezzanotte. E nel buio più intenso cominciarono a fiorire ginestre e mandorli, e papaveri insieme al tarassaco e alla calendula. Thomas offrì la rosa alla sua amata, mentre un intenso scrosciare di applausi ringraziava l'orchestra.

V. Lentamente! Bisogna andare lentamente. È assolutamente necessario rallentare. Agitarsi è completamente fuori moda. I ritmi frenetici: acqua passata. Le scarpe di piombo! Ecco quello che serve. Bisogna andare avanti coi piedi di piombo. Lentamente, farsi venire un po' sonno. Abbandonarsi, dolcemente, lasciarsi andare. Appoggiarsi, distendersi, appisolarsi e dormire: ah! Che musica! Se servisse, anche la noia andrebbe bene. Passare dal sorriso alla serenità. Andare, piano piano, verso la notte e lì sostare. Far cadere le cose e lì lasciarle stare. Guardare, ascoltare con poca attenzione: quanto basta. Quasi non esserci. Basta una nota: un accordo è già troppo. Bisognerebbe finire prima ancora di cominciare. Tanto che fretta c'è? ANGELO FILIPPO JANNONI SEBASTIANINI

## *Intervista a*

Collana diretta da Alberto Castellano e Enrico Magrelli

### 1. Fabio Maiello

*Intervista a Dario Argento, l'occhio che uccide*

*L'uccello dalle piume di cristallo, Profondo rosso, Suspiria, Opera, La sindrome di Stendhal*, sono solo alcuni dei titoli che hanno caratterizzato la strepitosa carriera di Dario Argento, il più singolare cineasta italiano, nonché uno dei maggiori rappresentanti del genere fantastico-thriller su scala mondiale. Il libro si propone come un viaggio attraverso il suo cinema. Una lunga intervista strutturata film per film, in cui il *magico del brivido* rivela aneddoti, scelte, tecniche, curiosità del suo mestiere e anche un po' di se stesso. Preceduto da una nota di Dario Argento e da una prefazione di Alberto Castellano, è attualmente l'unico libro-intervista dedicato al regista.

1996; f.to 13x21; pp. X+108; L. 19.000

### 2. Alberto Castellano

*Intervista a Carlo Verdone, un malin... comico autore*

Dopo un saggio introduttivo che analizza le caratteristiche di Verdone attore e regista e la sua maturazione di autore attraverso il passaggio dalla comicità trasformistica degli esordi alla commedia sentimentale, il libro con un'intervista divisa in tre parti fornisce un profilo, per certi aspetti inedito, di Verdone con le sue sicurezze artistiche e le sue debolezze umane. Il comico parla del suo cinema e - con la passione e il rigore del cinefilo - di quello degli altri, del rapporto fondamentale con il suo pigmalione Sergio Leone, ma anche della sua famiglia, della sua infanzia e della realtà del set con aneddoti divertenti e indiscrezioni illuminanti.

1996; f.to 13x21; pp. 90; L. 15.000

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

Nome \_\_\_\_\_

Via \_\_\_\_\_ Città \_\_\_\_\_

Cod. fisc. \_\_\_\_\_

Data \_\_\_\_\_ Firma \_\_\_\_\_

## I Periodici delle Edizioni Scientifiche Italiane

### ARCHIVIO PENALE

Trimestrale, fondato da Remo Pannain, diretto da Gustavo Pansini  
abb. 1996: Italia L. 170.000 (Enti), L. 128.000 (Privati); L. 200.000 (Estero)

### ARCHIVIO STORICO DEL SANNIO

Semestrale, diretto da Gaetana Intorcchia  
abb. 1996: Italia L. 75.000 (Enti), L. 60.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

### CLIO

Trimestrale di studi storici, fondato da Ruggero Moscati, diretto da Carlo Ghisalberti  
abb. 1996: Italia L. 130.000 (Enti), L. 110.000 (Privati); L. 160.000 (Estero)

### COMUNICAZIONI SCIENTIFICHE DI PSICOLOGIA GENERALE

Semestrale, diretto da Marta Olivetti Belardinelli  
abb. 1996: Italia L. 80.000 (Enti), L. 66.000 (Privati); L. 100.000 (Estero)

### CROCEVIA

Trimestrale, diretto da Corrado Ocone  
abb. 1996: Italia L. 60.000 (Enti), L. 52.500 (Privati); L. 75.000 (Estero)

### DEMOCRAZIA DIRETTA

Quadrimestrale, diretto da Alfonso Alfonsi  
abb. 1996: Italia L. 75.000 (Enti), L. 66.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

### DEMOCRAZIA E DIRITTO

Trimestrale, diretto da Giuseppe Cotturri  
abb. 1996: Italia L. 140.000 (Enti), L. 120.000 (Privati); L. 180.000 (Estero)

### DIRITTO E CULTURA

Semestrale, diretto da Agostino Carrino  
abb. 1996: Italia L. 75.000 (Enti), L. 60.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

### DIRITTO E PRATICA DELL'AVIAZIONE CIVILE

Semestrale, diretto da Guido Rinaldi Baccelli  
abb. 1996: Italia L. 50.000 (Enti), L. 42.000 (Privati); L. 60.000 (Estero)

### FILOSOFIA E TEOLOGIA

Rivista quadrimestrale  
abb. 1996: Italia L. 120.000 (Enti), L. 100.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

### FRONTIERA D'EUROPA

Rivista storica semestrale diretta da Raffaele Ajello  
abb. 1996: Italia L. 60.000 (Enti), L. 50.000 (Privati); L. 75.000 (Estero)

### IL CANNOCCHIALE

Quadrimestrale di studi filosofici, diretto da Angelo G. Sabatini  
abb. 1996: Italia L. 80.000 (Enti), L. 65.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

### IL DIRITTO DELL'AGRICOLTURA

Quadrimestrale, diretto da Stefano Rodotà  
abb. 1996: Italia L. 120.000 (Enti), L. 95.000 (Privati); L. 140.000 (Estero)

### IL PENSIERO

Semestrale, diretto da Leo Lugarini  
abb. 1996: Italia L. 60.000 (Enti), L. 50.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

### INFORMATICA E DIRITTO

Semestrale, diretto da Costantino Ciampi  
abb. 1996: Italia L. 90.000 (Enti), L. 80.000 (Privati); L. 140.000 (Estero)

### KONSEQUENZ

Semestrale di musiche contemporanee, diretto da Girolamo De Simone  
abb. 1996: Italia L. 40.000 (Enti), L. 30.000 (Privati); L. 50.000 (Estero)

### LEGALITÀ E GIUSTIZIA

Trimestrale, diretto da Giovanni Giacobbe  
abb. 1996: Italia L. 180.000 (Enti), L. 130.000 (Privati); L. 200.000 (Estero)

### LETTERA INTERNAZIONALE

Trimestrale, diretto da Federico Coen  
abb. 1996: Italia L. 90.000 (Enti), L. 70.000 (Privati); L. 100.000 (Estero)

### NORD E SUD

Mensile di economia politica e di meridionalistica, diretto da Valeria del Vasto  
abb. 1996: Italia L. 160.000 (Enti), L. 130.000 (Privati); L. 220.000 (Estero)

## ON

Rivista di storia dell'arte dell'Ottocento, diretta da Mariantonietta Picone Petrusa  
abb. 1996: Italia L. 60.000 (Enti), L. 50.000 (Privati); L. 80.000 (Estero)

## QUADERNI REGIONALI

Trimestrale, diretto da Fausto Cuocolo  
abb. 1996: Italia L. 100.000 (Enti), L. 90.000 (Privati); L. 130.000 (Estero)

## RASSEGNA DI DIRITTO CIVILE

Trimestrale di saggi, rassegne e commenti giurisprudenziali, diretto da Pietro Perlingieri  
abb. 1996: Italia L. 190.000 (Enti), L. 150.000 (Privati); L. 250.000 (Estero)

## RESTAURO

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

abb. 1996: Italia L. 110.000 (Enti), L. 90.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

## RICERCHE STORICHE

Quadrimestrale, diretto da Ivan Tognarini  
abb. 1996: Italia L. 120.000 (Enti), L. 90.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

## RIVISTA DI DIRITTO DELL'IMPRESA

Quadrimestrale, diretto da Astolfo Di Amato e Franco di Sabato  
abb. 1996: Italia L. 130.000 (Enti), L. 110.000 (Privati); L. 180.000 (Estero)

## RIVISTA GIURIDICA DEL MOLISE E DEL SANNIO

Quadrimestrale, diretto da P. Perlingieri, e da R. Ajello, V. Patalano, V. Spagnuolo Vigorita  
abb. 1996: Italia L. 120.000 (Enti), L. 90.000 (Privati); L. 120.000 (Estero)

## RIVISTA PENALE DELL'ECONOMIA

Trimestrale, diretto da Elio Palombi  
abb. 1996: Italia L. 180.000 (Enti), L. 140.000 (Privati); L. 220.000 (Estero)

## RIVISTA STORICA ITALIANA

Quadrimestrale di studi storici, diretto da Emilio Gabba  
abb. 1996: Italia L. 200.000 (Enti), L. 160.000 (Privati); L. 300.000 (Estero)

## SOCIOLOGIA

Quadrimestrale di scienze storiche e sociali, diretto da Gabriele De Rosa  
abb. 1996: Italia L. 90.000 (Enti), L. 80.000 (Privati); L. 120.000 (Estero)

## STUDI STORICI E RELIGIOSI

Semestrale, diretto da Luciano Orabona  
abb. 1996: Italia L. 45.000 (Enti), L. 30.000 (Privati); L. 70.000 (Estero)

### OFFERTA RISERVATA AGLI ABBONATI

Spett. ESI, Vi prego volermi abbonare per il 1996, con lo sconto del 15%, con pagamento  
 c/assegno,  a ricezione fattura (solo per Enti e Istituti) alla rivista

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

Nome .....

Città .....

Indirizzo .....

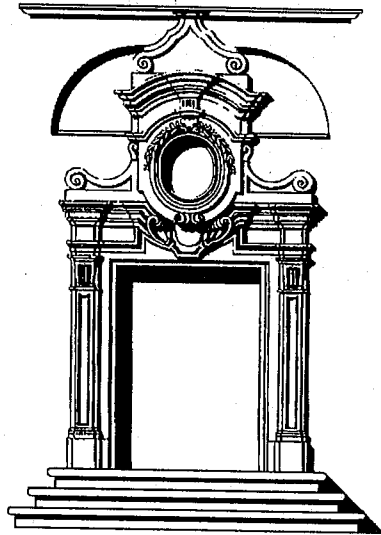
Firma .....

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

1996



ISTITUTO SUOR ORSOLA BENINCASA  
1895-1995



I convegni internazionali di studi

L'immagine della città europea in età di Antico Regime. Un'idea di biblioteca. Aleksandr Ivanovic Herzen. Lo Spazio. Monoteismo e Conflitto.

Le mostre

Lello Esposito. Paul Pennisi. Cesare Accetta. Massimo Rao. Antonio Biasiucci. Franco Cipriano. Geometria e Ricerca. Peter Willburger.

Il teatro

Enzo Moscato. Toni Servillo. Tonino Taiuti.

I concerti

Maria Pia De Vito. Daniele Sepe. Mohamed Briouel. Alan Curtis. Ensemble Galathea.

Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.

Internet: www.dial.it/esi E-mail: esi@dial.it

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

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

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

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

DISTRIBUZIONE NELLE LIBRERIE FELTRINELLI:

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

LIBRERIE DEPOSITARIE

Agnone: Ricci  
Alessandria: Bertolotti  
Ancona: C.A.R.T.A.; C.L.U.A.; Fagnani Ideale; Feltrinelli; Fogola  
Arezzo: Pellegrini  
Ascoli Piceno: Massimi; Rinascita  
Avellino: Book Show; Guida; Petretta; Petrozziello; Pirola Maggioli  
Aversa: Quarto Stato  
Bari: Cacucci; C.U.S.L.; Feltrinelli; Elli Laterza; Marrese; Palomar; Pirola Maggioli; Villari  
Belluno: Campedel; Tarantola  
Benevento: Chiusolo; Giudiziaria; L'Ateneo; Masone; Messina  
Bergamo: Rinascita; Scientifica Rassmussen  
Bologna: Cinema Teatro Musica; Dehoniana; Feltrinelli; Giuridica Ceruti; Patron; Pirola Maggioli; Rizzoli  
Bolzano: Cappelli  
Brescia: Agenzia Ronna Gianluca; Giuridica Picelli; Rinascita  
Brindisi: Piazza  
Cagliari: C.U.E.C.; Elli Cocco; La Biblioteca  
Campobasso: Centro Librario Molisano; Giuridica D.I.E.M.; L'Asterisco; La Libreria; La Scolastica  
Capri: La Conchiglia  
Capua: Uthopia  
Caserta: Croce; Guida; Il Cenacolo; San Paolo  
Cassino: Editrice Garigliano  
Catania: Bonaccorso; Cavallotto; Crisafulli; Dal Libraio; La Cultura  
Catanzaro: Giuridica; Guido Mauro; Nisticò; S. Pio X  
Cava dei Tirreni: Europa; Rondinella  
Cerreto Sannita: Rinascimento  
Chieti: De Luca; Pirola Maggioli  
Como: Giuridica Bernasconi  
Cosenza: Domus L.U.C.E.  
Cremona: Il Tarlo  
Ferrara: Spazio Libri  
Firenze: Alfani; Condotta; Feltrinelli; Le Monnier; Marzocco; Salimbeni; Secher  
Foggia: Dante; Pirola Maggioli; Universo Simone  
Foligno: Carnevali  
Frosinone: Bianchini  
Genova: Editrice Sileno; Elli Bozzi; Feltrinelli; Giuridica Bal-daro; Di Stefano; Libreria degli Studi; Liguria Libri  
Gorizia: Antonini; Centrale  
Grosseto: Nuova Libreria  
Isernia: Patriarca  
Latina: La Forense; Latina; Soldano  
L'Aquila: Colacchi; Interbooks; La Luna  
Lecce: Adriatica; Argo Librerie; Palmieri  
Livorno: Belforte; Gaia Scienza  
Lucca: La Nuova Vela; Massoni  
Lugano: Melisa  
Macerata: Bottega del Libro; Universitaria Floriani  
Mantova: Danesi; Di Pellegrini; Nautilus  
Martina Franca: Clio  
Matera: Libreria dell'Arco  
Messina: Athena; Editrice Hobelisi; Pizzullo  
Mestre: Fiera del Libro; Galileo; Punto Contabile; Sambo  
Milano: Anthes; Archivolto; Claudiana; Cortina; CUEM;

CUESP; Egea; Feltrinelli; Garzanti; Giuffrè; Giuridica La Tribuna; Glossa; Hoeppli; La Giuridica; Libreria delle Donne; Libreria dello Scriba; Libreria dello Spettacolo; Pirola; Ricordi; San Paolo; Vita e Pensiero  
Modena: Libreria Del Corso; Muratori  
Napoli: Dehoniana; Deporro; Feltrinelli; Librerie Guida; Libri & Libri; Liguori; Loffredo; Marotta; Martino; Neapolis; Paoline; Pisanti; Riscato; Treves; Volumina  
Novara: Policaro Libri; Rescalli  
Padova: Bottega del Libro; Draghi; Feltrinelli; Piccin; Progetto; Rinaldi; Rossi; Supermercato Andretta; Universitaria  
Palermo: Dante; Dello Studente; Flaccovio; Giuridica Valenti; L'Aleph; Nike; San Paolo; Sciuti; Universitaria  
Parma: Bottega del Libro; Feltrinelli; Fiaccadori  
Pavia: Garzanti; Il Delfino  
Perugia: Athena; Dello Studente; L'altra libreria; La Libreria; Le Muse; Margiacchi; Simonelli  
Pesaro: Pesaro Libri; Libreria del Barbiere  
Pescara: Dieffe; Feltrinelli; Libreria dell'Università  
Pisa: Feltrinelli; Lungarno; Pellegrini  
Pistoia: Turelli  
Pordenone: Al Segno; La Cintia; Minerva  
Potenza: Ermes  
Rimini: Libreria del Professionista  
Roma: Ancora; Bibliografica Giuridica Ciampi; Bonacci; Coletti S. Pietro; Coletti S. Giovanni; Dedalo; Economico-Giuridica; Esedra; Ex Libris; Feltrinelli; Forense; G.P.; Giuridica Carucci; Gremese; Herder; Il Leuto; Il Tritone; Juriservices; Kappa; L'Asterisco; Leoniana; Lo Scaffale; Micozzi; Nardecchia; Psicologia; Rizzoli; Rinascita; Scienze e Lettere; Sforzini; Stamperia Reale; Tombolini; Uscita  
Rovereto: Libreria Umanistica  
Rovigo: Pavanello  
Salerno: D'Auria; Feltrinelli; Guida; Internazionale; Paolillo  
Sassari: Dessi  
Savona: Moneta  
Siena: Bassi; Feltrinelli; Scientifica; Senese; Ticci  
S. M. Capua Vetere: AR.C.A.M.A.  
Solopaca: Del Castello  
Spoleto: Casa del Libro  
Taranto: Egidio Leone; Filippi  
Teramo: Ipotesi; La Scolastica  
Termoli: Il ponte  
Terni: Alterocca  
Torino: Facoltà Umanistiche; Feltrinelli; Forense Tarditi; Giuridica; Bosso; Stampatori  
Trapani: Del Corso; Giuridica  
Trento: Top Office; Universitaria  
Treviso: Bellucci; Canova; Galleria del Libraio; Marton  
Trieste: Borsatti; Cappelli; Goliardica; Svevo  
Udine: Carducci; Friuli; Moderna; Moro; Ribis; Tarantola  
Urbino: La Goliardica; Moderna Universitaria  
Varese: Pontiggia  
Venezia: Al Tribunale; Betan; C.L.U.V.A.; Ca' Foscarina; Goldoni  
Verona: Cortina; Ghelfi e Barbato; Giuridica Editrice; Grosso; La Fiscale; Legisi; Universitaria  
Vicenza: Galla; Traverso  
Viterbo: Fernandez; Scripta Manent

Da questo numero Konsequenz comincia a produrre e ad allegare un compact disc al fascicolo consueto: un 'gadget' che tuttavia riproduce una più vasta progettualità estetica. In questo primo cd, interamente *live*, si propone un documento sonoro legato alla nascita della rivista, con l'improvvisazione modulare *Fabulae Contaminatae* di Girolamo De Simone tratta dal concerto di presentazione.

I plurali della musica si manifestano con particolare evidenza e virulenza anche nei testi: si va dalla computer music al jazz, dalla pop alla world etnica, dalla fusion alla colta sperimentale. Il Focus ospita una ricognizione su oltre cento dischi di etnica e global. Itinerari trasversali sulla musica d'Asia ed Africa, schegge su Scelsi, Gorecki, Pärt: compositori europei in grado di collocarsi al di là di ogni confine.

Fanno capolino i nomi di Zorn, Joan Baez, Garbarek, ma non mancano incursioni nelle partiture verbali di Christian Wolff e cenni d'attualità sui dibattiti più scottanti registrati nelle cronache di questi giorni.