

Konsequenz

Rivista semestrale di musiche contemporanee

Anno II - Gennaio-Giugno 1995

pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

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

Redazione: Filomena Piccolo

Redazione editoriale: Giuseppe Balestrino

Direzione amministrativa: Giovanna Delfino

Condizioni di abbonamento per il 1995

Privati: Abbonamento annuo L. 30.000 Fascicolo singolo L. 16.000

Enti: Abbonamento annuo L. 40.000 Fascicolo singolo L. 22.000

Esteri: Abbonamento annuo L. 50.000 Fascicolo singolo L. 26.000

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

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

I contributi si intendono concessi a titolo gratuito.

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

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

Registrazione presso il Tribunale di Napoli al n. 4517 del 11/4/94. Responsabile: Girolamo De Simone. Spedizione in abbonamento postale/50%. Copyright by Edizioni Scientifiche Italiane - Napoli. Arte Tipografica s.a.s. - Via S. Biagio dei Librai, 39. Periodico esonerato da B.A.M. art. 4, 1° comma, n. 6, D.P.R. 627 del 6-10-78.

KONSEQUENZ

RIVISTA SEMESTRALE
DI MUSICHE CONTEMPORANEE

DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

ANNO II • GENNAIO • GIUGNO 1995



Edizioni Scientifiche Italiane

SOMMARIO

TRACKS

GIROLAMO DE SIMONE, <i>Estetiche del plagio</i>	5
FRANCESCO BELLOFATTO, <i>Sponsor e produzione</i>	11
RICCARDO RISALITI, <i>Didattica e sperimentazione, l'esperienza di Milano ed Imola</i>	15
GIANCARLO SICA, <i>Macchine virtuali: i linguaggi di sintesi</i>	19
GIUSEPPE CHIARI, <i>La musica filosofica</i>	27
DANIELE LOMBARDI, <i>RE MI-DA-DA</i>	47
GIANCARLO CARDINI, <i>Morton Feldman, l'opera pianistica</i>	51
PAOLO CASTALDI, <i>Strawinsky con noi oggi</i>	63
MASSIMO SGROI, <i>A telefono con John Zorn</i>	69

FOCUS

LE CULTURE METROPOLITANE

GABRIELE MONTAGANO, <i>Segnali di fumo</i>	73
ANNAMARIA RUFINO, <i>Immagini e linguaggi metropolitani</i>	77
DAVIDE BARBA, <i>Suoni ed ombre nella città</i>	83
FRANCESCO BELLOFATTO, <i>Uscire dal ghetto</i>	87

CROSS-OVERS

LA NOTTE AMERICANA

GOFFREDO DE PASCALE, <i>Se la messa in scena è come una partitura</i>	91
---	----

KONFUSION

EUGENIO FELS, <i>Gli Ideogrammi di Patty Pravo</i>	93
--	----

SCREEN

ANTONIO FRESA, <i>Frattali</i>	95
--------------------------------	----

PIEGHE DEL TEMPO

ALESSANDRO PETROSINO, <i>Ricordo di Luigi Schininà</i>	97
--	----

MATERIALI

GIANFRANCO BIANCOFIORE, <i>Moralità della musica</i>	99
ANGELO F. JANNONI SEBASTIANINI, <i>Mangime per memoria / 2</i>	100

ESTETICHE DEL PLAGIO

Menu

Michel Jackson copia (?) Al Bano. Patty Pravo copia (?) la band This Mortal Coil. Casi di plagio si susseguono sempre più frequentemente, quasi a dimostrare l'effettività di una tesi: quella della scomparsa dell'autore, e della compresenza di una collettività agente di fruitori-compositori che raccoglie e manipola idee già collocate nello spazio mediatico.

Antefatto

Due idee angolari avevano dato una forte spinta reazionaria alla sperimentazione musicale dell'ultimo ventennio (almeno): quella di repertorio, che ancora opprimeva le opere con l'assillo di una collocazione 'in linea' con i capolavori del passato (e la musica tedesca l'aveva fatta da padrona), e quella di 'novità', per la quale il vero compositore poteva essere soltanto quello in grado di 'dire' qualcosa di rivoluzionario, cioè qualcosa che non fosse mai stato detto prima.

Queste due caratteristiche, la linearità o consequenzialità della produzione, e la pretesa di pronunciare sempre parole ulteriori, avevano, come è noto a tutti, finito col cacciar via a pedate la gente dalle sale da concerto, sia da quelle che continuavano a propinare musica di repertorio 'doc' (con la conseguente crisi di programmazione tipica delle più retrive associazioni di melomani), sia da quelle che pretendevano creare nuovi classici presentando in sequenza le operine da camera dei quindicimila compositoriuncoli sperimentali.

Ma un altro effetto era decisamente più deleterio: il soffocamento progressivo patito dagli stessi compositori, per i quali la crisi del linguaggio, la ricerca di una 'loro' caratteristica riconoscibilità, erano diventati un luogo comune, spesso confinante col silenzio (il caso di Evangelisti è solo esemplare). Altri si arroccavano nella cittadella della rinuncia, portando ad estrema consunzione l'unica (saltuaria) inven-

zione della loro musica, quella per la quale sarebbe bastato un brano di tre minuti, e che invece occupava pagine e pagine, dischi e dischi, stagioni e stagioni.

Intere esistenze di compositori 'sperimentali' si sono consumate nella ricerca della 'novità per la novità', ancorché quest'ultima nulla di sostanziale fosse in grado di aggiungere alla stessa riconoscibilità degli autori: uno sperimentale vale l'altro, perché non emoziona, non lancia messaggi o ponti al di fuori della sua opera.

Sconfitta

Così, un larvato senso di insoddisfazione, di smarrimento, di fallimento, ha permeato la generazione di musicisti, pur di talento, che chiude questo millennio. Alla sensazione di svilimento ha fatto contrappeso la creazione di un ghetto, nel quale volontariamente gli stessi compositori si sono rinchiusi, assieme al loro pubblico (venti o trenta persone), alle loro operine fatte in serie, ai loro dischi e ai loro manoscritti inediti o fotocopiati dalla casa editrice di grido. Un ghetto dal quale tutti gli esclusi, vale a dire la maggior parte del pubblico, erano ben felici di esserlo: la gente che volesse ascoltare musica viva avrebbe anche pagato pur di *non* presenziare ad un concerto di musica contemporanea.

In questo mondo, in questo *nostro* mondo, è mancato chi gridasse consapevolmente ai quattro venti la sconfitta di un certo tipo di musica. E soprattutto è mancato chi lo facesse senza calare nella voce quel tanto di rimpianto per l'arte aurea del passato, quel tanto di commiserazione per le opere che incontravano il favore della gente, alludendo a quest'ultime come se si trattasse del prodotto di una sottocultura necessaria. Della necessaria resa della complessità di fronte alle ragioni della semplicità e ai desiderata del popolino. Nulla di più falso.

Messa in parentesi

Sarebbe più che opportuno abdicare temporaneamente al nostro pregiudizio d'autore, e all'attestazione forte delle ragioni dell'opera unitaria. Basterà lasciare tra parentesi la consapevolezza antica d'essere soggetti, e potremmo farlo facilmente, visto che per anni ci hanno insegnato tutto sui plurali, di verità, soggetti, saperi. Anche non condividendo la debolezza di queste tesi, potremmo almeno tentare di collocarci in una zona neutra, come avviene nel test del vaso e dei visi: com-

paiono alternativamente l'uno o gli altri, ma si mantiene sempre la sensazione di una presenza ulteriore, non *visibile*.

Nel *gioco* della comparsa e scomparsa per veli alternanti, di rivelazione e disvelamento, qualcosa potrebbe apparire o sparire, esserci al di là dello sguardo, o restare appena visibile al margine di occhi socchiusi, come le immagini di sconcertante bellezza alluse da Proust.

In linea. Fuori linea.

Cosa significherebbe andare oltre il margine del foglio? Questa semplicissima operazione potrà ancora sciolgere chi ha fatto ricerca tra le corde di un pianoforte? Michaux aveva un bel parlare della sfera (quante volte la si è riferita a Scelsi), delle linee intrecciate e prolungate verso la follia. Ma a quanti è già chiaro cosa significhi sviluppo 'lineare' (ad esempio delle intuizioni di Schoenberg) e sviluppo 'extralineare' (ad esempio di quelle di Stravinskij)? Qualcuno, ancora nel passato, già prese come motivo di ricchezza la citazione, la trascrizione, la permutazione, la contaminazione. Si trattava della non riconoscibilità dello stile come valore: non sarebbe un percorso da prendere in considerazione? Laddove lo stile scompare, l'autore si fa evanescente: siamo sufficientemente forti per rinunciare alle prerogative, tutte occidentali, che gli sono ancora riservate? Non è certo un caso che generalmente si sottovalutino l'importanza creativa dell'interprete, o la pratica dell'improvvisazione strumentale. Viviamo ancora all'ombra del segno; la scrittura ci soffoca, e le strutture silicee di Deleuze ci sono sconosciute. Di fronte allo scheletro di una canzone jazz ho visto impallidire grandissimi interpreti, fare la figura di neonati che balbettano sincopi per il timore della deriva.

La deriva è ricchezza, ma siamo incapaci di coglierne lo spirito.

Sprazzi di luce

Eppure, qualcosa s'è mosso: altrove, ma anche qui da noi. Tanta insoddisfazione doveva alla fine generare qualche dubbio. Si deve soprattutto al rock la capacità di sondare le nuove interfacce utente, rivificando perfino parte del jazz, e rendendo sempre più eclatante la distanza esistente tra la musica contemporanea che fu ed il suo possibile pubblico.

Soprattutto nei garage e nei sottoscala s'è sviluppata una nuova sensibilità, collegata anche all'esigenza di gestire segnali Midi di piccola en-

tità, creare basi musicali che facessero il giro dei piano bar, dei pub e delle piazze delle feste di provincia, allestire infine piccoli banchi mixer e addirittura antidiluviani revox o modernissimi registratori digitali. I più sofisticati viaggiano oggi su un TGV che si chiama CD Rom; dischi interattivi che portano stampato grandissimo il nome dell'autore, ma che infine all'autore non lasciano che vuota vuotissima copertina, perché tutto il contenuto è variabile, personalizzabile, contaminabile a seconda delle esigenze del fruitore.

Confusione

S'è diffusa in ambito londinese, e parigino, la musica africana. S'è creato un mercato sufficientemente florido per la musica del mondo, etnica, contaminata o globale.

Alcuni compositori, prima esclusi dal ghetto e dai canali di produzione, si sono affermati sorprendentemente con musica che ancora riesce addirittura a *dire* qualcosa, magari rinunciando alla prolissità, o affermando la sacralità di cori, oppure ancora elevando a sistema la fusione (quasi missaggio) tra rapidissimi sketch pubblicitari o fumettistici. Musica cinematografica ha fatto il successo di film e di compositori. Tutto questo riuscendo ad invadere il mercato, e alla faccia delle teorie di Adorno.

L'opera è in grado di farsi merce senza privarci del godimento estetico, e senza passare necessariamente per i canali delle major, visto l'incredibile impatto urbano della musica e dei gruppi prodotti dai Centri Sociali. In realtà, la virtualità altera le tradizionali categorie politiche, e presto questa inevitabilità raggiungerà l'apoditticità del visibile.

La concretezza dei software avrà la pesantezza dei mattoni. L'immagine sarà una protesi biologica del mentale. L'ipermercato sarà a venti centimetri dal nostro viso. I programmi televisivi ci vedranno tutti protagonisti, seduti nelle poltrone virtuali degli show intermediali. Internet è la pallida evanescenza di quello che sarà l'enorme spazio condiviso attraverso la tecnologia presente (e futura). Il controllo sociale avverrà attraverso le reti, la resistenza a questo controllo si chiamerà forse hackers. I prodotti culturali non avranno la rigidità di un foglio, l'impenetrabilità di un disco al vinile. Già il compact permette una maggiore 'appropriazione' e 'personalizzazione' delle tracks. I dischi laser garantiranno una totale e continua «entrata-uscita» dal sistema: le musiche saranno sempre più mescolate, sempre più nostre. Il disco sarà un oggetto estetico confezionato a nostro uso e consumo.

E lo faremo da noi.

Plagi?

Un enorme terreno condiviso non riesce più a discriminare le terre di ciascuno. Ogni luogo allarga i propri confini e li sovrappone a quelli circostanti. Le incursioni pirata negli standards predisposti dall'«autore» saranno la ricchezza e la bellezza di un prodotto ipermediale. Queste varianti verranno anzi richieste, perché nella variazione e nella velocità aforistica della successione di immagini diverse è il futuro dell'arte.

La nostra percezione è cambiata: la velocità degli spot ha modificato la sensibilità e la recettività. Ci annoiamo della lunghezza, della pedanteria, non conserviamo memoria dei discorsi troppo lunghi, delle architetture monumentali, delle forme ponderose ed affermative del vecchio modo di 'comporre'. Una estetica del plagio ne presuppone una della scomposizione. Frammenti, stille, particelle di suoni e immagini. L'arte del futuro funzionerà per accensioni infinitesimali. Sarà simile al funzionamento del nostro cervello, e sarà probabilmente intuitiva, connettiva, extralineare: capace di seguire la velocità di pensiero, lo scatto d'intelligenza. Non saranno ammessi passi indietro.

Avrà significato la nozione d'autore in scenari come quelli intravisti? Il patrimonio collettivo sarà sconnesso col reale, porterà le musiche dei territori alla dispersione o sparizione? sarà 'indotto' da regie occulte?

Sorgono nuove estetiche che rivoluzionano da cima a fondo le nostre abitudini di compositori. Sarebbe il caso di cogliere il senso (vettore) forte di queste stratigrafie, di lanciare le nostre opere in questa straordinaria avventura. Si tratta solo di rimuovere nomi, lasciar circolare virus, rinunciare a territori d'appartenenza.

GIROLAMO DE SIMONE

SPONSOR E PRODUZIONE

Le prospettive per lo spettacolo, ed in particolare per la musica, all'indomani dei progetti e dei dibattiti parlamentari che avrebbero dovuto rivoluzionare il meccanismo della vecchia Legge 800, e trovare modalità di finanziamento tali da mandare in pensione il Fus, Fondo Unico dello Spettacolo, hanno portato unicamente all'ampliamento del divario tra gli Enti lirici (Scala e Opera di Roma, posti su un piano di tutela diverso rispetto agli altri teatri italiani). Svanito il ministero per il Turismo e lo Spettacolo, e soprattutto la sua funzione di catalizzatore delle risorse, sale alla ribalta la Commissione Centrale Musica, col suo ruolo di collettore di finanziamenti per le varie manifestazioni sul territorio. Con la logica conseguenza che, ad essere garantite, saranno sempre le iniziative più «rappresentate» in seno all'assemblea.

Altro che lotta agli sprechi: se le istituzioni praticano inutilmente la strada degli Enti locali (che nelle intenzioni del legislatore avrebbero dovuto sostituire la funzione di finanziatori primari delle attività di spettacolo) chi va oggi a fare le spese della totale assenza di interlocutori istituzionali sono le associazioni e le iniziative «miste», quelle che vengono promosse grazie all'iniziativa di operatori ed artisti.

Reiterato più volte il decreto istitutivo del Dipartimento per lo Spettacolo, che dovrebbe conglobare le vecchie competenze ministeriali, la Seconda Repubblica punta decisamente verso un radicale decentramento in questo settore. Ma il decreto delega alle Regioni soltanto funzioni secondarie, specificando la competenza soprattutto per le iniziative di portata locale. Ma, dibattiti sul «localismo» a parte, l'ipotesi di coinvolgimento delle Regioni sulla ripartizione del Fus (concessione del contributo governativo solo nel caso dell'effettiva erogazione, a livello locale, dei relativi finanziamenti), si scontra violentemente con la totale assenza, all'interno degli Enti locali, di risorse economiche.

Allora, c'è un'effettiva volontà di cancellare la ventennale politica di sprechi per incanalare l'erogazione di fondi su basi oggettive (come la produzione, la redditività, etc.)? Sembra che, dunque, a farla da padrone

sia ancora una volta la logica del clientelismo (ed il meccanismo appare evidente nel caso di piccoli festivals e associazioni musicali).

Per meglio comprendere la bancarotta dello spettacolo in Italia analizziamo, ad esempio - anche per consentire significativi confronti internazionali - la situazione degli Enti lirici, gestiti da gruppi che hanno occupato i vuoti lasciati dalla partitocrazia. Emanazioni di agenzie, che detengono il potere assoluto del palcoscenico, quasi mai in nome dell'arte. E allora, se dosi massicce di melodramma e operetta creano l'illusione di poter avere quasi sempre la sala (ed il borderò) pieno, la funzione «educativa» degli enti va a farsi benedire, con una scelta di cartellone motivata solo dal botteghino. Le cifre della bancarotta sono allarmanti: basti citare l'Opera di Roma, con una voragine di bilancio motivata da scelte faraoniche e «follie» per il personale. E un rapporto costi per spettatore tra i più alti del mondo (437 dollari contro i 140 della Royal Opera House e del Bayerische Staatsoper di Monaco). L'analisi della Corte dei Conti fa rabbrivire: a carico dello spettatore resta il 2% del biglietto d'ingresso, il rimanente 98 ricade sullo Stato. E sul totale delle entrate, il cespite da botteghino ed il finanziamento locale è veramente relativo, mentre la parte determinante delle entrate è comunque rappresentata dallo Stato.

Mentre proseguono gli appelli al bilancio ed alla trasparenza nella gestione delle attività musicali (intanto, il «calmiere» per i cantanti stranieri proposto dall'Anels sembra già andato in pensione!), la legge finanziaria spazza via le realtà minori, come alcuni prestigiosi complessi orchestrali, completando l'opera di demolizione avviata da strutture come l'Ente radiotelevisivo di Stato. Rigori in nome di che cosa, dunque, se poi leggi speciali e erogazioni straordinarie consentono di perpetuare la politica di sprechi dei principali Enti lirici? Le vecchia legge di accompagnamento alla Finanziaria imponeva di fatto, con il congelamento degli organici, l'azzeramento qualitativo dei complessi orchestrali (aumentando la distanza con le più prestigiose orchestre europee, che della rotazione delle parti fanno, appunto, bandiera del loro prestigio). Ma la Finanziaria ha soprattutto cancellato le società concertistiche, piccole e medie realtà che assolvevano ad una primaria funzione di distribuzione della musica sul territorio.

Esiste una strada alternativa al pantano in cui sembra ristagnare il mondo musicale? La risposta è soprattutto politica, e passa necessariamente attraverso la ridefinizione di un Ente che coordini le attività di settore, e che soprattutto ribalti i criteri del Fus, in nome del quale si continuano a sanzionare i soggetti deboli del mondo musicale italiano.

Intanto, in attesa di un meccanismo che riequilibri il rapporto tra Stato ed Enti locali, una riconsiderazione dell'apporto di sponsor e privati può contribuire a delineare nuovi scenari per il settore.

Fino ad oggi, gli sponsor sono stati utilizzati dagli enti lirici soltanto come supporti per un singolo allestimento, quando andrebbero invece inseriti in modo più radicale nella gestione del teatro (con l'apertura dei Consigli di amministrazione a rappresentanti del mondo imprenditoriale). C'è poi il limite del prelievo Siae, che potrebbe essere «ammorbidito» attraverso forme di defiscalizzazione sull'esempio di altri Paesi europei.

L'immagine di un Ente lirico come moderna impresa, gestita con managerialità efficienti e competitive, si scontra violentemente con le risse da pollaio che sembrano caratterizzare i nostri Lirici, e tuttavia resta la condizione di base per raccordarsi con il mondo imprenditoriale privato all'insegna del rapporto impresa-territorio-utente. Accreditare l'immagine di un Teatro-Azienda, fortemente radicato nella vita culturale delle città, consentirebbe di raggiungere un pubblico di massa con un messaggio di qualità. Rivoluzionando i canoni delle sponsorizzazioni, associazioni e gruppi si sono appropriati delle logiche di rapporto con il neo-mecenatismo e stanno tentando di recuperare una nicchia di mercato attraverso l'offerta di prodotti specifici (è il caso delle incisioni di repertorio contemporaneo), utili a far confluire l'interesse di sponsor e privati. Una strategia «per progetti», mirata, ad esempio, alla realizzazione di festivals, anche se l'indiscriminata pioggia di miliardi, che fino a un paio d'anni fa aveva permesso il moltiplicarsi e l'inutile sovrapporsi di manifestazioni sul territorio, ha infine collassato tutto il sistema (e provocato il prosciugamento delle risorse).

Infine, vanno incrementate promozione e sostegno all'esecuzione musicale. È il tema approfondito nei due simposi internazionali «Crescendo Uno» (Budapest 1993) e «Crescendo Due» (Ischia 1994) dalla Federazione Mondiale dei Concorsi Internazionali di Musica, in collaborazione con il Centro di Cultura Musicale e l'Unesco.

L'idea di base è quella di studiare, sul piano internazionale, le vie ed i mezzi per promuovere i giovani interpreti vincitori di concorsi internazionali, approfondendo la problematica delle scritture di concerti offerte dagli stessi concorsi, come politica di promozione artistica e sociale, e prestando attenzione alle forme di garanzia previste nel regolamento dei concorsi. I problemi non sono legati solo alla possibilità di ottenere delle scritture, quanto alla deontologia dei cachet per i giovani musicisti scritturati, alla qualità dei servizi manageriali offerti ed alla ef-

fettiva consegna di pacchetti concertistici spesso soltanto promessi. Da qui, l'idea di creare un «Fondo promozionale» a sostegno dei giovani.

I due simposi hanno avuto il merito di dirottare l'interesse del neomecenatismo verso un aspetto particolare del campo musicale, ovvero gli esordi per un interprete, momento delicato di scelte e orientamenti. Può sembrare un passo asettico, ma nelle intenzioni di «Crescendo» questo momento vede il necessario coinvolgimento (attraverso le modalità di informazione e l'analisi motivazionale dei criteri di scelta) di chi - direttore o agente - è preposto alla scrittura del giovane interprete.

FRANCESCO BELLOFATTO

DIDATTICA E SPERIMENTAZIONE. L'ESPERIENZA DI MILANO ED IMOLA

Per molti anni l'istituzione musicale in Italia è stata gestita, e lo è tuttora, dai conservatori di musica, cui devono far capo gli allievi di scuole private e scuole civiche per il compimento degli esami, gli unici riconosciuti a livello ufficiale. Regolato da leggi ormai annose, periodicamente ritoccato da circolari che dovrebbero far chiarezza e che invece complicano le cose, il sistema vigente nei conservatori si basa su di un principio - almeno per le materie principali -: il maestro unico, il maestro per la vita, fornitore di un insegnamento di tipo solistico-concertistico. Sistema ottimo per certi versi, soprattutto se il maestro è esperto e qualificato nell'incarico che gli si chiede, ma tutt'altro che scevro di difetti, quando il maestro non è all'altezza del compito: quando cioè si rivela negli anni incapace di superare i ben noti, antiquati programmi, e di permettere un confronto di idee, un aggiornamento continuo dei movimenti culturali che la professione del musicista ovviamente richiede. I programmi di studio e quelli di esame, soprattutto, esistono sulla carta ormai da decenni: nacquero già vecchi e adesso sono decrepiti: non sono al passo coi tempi, esigono troppo da un lato, niente o quasi dall'altro. Poca elasticità culturale, nessuna completezza. Negli anni i conservatori sono aumentati di numero e nel numero delle classi, per motivi soprattutto politici; e la crisi si è ingigantita.

Oggi tali istituti hanno provato la loro incapacità a preparare i giovani alla professione, che non è solo quella del solista concertista, ma del musicista-strumentista esperto in altre attività collaterali ma non complementari: la musica da camera, la didattica, la collaborazione con i cantanti, la ricerca, l'attività pubblicistica, la capacità di operare e organizzare in campo musicale. In una parola il dominio di quella cultura che non basta certo ad ottenersi cambiando semplicemente il nome dei conservatori in «istituti alla cultura», come vorrebbero recenti proposte.

Lo studio di uno strumento in conservatorio, e del pianoforte in

particolare, si è detto, è sempre stato di tipo solistico-concertistico; ma anche in questo settore l'istituzione si è dimostrata incapace di preparare e inserire professionalmente i giovani diplomati. E così i giovani diplomati hanno cercato, specialmente in questi ultimi anni, al di fuori del conservatorio, persone ed istituzioni capaci di aiutarli, sia a farsi una preparazione competitiva, sia ad ottenere agganci e facilitazioni preziosi per una carriera solistica, o comunque professionale secondo vari indirizzi. Alle innumerevoli scuole private, all'unica Accademia ufficiale finora esistente, quella romana di S. Cecilia, si sono aggiunte di recente scuole e accademie di 'perfezionamento' di vario genere e tipologia. Molte, purtroppo, inadeguate agli scopi che si propongono, essendo in realtà solo un prolungamento del conservatorio, del suo sistema, dei suoi programmi, del suo spirito.

Vorrei qui accennare ad un paio di iniziative di cui, come docente e 'consulente', sono stato e sono parte in causa. Due iniziative che a pochi anni dalla loro partenza, si sono rivelate vincenti; una nell'ambito del conservatorio, l'altra al di fuori: i programmi sperimentali del Conservatorio di Milano, nella sezione pianoforte, e l'Accademia Internazionale pianistica di Imola.

I nuovi programmi milanesi (ovviamente 'optional' e limitati agli allievi interni) si basano su due principi basilari: estensione e completamento del repertorio studiato, estensione e approfondimento delle materie «complementari» al corso superiore. Oltre all'importantissima divisione dell'esame finale tra indirizzo «concertistico» e indirizzo «didattico». Il ministero ha concesso la possibilità della sperimentazione autogestita e diversi conservatori ne stanno giustamente approfittando, più o meno con le stesse motivazioni di Milano. Non conosco ancora i programmi di questi conservatori. Quelli dell'istituto milanese sono stati completamente rivoluzionati, rispetto a quelli ministeriali tuttora in vigore, per creare un repertorio completo ed equilibrato secondo le esigenze della cultura e della pratica concertistica attuale: in particolare ci si è proposti di far conoscere anche la letteratura del nostro secolo (nostro ancora per poco!) fino alle sue ultime tendenze. Se si pensa che per i vecchi programmi i «moderni» erano Brahms, Debussy e Ravel! Ma è storia vecchia, vecchia già nel 1930.

L'altra novità dei nostri programmi sperimentali è l'istituzione di alcune materie cosiddette «complementari» nel corso superiore, che vanno quindi ad affiancare l'esame di diploma: materie teoriche (didattica, letteratura pianistica, lettura della partitura) e pratiche (musica da camera, esecuzione su clavicembalo e su fortepiano, con relativa Praxis)

la cui preziosità è fuori discussione. E naturalmente si qualifica da sé l'obiezione di qualche collega: «Perché fare tanta fatica quando poi il voto ha lo stesso valore di quello ottenuto col programma usuale?»

* * *

Se compiere gli studi conservatoriali secondo direttive culturali aggiornate e funzionali alla futura professione è importante, lo è ancor più quella fascia dello studio compresa tra il diploma, conclusione ufficiale del corso, e l'inserimento nella professione. L'Accademia di Imola, che era nata in forma privata come serie di «Incontri» con illustri maestri e concertisti, si è poi sviluppata come scuola di preparazione alla professione, concepita prevalentemente in senso concertistico: da cui le frequenti partecipazioni degli allievi alle più famose competizioni internazionali, oggi come si sa innegabile aiuto ad una carriera solistica. Il principio basilare dell'Accademia imolese è la collegialità dell'insegnamento: la personalità del giovane matura dal contatto con diverse peculiarità stilistiche e diversi sistemi didattici, di insegnanti diversi: non di uno solo per lunghi anni, come in conservatorio. In conservatorio è anche giusto che sia così (magari trovando l'insegnante buono; se no son guai), ma il conservatorio impersona le elementari e le medie dello studio della musica: mentre l'Accademia è l'Università. E all'Università si studia con più insegnanti.

Non mancano, neanche a Imola, situazioni che comportano di norma (poi le eccezioni ci sono sempre) la presenza di un insegnante più o meno fisso, un insegnante di base, di 'riferimento': avviene nel caso degli allievi cosiddetti «pluriennali», i più giovani, preparati per il futuro inserimento nel corso normale, triennale; e avviene nel caso di quelli del corso di «orientamento», un vero e proprio corso preparatorio o di prova, di un anno. Gli allievi del corso triennale possono invece studiare con i vari maestri dell'Accademia, a loro discrezione, con lo stesso o con diverso repertorio, nell'ambito di quanto viene loro richiesto per esame: praticamente si studia non col maestro Tizio o Caio, ma si studia in Accademia. Tutti gli allievi sono tenuti a presenziare alle lezioni teoriche e 'culturali' - impegni pressappoco bimensili, ma talora anche settimanali - e a partecipare a turno a seminari e masterclasses, che si tengono circa una volta al mese invitando illustri concertisti e docenti. I programmi sono liberi: viene richiesto annualmente agli allievi più giovani un programma da concerto e un concerto per pianoforte, ai 'grandi' due programmi e due concerti; ma spessissimo tale richiesta viene superata, anche dai più giovani. Viene posto l'accento non solo

sulla vastità del repertorio e sulla rapidità d'apprendimento, presupposto essenziale per una carriera concertistica, ma sulla 'qualità': esecutiva, ovviamente (è primaria!) ma anche 'culturale', diciamo così: che cosa studiare, che cosa si adatta maggiormente, come fare un programma, quale repertorio è più indicato per quel concerto o concorso, etc.

Vi sono esami ogni anno e concerti pubblici alla fine del corso, cui sono invitati agenti e operatori musicali. I risultati hanno dimostrato che finora quasi sempre gli allievi sono riusciti a reggere il ritmo mantenendo gli appuntamenti e soddisfacendo le esigenze. Non solo: in alcuni casi sono riusciti ad inserirsi in una carriera concertistica, anche internazionale, prima ancora di aver terminato il corso. Non è qui il caso di enumerare le grandi competizioni pianistiche vinte dagli allievi di Imola, non solo da quelli più 'anziani' ma, di recente, anche da alcuni dei giovani e giovanissimi.

È su queste ultime leve infatti che punta maggiormente l'Accademia: lo studio della fisiologia e della psiche umana ha da tempo dimostrato che il massimo dei risultati si può raggiungere, si dovrebbe raggiungere, in età adolescenziale; almeno per quanto riguarda l'assetto e le prestazioni tecniche, o la memoria, emotività, controllo, senso estetico, etc. possono incrementare via via che la preparazione culturale procede; ma a vent'anni certi 'giochi' devono esser già fatti, l'esecuzione strumentale è una sorta di atletica, sia fisica che mentale. E, come si sa, i grandi atleti sono per lo più molto giovani.

RICCARDO RISALITI

MACCHINE VIRTUALI: I LINGUAGGI DI SINTESI

Introduzione

Uno degli aspetti più affascinanti della Musica Elettronica è sempre stato quello relativo alla possibilità di controllare tutte le fasi del processo compositivo, sia per ciò che concerne la microstruttura¹ del suono che la sua macrostruttura².

Gli enormi gradi di libertà offerti dall'utilizzo dell'elaboratore in quest'ambito costituiscono però paradossalmente un grave ostacolo alla realizzazione di una composizione, dato l'enorme numero di dati e parametri di controllo che risultano necessari alla sua implementazione su computer.

In altre parole, sin dagli albori della Computer Music ci si era subito resi conto che il problema principale diventava quello di poter disporre di un adeguato *linguaggio* con il quale comunicare all'elaboratore le istruzioni relative alla generazione ed al controllo della micro e macrostruttura della composizione.

Nel corso degli anni sono state implementate varie filosofie di approccio al problema, le quali si riferiscono alle due modalità operative esistenti: la sintesi in tempo reale e quella in tempo differito.

La prima comporta l'assunzione del fatto che il calcolatore sia solo un sistema di controllo, e che l'hardware necessario alla sintesi e all'analisi del suono costituisca un sistema interfacciato all'*host computer*: a parte i costi ancora elevati (anche se i continui progressi dei processor

¹ Per 'microstruttura' qui si intende la definizione del contenuto spettrale di un suono, (cioè in ultima analisi il suo timbro), che può essere statica (ovvero la condizione iniziale dello spettro sonoro di base non cambia durante l'evoluzione del segnale) o dinamica (ed in questo caso avviene una variazione, nel tempo relativo all'evoluzione del segnale, dello spettro sonoro di base, ossia varia la quantità, l'ampiezza (energia), la distanza in frequenza tra le singole parziali dello spettro stesso).

² Per 'macrostruttura' ci si riferisce alla forma della composizione musicale, ovverossia all'insieme di regole che governano lo sviluppo della stessa.

RISC e DSP fanno ben sperare) si resta così vincolati ad una macchina che, per quanto espandibile e modulare, dimostrerà prima o poi dei limiti fisici di utilizzo, dovuti al fatto che, stante la velocità computazionale del sistema, esisterà comunque un numero massimo di moduli da poter implementare.

I sistemi di sintesi in tempo differito richiedono come hardware unicamente una scheda di conversione digitale-analogica, molto economica, lasciando invece a carico del software la possibilità di generare suoni mediante dei linguaggi che sarebbe opportuno definire dei *compilatori acustici*: questo modo di procedere comporta che sia il programma a generare in base ad opportune istruzioni un file di campioni digitali che possono essere convertiti in suono.

Il problema di base per questo tipo di linguaggi è dato dal fatto che il file sorgente può essere modificato solo in tempo differito e va quindi poi successivamente ricompilato: la flessibilità è enorme, ed il costo inesistente, ma i tempi di realizzazione crescono al cubo della complessità e della lunghezza del sorgente, e non esiste alcun *feedback* immediato tra il musicista e lo strumento 'virtuale' realizzato.

Questo *modus operandi* avrebbe tuttavia permesso a chiunque di avvicinarsi alla disciplina senza dover per forza spendere cifre astronomiche.

È alla luce di queste riflessioni che, già negli anni '60, Max Mathews incomincia la stesura del capostipite di tutti i 'linguaggi per macchine virtuali', il leggendario Music V.

Da tale linguaggio sarebbero da allora in poi scaturiti una lunga serie di successori, basati tutti sostanzialmente sulla stessa idea di base (e spesso anche con molti criteri di programmazione ed operatività simili), fino ad arrivare ai recenti *Csound* (Barry Vercoe, MIT) e *Cmusic* (F. Richard Moore, UCSD).

Quale è quindi la logica fondamentale di questo tipo di linguaggi?

Essa consiste nell'utilizzo del calcolatore per sviluppare degli algoritmi che siano in grado, sotto forma di istruzioni (cioè dei codici operativi con una precisa sintassi e relativi parametri), di generare uno 'strumento virtuale'³ in grado di accettare la 'partitura' per esso concepita. Un apposito compilatore farà sì che lo strumento, le relative funzioni d'onda ed i parametri vengano calcolati matematicamente dal computer e trasformati in un file di campioni numerici (cioè un'informazione digitale) tali che, una volta inviati ad un convertitore digitale - analogico (DAC, ovvero Digital-to-Analog Converter) siano trasformati in un se-

³ Così detto in quanto non esistente, appunto, fisicamente sotto forma di un hardware dedicato.

gnale elettrico analogico da inviare ad un sistema di amplificazione sonora per essere ascoltati.

Inoltre, cosa forse ancora più importante, va considerata la *libertà* di interconnessione esistente fra i moduli stessi e la possibilità di *correlare* i parametri di controllo, al fine di ottenere una molteplicità di controlli su moduli diversi tramite, ad esempio, un'unica funzione.

Il problema causato dal tempo differito (cioè dalla non possibilità di ascoltare in tempo reale quanto prodotto) risulta, a mio parere, non significativo per un compositore, in quanto egli è già abituato alla prassi di ideazione - produzione - correzione, ed i tempi di attesa per la compilazione di uno strumento (grazie alla velocità computazionale, molto aumentata, dei calcolatori dell'ultima generazione) risultano molto diminuiti ed assolutamente accettabili: in ultima analisi, consentono una piccola pausa di riflessione, alla quale si è ben abituati quando si lavora con metodi tradizionali...

Inoltre, riteniamo che tali linguaggi possano essere di eccezionale aiuto a molte altre categorie di esperti (musicologi, fonetici, studiosi di acustica, ricercatori nell'ambito dei linguaggi interspecie, etc.) che ne potrebbero far uso nei rispettivi campi di indagine per simulare modelli di sistemi fisici molto difficili e costosi da realizzare con altri metodi.

Cercheremo quindi di rendere evidenti l'eccezionale flessibilità di questo approccio nella successiva sezione, ove illustreremo, tramite numerosi esempi, la struttura e la sintassi di base del linguaggio per macchine virtuali più universalmente usato, e cioè *Csound* del Massachusetts Institute of Technology (MIT), ideato e sviluppato da Barry Vercoe.

Il linguaggio Csound

Gli strumenti 'virtuali' di *Csound* vengono creati per mezzo di due file di testo, editabili attraverso un qualsiasi text editor o word processor: il primo, denominato 'orchestra file', (<filename>.orc), è quello che ci consente di 'costruire' il nostro strumento mediante una serie di codici operativi ed operandi (i moduli di cui si è parlato precedentemente): i valori agli operandi potranno essere forniti o in parte direttamente dall'interno dell'orchestra file o (meglio) tramite lo 'score file' (<filename>.sco), grazie al quale sarà definita la nostra 'partitura' relativamente allo strumento implementato.

Vediamo ora di definire ed analizzare (senza entrare in eccessivi dettagli che non rientrerebbero nello scopo del presente articolo) il contenuto di un semplice orchestra file, cominciando col dire che esso è formato da due sezioni ben distinte:

— la "header section" (o sezione intestazione), nella quale vengono definiti la frequenza di campionamento, la frequenza di controllo, il numero di campioni in ciascun periodo di controllo, ed il numero di canali di uscita;

— l'"instrument section" (o sezione strumento) nella quale vengono creati e stabiliti tutti i moduli relativi alla progettazione del nostro strumento.

Riguardo alla sezione di intestazione (o *header section*), va specificato che (per meglio comprendere quanto verrà detto successivamente) il linguaggio *Csound* lavora a due frequenze di campionamento diverse — una audio ed una di controllo. Ciascuna di esse non può rappresentare segnali con frequenze di campionamento più alte di metà di quella stabilita, ma la distinzione fra segnali audio e segnali di controllo (sub-audio) è molto utile in quanto permette, a livello di questi ultimi, di realizzare funzioni a variazione più lenta (che necessitano quindi di un minor numero di campioni), le quali richiedono ovviamente minor tempo nell'essere calcolate.

Nell'esempio di sezione di intestazione (o *header section*) che segue, andremo a stabilire una frequenza di campionamento di 20000 Hz, una di controllo di 1000 Hz, calcoleremo il numero di campioni in ciascun periodo di controllo mediante la formula $k\text{smpls} = sr/kr$, ed infine assegneremo il numero di canali di uscita, in questo caso 1:

$$\begin{aligned} sr &= 20000 \\ kr &= 1000 \\ k\text{smpls} &= 20 \\ n\text{chnls} &= 1 \end{aligned}$$

Nella sezione strumento (od *instrument section*) del nostro orchestra file vengono numerati tutti gli strumenti a cui si farà poi riferimento nello *score file*: come abbiamo già visto, ciascun strumento consiste di un insieme di "unità" o "moduli" software, che vengono collegati fra di loro per mezzo dei blocchi di I/O⁴, che sono realizzati mediante i prefissi per variabili *i*, *k* od *a*, ciascuno dei quali indica una variabile calcolata ad un'opportuna velocità, e cioè:

- variabili di inizializzazione;
- variabili *i*-rate che cambiano alla velocità della nota;

⁴ I/O blocks, blocchi di input/output (ingresso/uscita): detti blocchi sono in realtà delle variabili il cui scopo è quello di comunicare informazioni tra i vari moduli (vedi testo).

- variabili *k*-rate che cambiano alla velocità di controllo (*k*-rate);
- variabili *a*-rate che cambiano a velocità audio (di *sampling rate*);
- una trattazione del significato di ciascun prefisso verrà dedotta dai vari esempi che seguiranno.

Inoltre, va aggiunto che ciascuna istruzione per l'orchestra file occupa una singola linea ed ha sempre lo stesso formato di base, ovvero:

risultato *azione* *argomenti*

per *risultato* s'intende uno dei tipi di variabili summenzionate, nella quale verrà memorizzato il risultato dell'*azione* prodotta da una unità generatrice od elaboratrice (uno dei tanti moduli software), e i cui *argomenti* riceveranno i valori che vengono stabiliti nei due seguenti modi:

— nell'orchestra file, assegnando direttamente i valori degli *argomenti* relativi a quell'unità (*azione*);

— tramite l'attribuzione dei "p-campi" (o campi parametrici), sempre nell'orchestra file: a ciascuno di essi verrà attribuito un valore mediante i dati scritti nello *score file*.

Siamo finalmente pronti a creare un primo strumento, il cui scopo è (ad esempio) quello di generare una nota, che supponiamo di frequenza 220 Hz (il LA un'ottava sotto il DO centrale), di ampiezza 15000 (in valori lineari), di durata 3 secondi, e la cui forma d'onda è costituita da una semplice senoide; avremo quindi due listati da realizzare, uno relativo allo strumento, ed uno relativo alla sua 'partitura'.

Il listato relativo allo strumento sopracitato sarà:

```
instr 1 ; strumento numero 1
asig oscil 15000,220,1
out asig
endin
```

che salveremo con il nome 'prova.orc' ed il cui significato è il seguente:

definisci lo strumento n° 1
crea un modulo *oscil* (un oscillatore, cioè un'unità generatrice) con segnale di ampiezza 15000, frequenza 220 Hz e forma d'onda 1, assegnandolo alla variabile a frequenza audio *asig*, ed infine mandala in uscita; fine strumento.

Come è facile vedere, i parametri relativi sono stati forniti diretta-

mente dall'interno agli *argomenti* del modulo *oscil*, senza l'uso dei "p-campi" relativi a questa unità nello score file.

Dovremo quindi definire, con il nome 'prova.sco', la 'partitura' relativa a questo strumento, vale a dire:

```
f1  0  4096  10  1
i1  0      4
e
```

il cui significato è:

usa la funzione n° 1 per generare all'istante 0 mediante la routine generatrice 10 una tabella di 4096 campioni allo scopo di creare una forma d'onda composta da somme pesate di semplici sinusoidi: la posizione dell'ultimo valore inserito qui stabilisce che solo la prima armonica (la fondamentale) ha ampiezza normalizzata ad 1, e ci restituisce quindi una singola onda sinusoidale.

Infine, lo strumento 1 genererà alla frequenza relativa alla produzione di una nota (i1) un segnale che partirà all'istante 0 e terminerà dopo 4 secondi.

Il simbolo 'e' indica la fine della partitura.

Con l'istruzione «i1 0 4» abbiamo visto che, quale che siano il numero di argomenti relativi ad un determinato strumento, esistono sempre nello score file tre "p-campi" non riassegnabili, ovvero i primi tre, il cui significato (fisso) è il seguente:

p1 indica il numero dello strumento attivato;
 p2 indica l'istante d'inizio (in sec.) dell'evento sonoro (della nota);
 p3 indica l'istante di fine (in sec.) dell'evento sonoro (della nota).

A seconda del computer e del sistema su cui 'gira' *Csound* si attiverà in vari modi, ed una volta compilati i due file ci verrà restituito un file di campioni che potremo ascoltare mediante la scheda con i convertitori DAC.

Questo primo esempio non invoglierebbe certo nessuno a proseguire lo studio di *Csound*, una volta ascoltato il risultato: lo spettro sonoro ha caratteristiche insignificanti, per non parlare dell'ampiezza costante e senza alcun tipo di inviluppo⁵: ma deve essere ben chiaro che non abbiamo neanche

⁵ Per inviluppo d'ampiezza s'intende la funzione tramite la quale l'ampiezza di un segnale varia nel tempo d'evoluzione del segnale stesso secondo i valori assunti dalla funzione d'inviluppo e per i quali viene moltiplicata l'ampiezza durante la corsa del segnale.

che cominciato ad esplorare le possibilità offerte da questo formidabile linguaggio, limitandoci ad un esempio di estrema grossolanità, utile soltanto a farci comprendere le primitive basi di questo compilatore acustico.

Proveremo ora ad analizzare un esempio ben più concreto modificando quello sopra descritto, ed è proprio in questo aspetto di elaborazione per passi successivi che si concretizza l'estrema duttilità e flessibilità di *Csound*, in quanto è possibile continuamente aggiornare uno strumento e renderlo più sofisticato ed 'intelligente' ai fini musicali via via che si approfondisce lo studio della sintassi del linguaggio, dell'acustica e delle tecniche di sintesi e di elaborazione numerica dei segnali (DSP, ovvero *Digital Signal Processing*).

In questa ulteriore elaborazione, noi renderemo 'dinamico' il pitch (ovvero l'altezza della nota) miscelandolo con due copie di se stesso leggermente "stonate" (cioè, con pochi Hz in più e in meno rispetto alla frequenza centrale di pitch, ossia shiftate in frequenza di un +Df e -Df).

Inoltre, impiegheremo anche il convertitore di valori *Csound* "cpspch" che ci permetterà di specificare la frequenza di pitch per mezzo di un valore di ottava e classe di pitch piuttosto che attraverso la frequenza espressa in Hertz: 8.01, ad esempio, rappresenta con 8 il valore dell'ottava del DO centrale, mentre .01 rappresenta la nota DO # (.00 rappresenta la nota DO, .01 la nota DO #,11 la nota SI); inoltre, useremo anche il convertitore "ampdb" per specificare l'ampiezza in dB piuttosto che linearmente.

Inoltre, poiché stiamo sommando le uscite di tre oscillatori, e ciascuno di essi impiega lo stesso inviluppo d'ampiezza, noi scaleremo l'ampiezza di ciascuno di essi prima di miscelarli insieme, per evitare overflow rispetto alla massima ampiezza, che è abitualmente normalizzata ad 1. Sia "iscale" che "inote" sono nomi arbitrari per le variabili relative ai blocchi di I/O. Ciascuno di essi corrisponde ad una variabile a frequenza-i che viene valutata quando lo strumento è inizializzato.

```
instr 1                                ;prova2.orc
iamp = ampdb(p4)                       ;converte db in lineari
iscale = iamp *.333                    ;normalizza l'ampiezza dei tre osc.
inote = cpspch (p5)                   ; converte "ottava.pitch" in cps (Hz)
k1  linen iscale, p6,p3,p7             ;p4 = amp
a3  oscili k1, inote * p8,1            ;p5 = freq
a2  oscili k1, inote * p9, 1           ;p6 = tempo d'attacco dell'inviluppo
a1  oscili k1, inote, 1                ;p7 = tempo di rilascio dell'inviluppo
a1 = a1 + a2 + a3                     ;p8 = shift positivo della freq. di pitch
out a1                                 ;p9 = shift negativo della freq. di pitch
endin
```

e la cui partitura è:

; ciò che segue un ';' è un commento in *Csound*.

;prova2.sco

f1 0 4096 10 1

;onda sinusoidale

;strum.	start	durata	amp(p4)	freq(p5)	att(p6)	ril(p7)	+Df(p8)	-Df(p9)
i1	0	1	65	8.04	.1	.9	1.004	.996
i1	1	1	60	8.02	.03	.97	1.008	.992
i1	2	1	65	8.00	.5	.5	1.003	.997
i1	3	1	70	8.02	.8	.2	1.002	.998
i4	4	1	75	8.04	.6	.4	1.005	.995
i4	5	1	70	8.04	.05	.95	1.004	.996
i4	6	1	80	8.04	.01	.99	1.008	.992

e

Come lavora il nostro strumento? Esso è formato da tre moduli oscillatori (*oscili*) ed un semplice generatore d'involuppo (*linen*), che controlla contemporaneamente l'ampiezza degli oscillatori: tutti i valori relativi ai "p-campi" stabiliti per questo strumento vengono aggiornati a frequenza-i (cioè la frequenza di aggiornamento delle note).

Con pochissime modifiche abbiamo iniziato ad ottenere uno strumento decisamente più interessante, in quanto dotato di controlli di involuppo, di controllo del pitch e relativi +Df e -Df parametrizzati: un sapiente uso dei valori tramite lo score file può già consentirci di esplorare in maniera molto fattiva le possibilità (insospettite) offerte da questo strumento. Inoltre, compattando attraverso l'uso di funzioni alcuni parametri di controllo si può rendere "note-indipendente" l'andamento dinamico degli stessi.

Concludiamo questa prima, breve carrellata su *Csound* invitando a creare inizialmente strumenti molto semplici, progettati a tavolino con carta e penna (e calcolatrice) sottomano: ci si renderà conto dei problemi di ordine matematico e sintattico che via via si presenteranno, e delle soluzioni logiche e coerenti per ciò che ci si è proposti di realizzare: chi scrive è sicuro che l'enorme potenza di questo linguaggio e la sua filosofia non mancheranno di affascinare.

Per chi ne fosse sprovvisto, il linguaggio *Csound* è disponibile sia in versione per PC che per Macintosh, comprensivo di manuali, sulla rete Internet.

GIANCARLO SICA

LA MUSICA FILOSOFICA

la philosophia della musica
istituisce la musica classica.
poi la distrugge.

ma non distrugge se medesima

la filosofia della musica getta luce sulla musica da film.
ma non permette al filosofo di scendere a fare musica da film

così il filosofo della musica è solo

nessuno è libero
il filosofo è libero ma cerca altri
e inizia il tempo dei mendicanti

la filosofia della musica dà la
musica filosofica ma non la
istituisce.

la musica filosofica
non è classica
non è da film
non esiste
esiste nella solitudine
nelle solitudini.

Senza i musicisti il capitale investito su Haydn non avrebbe senso.
Perché abbia senso occorre che esecutori suonino questa musica.
perché abbia senso occorre che delle scuole insegnino una tecnica
adatta.

Occorre che letterati invitino ad andare ad ascoltare.

Occorre che duplicazioni varie siano poste in vendita.
 Occorre che addetti svolgano l'attività commerciale di vendita.
 E altri addetti eseguano diffusione, informazione etc.
 Questi musicisti esistono prima dell'operazione.
 Questi addetti commerciali, esistono prima dell'operazione.
 Senza il capitale investito i musicisti suonerebbero la loro musica.
 Gli addetti organizzerebbero piccole feste per farli ascoltare.
 La vita musicale avrebbe un altro respiro.

Se l'accumulazione è un meccanismo automatico allora occorre un prodotto da accumulazione.
 La musica non è per suo stesso senso un prodotto da accumulazione.
 Il capitale ha bisogno di una musica [inesistente] [insensata] [la musica classica]
 Il patrimonio monetario può comprare il lavoro.
 I musicisti sono divenuti liberi, ma il patrimonio monetario non rispetta la loro libertà.
 La baratta per un tempo limitato.
 La musica diviene valore di scambio.
 L'omnia di Haydn è trasformare un valore d'uso in valore di scambio.
LA MUSICA CLASSICA È DUNQUE IL PREZZO DELLA MUSICA

La condizione della produzione di musica è di fronte come oggettivo estraneo.
 La musica è un valore che si può considerare di scambio e si può ottenere per un periodo limitato come lavoro.
La musica vera rimane nel tempo restante.

Con una prestazione di denaro verrà prodotta musica.
 Questa musica sarà proprietà del possessore di denaro che non avrà necessità di un preciso prestatore.
 la musica sarà del denaro
 Col denaro si troverà la prestazione
 Colla prestazione si avrà musica
 È cessata la servitù
 ma i mezzi di sostentamento sono rimasti nelle mani del Principe.
 Quindi si hanno mezzi di sostentamento in cambio di musica.
 Chi considera la musica *musica d'uso* - valore d'uso - deve rinunciare alla parola.

Deve rinunciare a definirsi musicista.
 E questa è la provocazione inaccettabile.
 Musica
 chi la pratica come valore d'uso
 deve
 rinunciare.

Questa è la realtà [musica classica su base monetaria]
 questa realtà è buona
 [in rapporto al 1700]
 questa realtà non è buona
 [in rapporto all'intelligenza del 1900].

La musica è valore d'uso.
 La musica non è valore di scambio.
 Se valore di scambio diviene moneta
 titolo.

Dobbiamo essere orgogliosi di essere musicisti.
 Possiamo cedere la parola musica
 non la parola musicisti.

Nel XVIII.mo si stipendia un Musicista servo e la *sua* capacità di fare la *sua* musica.

Il suonare e il comporre sono uniti.
 Non si distinguono nel fare di un musicista.

Nel dare uno stipendio a Mozart non si chiede di suonare Bach

non perché non si ha il potere di farlo.
 perché non si *vede* il potere di farlo.

Non si dà molta forza a *sua*. (nel riferimento a *sua* musica).

Ma si sa - si dà per ovvio - che il Musicista da camera suonerà musica da lui composta.

[non esiste la forza della firma]

Si compra la persona [musicista] e la sua opera.

Si compra la persona [musicista] e la sua musica.

Nel XIX.mo secolo
il musicista - esecutore - vende la sua capacità di suonare
[non la sua musica]

Il CAPITALE gli riconosce libertà
non lo stipendia
lo paga a cachet.

Il CAPITALE paga l'esecuzione. Ma non ospita.

Il suonare e il comporre si dividono
nel XXmo
Casella suona Beethoven.

Il SUONATORE e il COMPOSITORE si dividono.

Il capitale ridicolizza tutto ciò che non è mosso da capitale.
S'impadronisce dei nomi di un campo.
Questi nomi sono luminosi se gestiti dal capitale.

La ricchezza come fine a se stessa può usare tutto ma usa questo tutto
come transito.
Può usare anche la musica come transito.
Ma la ricchezza ha bisogno di provare se stessa.
Ha bisogno di prove.
Per questo blocca alcuni transiti.

Se avere un servo cantore è prova di ricchezza, allora quel canto è ci-
tato,
ma non come canto.

Per provare la musica occorre metter fuori la musica come mezzo [tran-
sito].
Se la musica è un fine, la funzione di transito è cancellata.

Dunque la musica deve divenire un vizio
come il vino
come il gioco

essere ubriachi non è prova di ricchezza
dunque il vino esiste.

Il fatto che noi teorizziamo la musica assoluta e la musica
classica
presuppone un processo storico.
La musica assoluta non cade dal cielo.
Non è un FINALMENTE.

FINALMENTE l'abbiamo trovata.
Avrebbero potuto trovarla anche nel '700.
Non è vero.
Gli uomini del '700 non hanno la musica assoluta.
La loro macchina sociale non produce musica assoluta
ma 'musique du Roi'.

Il mondo occidentale è in movimento senza valori assoluti.

Il mondo orientale insegue [in parte] l'occidentale.

I valori assoluti del mondo occidentale sono punti da raggiungere.

[Ipotesi di lavoro]

Lo scienziato del folklore trova l'oggetto del suo studio vestito mo-
derno.

Chiede di cambiare l'abito e mettere il vestito tradizionale etc...

La tradizione esiste.

Ma fermare la tradizione per fotografarla deve essere breve.

L'orientale non veste all'orientale.
Non canta all'orientale.
Non è più orientale. [forse]

L'avanguardia è vedere le cose in movimento.

Se si fissa il mondo orientale al suo
[pittorresco] [comico]
si fissa anche il mondo occidentale alla sua [classe].

Mettere in salotto una giada si può fare.

Si può fare un concerto di musica da camera
[con musica indiana]

Non è scendere in strada.
Non è vedere le cose in movimento.

Il capitale regala all'individuo libertà.

Il capitale dà all'individuo la forza di essere vagabondo.

Il capitale - poi - chiede all'individuo [vagabondo] se vuole vendere la sua
libertà.

Malgrado
questa situazione sia estremamente
dura
però questa situazione recita la fine della servitù.

Tutti gli uomini
[vagabondi compresi]
hanno un nome e un cognome. Un nome di famiglia.

Anche i senza famiglia possono scrivere musica.

Ma anche se la situazione è dura, è meno dura della servitù [XVIII.mo]

Il rapporto fra capitale e vagabondaggio è più civile
del rapporto fra nobiltà e miseria.

[proviene da...]

Nel mondo orientale questo rapporto [capitale-vagabondo]
non è raggiunto ed è un punto da raggiungere.

L'etnologia deve descrivere questa direzione.

Non lo può fare senza sociologia.

Etnologia +
sociologia =
avanguardia.

Non esiste il primitivo.
Esiste il primitivo che vuole la lavatrice.

La direzione verso la lavatrice è per strada.

Se dai a un selvaggio la motocicletta, il selvaggio usa la motocicletta
per
andare a un concerto rock.

La musica classica [M. CL.] si fa *rappresentazione* della ricchezza
della classe dominante.
La classe dominante si fa *rappresentare* dalla musica [M. CL.].

La classe dominante chiede l'accettazione dei rituali.

Lodare la M. CL. è uguale ad andare al concerto.

Lodare la musica classica è uguale ad andare al concerto.
Lentamente l'immigrato asiatico o africano avrà la giacca e la
cravatta e comprerà il biglietto per ascoltare nella sala [Mozart].

Questo *non* è inerente al sentimento ma è solo un gesto di adesione.

Un'iscrizione a un club.
Un'accettazione di un'iscrizione a un club.

Questo possesso di musica
di una parte della musica
da parte della classe dominante deve essere tagliato.
Col biglietto unico.
Col biglietto gratuito.
Con una larga disciplina di abbigliamento.

Un *barbone* che entra a teatro per dormire mentre Furtwangler
suona Beethoven deve essere salutato festosamente come uno
scatto di civiltà.

Una specie di inaugurazione festosa della luce elettrica.
Al posto della lampada a gas.

Siamo lontano forse impreparati a svolgere questo lavoro.

Ma questo lavoro in un modo o in un altro verrà svolto.

Una cerimonia implica uno spazio delimitato.

Se un *fischio metallico* non è dentro questo spazio.
Un fischio metallico non può essere eseguito.

Il pubblico che giudica spiacevole un *fischio metallico* si alza, [esce].

L'autorità non si alza [non esce].
L'autorità *cancella*.
Ma una ricezione senza autorità è difficile a pensare.

La figura della cerimonia è una autorità.

Uno spettacolo anarchico è tutto o niente.
non è uno spettacolo organizzato
il gratuito cancella la recinzione
d'altra parte la recinzione cancella il giudizio
e la cancellazione del giudizio è la cancellazione della musica, [m.].

Se non puoi dire
[questo fischio metallico è bello]
la musica non c'è.

L'autorità si sente messa in discussione.
[Dal fischio metallico].

L'autorità considera la musica una ripetizione di se medesima.
il piacere o il dispiacere sono esclusi.

La sorpresa e la ricerca sono lontani.

Attacciamo il concetto di *poesia*.
L'autorità detta alcune regole [usuali].

Un certo numero di sillabe.
Una certa disposizione di accenti,
Una metrica chiusa.

Dentro questa metrica obbligata usuale il poeta può variare. Il lettore legge la metrica e legge attraverso la metrica. Se il poeta riesce come autore a liberare il verso e entra nello spazio del verso libero il lettore non legge più attraverso la metrica.
Il lettore legge la *liberazione*.

La musica

Senza uno spettacolo non c'è musica.
Ma uno spettacolo è un'organizzazione.
Un'organizzazione è un'autorità.
Ma l'autorità vive solo per l'autorità.
L'autorità è non/musica.
Dunque la musica è [se non-musica], dunque assurdo.

In questo senso la *musica* (il *musicista*) è senza lo spettacolo,
senza l'organizzazione ma *non* è storicizzabile
ma è

Possiamo parlare *del* musicista ma non di *un* musicista
Non ha senso una *cerimonia senza cerimonia* ma noi vogliamo una
cerimonia senza cerimonia.
Noi vogliamo l'assurdo.
E questa è una constatazione.
Cancelliamo una musica per avere tutte le musiche tutte le=la.

La storia era fatta:

1+1+1...

Senza

1+1+1...

Esiste la musica

Ma non la [storia].

Il signor Pollini, il signor Abbado dovrebbero capire che noi
stiamo cercando di cantare.

Non è la lettura di Dante che ci può aiutare.

Mr. Jones [cinema]

L'uomo è distrutto.
Il medico, donna, è di fronte.

Un suono solo nello spazio che li divide.
Un fischio, un campione preciso mi annuncia qualcosa.
La donna ha una lacrima, una riga dall'occhio.
La mano si muove.
Portata dal suono. Va verso il contatto.

Io considero questo suono musica,
musica ad alto livello.

Voglio una cultura
(o sia una società)
che mi permetta di dirlo.

Voglio avere la possibilità di nominare l'autore che mi ha dato
questo momento.

Non ditemi che il mondo della musica classica mi aiuta in questo
mio diritto/dovere.

Il mondo della musica classica censura tutto in pregiudiziale

Mr Jones

Colla folle divisione musica seria e leggera il mondo della musica
classica mi cancella l'audizione *prima e dopo*.

Prima e dopo
ma
non durante.
L'emozione provata non si cancella.

I musicisti - quelli che non hanno rinunciato alla musica - stanno
cercando di cantare.

Il sig. Pollini il sig. Abbado hanno rinunciato alla musica
vivono la loro vita
ma disturbano la nostra prendono le nostre parole.

Sarebbe come se la parola poeta fosse data a un *lettore* di Dante
e non a Ungaretti.

Vedo la parola musicista ma non la possiedo.
C'è un problema di potere.
Cosa ne sa Pollini di rimanere solo davanti alla tastiera.

Un musicista conosce l'angoscia di non trovare.

Sarebbe come se tutta la letteratura fosse Dante, Boccaccio,
Petrarca, e gli addetti.

Oggi la musica è così.
La musica è Bach, Beethoven, Brahms, e gli addetti.

Questa pretesa di prendere la parola musicista è considerata una
pretesa folle.

Ma cercate di vedere il paragone colla letteratura
Ungaretti
M'illumino d'immenso
quattro parole, un apostrofo.
Ungaretti
ha il diritto
di chiamare questo rigo poesia.

Io non ho la forza di chiamare 5 suoni musica.

Musicista è qualifica che indica chi non ha rinunciato.

Io ascolto alla cuffia
Ma la musica è ordinata da un tizio che ha studiato a lungo.

Mi sento libero in bici colla mia cuffia
Ma ricevo il lavoro di un altro vicino a me che ha rinunciato alla
libertà.

Tutto questo non è casuale.
Io ho pagato per la cassetta.
Il nastro.
Il denaro percorrerà vari canali fino all'esecutore.

Ma è fotografabile
 Che se non esistesse un'organizzazione, un ordine, un esecutore
 io non avrei il mio confetto
 e inoltre
 c'è un fisico, un chimico, un tecnico che hanno lavorato molto per
 tradurre il suono in una traccia leggibile
 con buona approssimazione.

Tutto questo è al mio servizio.

Mentre vado in bici colla cuffia.
 Ed è troppo.

Forse è meglio togliersi la cuffia. E cantare.

Nessuno deve parlare.
 Si studia per leggere la musica del passato. Per imparare.
 La scuola è una scuola di restauro.
 I restauratori sono persone che fanno l'unico lavoro.
 Nel campo musicale.

Chi vuol fare musica la faccia con i metodi colla tecnica colla
 lettura dei conservatori.
 Perché questa lettura è l'unica.

Il metodo di conservazione, di restauro è il metodo di fare musica.

La scuola del restauro pretende di essere una scuola di
 produzione.
 La scuola della conservazione
 è così forte
 da espellere, censurare
 la scuola del fare, del cercare.
 La ricerca.
 La ricerca del volgare quotidiano.

Nessuno deve parlare.
 Prima si conserva, si legge, si rilegge, si restaura, si copia, si
 riproduce.
 Nessuno deve parlare.
 La musica non è – non sarebbe – del nostro tempo.
 Non è tempo di musica.
 È tempo di riproduzione.
 I riproduttori sono gli unici che hanno diritto a acquistare il
 dizionario dei termini musicali.

Non è tempo di musica.
 La musica non è – non sarebbe – del nostro tempo.

Il potere obbliga il bello musicale entro forme retoriche:
 sinfonia, poema sinfonico, sonata, quartetto...

La canzone non è bella, è bella relativa. Transitoria. Questo è
 assurdo.
 Ma è un usuale della nostra società.

È necessario precisare che: la musica classica [M. Cl.] è una
 struttura chiusa.
 La musica classica
 è un concetto del tipo
 [una volta per tutte]
 [definitivamente]
 Il concetto di musica classica implica
 [La musica è questa. e basta]
 La musica classica può essere 7 nomi.
 Bach. Beethoven. Brahms. Mozart. Rossini. Chopin. Liszt.
 Questi sette 7 nomi possono essere portati a 70.
 Ma il numero è chiuso.
 La musica classica vuol essere un assoluto.
 Questo dà necessariamente la struttura chiusa.
 La tensione verso l'aumento del numero è molto debole.
 La tensione verso la diminuzione del numero è forte.

La musica classica non è quantità.

Si può dire:
 La M. Cl. è Mozart.
 Uguale a la M. Cl. è il numero 1
 Non si può dire.
 La musica classica è il numero 13.571.
 [ed elencare tredicimilacinquecentosettantuno musicisti]

Il rapporto con Winckelmann è facile.
 Winckelmann dice:
 scultura uguale scultura greca.
 La scultura non si pone prima
 La scultura non si pone dopo.
 è la Grecia.
 La scultura si fa simbolo. Assoluto.

Similmente.
 La musica classica... è un'istituzione greca.

L'assoluto
 esiste
 prima di Beethoven
 indipendentemente da Beethoven
 anche senza Beethoven.

In breve
 la musica classica è *un* repertorio.
 Una *compilation*.

La musica classica è un lavoro concettuale sulla musica.
La musica classica è un giudizio. Un giudizio selettivo. Operante
 una selezione. Non è un'osservazione. Ma una valutazione.

La musica classica è dunque un giudizio e un'organizzazione in
 direzione del giudizio.

Questo giudizio si presenta con alcuni caratteri: essere un
 giudizio *definitivo, decisivo, finale*.
 La *musica classica* è una struttura chiusa.
 Un numero chiuso.

Un periodo felice.
 Una stagione di grazia.

Una selezione che si dimentica di essere tale.
 Una cretomanzia di poesie che ruba la parola poesia.

I modelli selezionati sono i modelli della classe.
 La selezione è feroce.
 Una ferocia necessaria per istituire una classe.

David di Michelangelo

Strappato alla piazza e portato a scuola perché gli scolari
 dovevano imitarlo
 che questo gesto si sia rivelato inutile, scolasticamente inutile,
 nessuno lo dice.

Mozart si strappa dal salotto.
 Mozart, si nega in Mozart il '700.
 E si porta a scuola.

Per molto tempo ho pensato che era in discussione la parola
 musica.
 Mi sono sbagliato e ho perduto dal 1960 una lunga linea.

Non era la parola musica sul tavolo ma la parola musicista.
 Avevano rubato la parola musicista e se la tenevano stretta.

E oggi - 1990 - dobbiamo cercare di strapparla.
 Dobbiamo abituare la gente a chiamarci musicisti.
 Passeremo per illusi, ma non importa.
 Ciò che importa è che dilaghi l'idea che i musicisti - oggi cosiddetti
 tali - sono dei folli.
 Ciò che importa è dire - e convincere - che non ci sono solo loro.

Forse anche loro sono musicisti ma un certo tipo.

Un certo tipo di musicista che sa fare alcune cose... ma non sa
 fare - non fa - altre cose.

Un musicista che non fa musica.
 Nel senso che non fa musica propria...
 ... ma non solo... un musicista che considera illusorio fare
 musica propria.
 Un musicista che ha un certo scetticismo su coloro che fanno - che
 pensano sia usuale fare - musica propria.

e QUESTO SCETTICISMO È CONSIDERATO UN VANTO
 Un OVVIO per persone civili.
 CHI PENSA DI NON AVER DIRITTO di fare musica è
 - sarebbe - da vedere come un uomo civile.

Pollini vi dirà che tutto questo è falso... che lui considera
 moltissimo l'altro... ma nello stesso tempo lui non negherà di
 essere un musicista... non avrà nessun timore a chiamarsi
 musicista... e... chiamerà l'altro compositore.

L'uomo è solo in una stanza. La stanza di un museo celebre.
 È seduto su uno sgabello e ha davanti a sé un cavalletto e una
 tela.

Dipinge.
 Guarda continuamente una Madonna. Una Madonna di Raffaello.
 L'uomo sta ripetendo il quadro. Per far questo ha studiato e si è
 esercitato per lungo tempo.

Ha cercato materiali simili a quelli usati da Raffaello.
 Sta cercando di rifare i gesti. Imita, pensa di imitare, la
 pennellata di Raffaello.

Si concentra il più possibile sull'opera.
 È nello stesso tempo molto autocritico verso il suo operare e
 molto convinto.

Bene.
 L'uomo riesce a produrre un quadro molto simile all'originale.

Quello che ci interessa qui sottolineare è un semplice fatto
 l'uomo non viene chiamato pittore.
 Non è un pittore.

Può essere anche molto abile nel suo fare. Ma è un restauratore.
 È un copista.

Altra sala. Altra situazione.
 Teatro. Vuoto.
 Un pianoforte. A gran coda. E un uomo al pianoforte.

L'uomo ha una partitura di Liszt davanti a sé. E la sta traducendo
 in suono.

L'uomo suona Liszt.
 Anche questo tecnico ripete la tecnica che pensa fu di Liszt.
 Anche quest'uomo ha studiato e si è esercitato per lunghi anni.

Anche quest'uomo cerca di rispettare il linguaggio che fu
 dell'autore.
 Anche quest'uomo cerca di rifare - rifà, riproduce - una cosa che
 fu del passato.

Bene.

L'uomo produce - o riproduce - Liszt.

Il paragone con l'altro tecnico è giusto.
 L'unica differenza fra i due lavori: il primo è dispensabile. [noi
 possediamo il quadro di Raffaello]
 il secondo è indispensabile. Noi non possediamo la musica di
 Liszt.

Ma il parallelo regge.

E quello che ci interessa sottolineare è ancora un semplice fatto:
 il secondo tecnico viene chiamato *musicista*.
 È un *musicista*.

Niente nella sua qualifica ricorda il suo *riprodurre*, il suo
eseguire, il suo *copiare*.

Nel primo caso si tiene in serbo il termine *pittore* per un *altro*
 uomo. Un pittore che dipinge quadri originali con una tecnica e
 con materiali ben diversi da quelli usati nel passato.

Nel secondo caso non si tiene in serbo il termine *musicista* per un *altro* uomo.

Il discorso sulla qualifica di musicista deve essere protratto.
Proficuo è il paragone con qualifiche parallele.

ARCHITETTO.

Un'esempio.

Il ponte Santa Trinità viene fatto saltare durante la guerra.
Siamo a Firenze.

Le pietre vengono salvate.

Il ponte Santa Trinità viene ricostruito.

Il porticato dell'Ospedale di Santa Maria Nuova è incompiuto.

Viene compiuto, imitando la parte antica.

Il cortile di Santa Maria Maddalena de' Pazzi è in parte accecato.

Viene ripristinato.

Chi opera questi restauri è un *architetto*.

Ma è un *architetto* fra gli altri.

Il campo ha un solo livello.

Tutt'intorno esistono case, ville, fabbriche, ponti disegnati da architetti.

Sarebbe bello se anche il campo della musica avesse un solo livello.

L'Accademia di Poesia non esiste.

Il Diploma di Poesia non esiste.

L'Accademia di Musica esiste.

Il Diploma in Musica esiste.

La Musica è Accademia.

La Poesia non è Accademia.

La lezione di Musica è una lezione di Retorica.

Le regole sono convenzioni che nessuno ha stipulato.

La Musica non nasce classica.

Non serve a niente insegnare Haydn.

Anzi è dannoso.

Millenovecentonovantaquattro.

La musica contemporanea non esiste.

Per esistere dovrebbero verificarsi condizioni concettuali che non sono verificabili.

Data la musica contemporanea come musica classica contemporanea. Uguale a musica contemporanea come proseguimento [generazione] della musica classica.

Data la musica contemporanea come musica che nasce colla possibilità di divenire classica [a differenza di altra musica che nasce coll'impossibilità].

Se la musica contemporanea è una musica che nasce vincente [o forse vincente].

Per differenziarsi dalla musica che nasce perdente [certamente perdente].

ALLORA

la musica classica è una struttura aperta.

Ma se la musica classica è una struttura aperta [non è una struttura chiusa] e nega se stessa.

Dunque la musica contemporanea ha la necessità della musica classica. ma lo nega. Se la nega, nega se stessa.

la musica contemporanea

ha la necessità di derivare da una famiglia nobile.

se non deriva non è.

se deriva cancella la nobiltà. e non è ancora.

dunque il concetto di musica contemporanea è un non senso.

È l'estensione impossibile di una nobiltà.

In quanto questa nobiltà è una citazione.
 E la musica contemporanea non può citare se stessa.
 È un'autoreferenza, una referenza senza il termine esterno di riferimento.

Una discendenza, e un'apparenza concettualmente impossibile.

sempre perché la musica classica è una struttura chiusa o non è.
 sempre perché la musica classica è una valutazione fatta oggetto.
 per esistere la musica contemporanea deve cancellare il classico.

[le carte dallo scaffale e tornano sul tavolo]

GIUSEPPE CHIARI

RE MI-DA-DA

Oggi si cerca di resuscitare il Dada. Perché? Per chi? A chi importa? Il Dada è morto. O sarà ancora vivo? Ma è impossibile resuscitare qualche cosa che è ancora viva, così come è impossibile resuscitare quello che è morto (Man Ray)

Da molti anni, ormai, circola nell'oceano dell'arte un pesce che nessuna esca critica e nessuna rete assiologica riesce ad afferrare. Con l'occhio fisso ma di guizzo imprevedibile il Dada e Sigmund Freud hanno convissuto oltre lo stesso specifico, insieme ad Alice. Il *Cabaret Voltaire* e le sedute psicoanalitiche vengono a darsi appuntamento ad una fermata obbligatoria del tram del pensiero, e ad aspettare alla fermata c'è già James Joyce.

Lo spettacolo Dada si pone come una epifania ostentata, le altre come processi gnoseologici e forse terapeutici, ma ambedue hanno in comune l'azione ristretta del rapporto interpersonale. Quando Tristan Tzara enunciava psicodrammaticamente l'azzeramento del valore, a partire dai propri pensieri, compiva uno slancio nel quale pulsione di morte e gesto erotico, come spesso succede, interagivano in un sol colpo; il mito dell'azione già caro a Marinetti e il denudamento del proprio *io* sono come una autoterapia dell'isteria, un'utopia irraggiungibile. L'artista rovescia il proprio mondo interno come fosse un cappotto, e lo rende, così, difficilmente riconoscibile. La fodera, poi, è evasione dalla storia, che per Tzara e per gli altri dadaisti è lotta per le microstorie individuali e interindividuali che vi sono racchiuse. Tutte le manifestazioni artistiche Dada, comprese le esecuzioni pianistiche di Hans Heusser alle serate zurighesi, sono tracce di gesti estemporanei dove guizza il disincantamento, mentre l'occhio statico affronta la consapevolezza della storia, fingendo forse di attraversarla con lo sguardo.

Il processo di appercezione intuitiva e verticale che questa operazione impone è in sé il su e giù più o meno *sweet* di una sonda metalinguistica. L'atto di produzione artistica si estranea dal tatto fiducioso

della volontà compositiva per distaccarsi dalla vista esterna dell'oggetto *ready-made*, operazione più che opera.

Poi vennero i grandi ambasciatori del sentimento che esclamarono storicamente in coro:

psicologia psicologia hi hi

scienza scienza scienza

viva la Francia

non siamo ingenui

siamo successivi

siamo elusivi

non siamo semplici

sappiamo proprio discutere l'intelligenza.

Ma noi Dada, non siamo del loro parere giacché l'arte non è seria, vi assicuro e se mostriamo il Sud per dire dottamente: l'arte negra, senza umanità, è per farvi piacere, buoni ascoltatori, vi amo tanto, vi assicuro, e vi adoro. (Tristan Tzara)

Centrato il bersaglio della provocazione, il gesto Dada si apriva a valenze del *Let's do it together*, una esorcizzazione della morte che questo gesto, con un nihilismo soltanto apparente, esibiva davanti alle immani tragedie della prima guerra mondiale.

Il solipsismo non rimosso è dibattuto tra esaltazione nietzschiana ed euforia-delirio di azzeramento del senso di onnipotenza che si traveste in gesto, calibrato lo spazio del palcoscenico come luogo della finzione teatrale.

In Satie il gesto resta minimale, disarmonizzato, semplice ma critico, pedestre e meta-esoterico. *Musique en tapisserie* che vive nel non ascolto da parte dell'uditorio, abissale-paradossale germinazione di contrasto tra il feticismo di un postino e la negazione assiologica *tout court*: così Satie scatenava compresenze contraddittorie, tra pseudo-neo-classicismo e *happenings* per rimuovere un testo letterario che corre parallelo sulla musica scritta, ma destinato soltanto ad una lettura mentale.

Ma insomma, cosa vogliamo fare del Dada, un oggetto da museo? Noi esprimevamo con queste opere il nostro disgusto, la nostra indignazione, la nostra rivolta. (Max Ernst)

Nuotando nell'abisso semantico il morfema *Dada* diventa la nominazione di un'entità indistruttibile, il simbolo di un immaginario incorruttibile, quello che rimette eticamente in pista l'operatore artistico ol-

tre il grado zero della musica, delle arti, della letteratura, oltre l'oggetto mercificabile, un Re Mida che fa sparire ciò che tocca. Quando Dada muore, nell'unico modo possibile, con il suicidio della sparizione, sarà il Surrealismo a beneficiare di questo spazio dell'immaginario che Dada gli ha creato. In questo transito senza catene di senso, si hanno input multipli, su vari piani, contemporaneamente ciechi e visionari come una talpa fantasiosa, responsabili di una irreversibile metamorfosi del processo di comunicazione.

L'avanguardia artistica, spesso accusata di verticali provocazioni, in questo caso ha spianato l'orizzonte e costruito i sentieri e le autostrade dell'arte successiva. È la linea obliqua dell'ironia, quella di Alkan, Rossini, Satie, Cage, Fluxus, della autoironia, radice leggera del concettuale, la sentinella nella garitta a guardia dell'orrore. Questa lucida coscienza ha accompagnato le pratiche *nonsensical* di Satie al pianoforte ma non si è destata nel sonno sognante di Marinetti e i futuristi, che evadeva nel futuro di un passato tardormanticamente fantascientifico, vampirizzato a morte dal fascismo, che di morte se ne intendeva.

DANIELE LOMBARDI

IL PIANOFORTE DI FELDMAN: CRONISTORIA DI UN LUNGO VIAGGIO

Morton Feldman comincia a scrivere musica verso la fine degli anni quaranta con tre composizioni ben strutturate, ma ancora piuttosto impersonali, come *Journey to the End of the Night*, su testo di Céline, per soprano e quattro strumenti (1947), *Only*, per voce sola, da Rilke (1947, ancora) e *Illusions*, per pianoforte (1949-50). (Si tace di un Quartetto per archi del 1949-50, in quanto esso è andato perduto).

Il vero Feldman non tarda comunque ad apparire, già dalle opere del 1950: *Projection*, per violoncello solo (con scrittura «grafica»), *Two Intermissions*, per pianoforte, e il *Piece for Violin and Piano*. Partiamo dunque da queste *Two Intermissions* per un periplo attorno alla vasta produzione pianistica feldmaniana, che annovera in tutto trentatré pezzi, di cui ventidue per pianoforte a due mani, uno per pianoforte a tre mani, uno per pianoforte a quattro mani, quattro per due pianoforti, due per tre pianoforti, uno per quattro pianoforti, uno per cinque pianoforti, e uno per pianoforte e orchestra.

Quali sono, per partire, i dati che qualificano questo stile così originale e inconfondibile, e già presenti in massima parte nelle *Two Intermissions*? Innanzitutto, penso, l'attenzione strenua al manifestarsi del suono, fuori da ogni «retorica compositiva», da ogni assoggettamento del flusso musicale a schemi concettuali aprioristici, e anche a «maniere» personali (queste ultime, peraltro, cacciate dalla porta principale, riappariranno in seguito da quella di servizio...).

Per quanto riguarda la rinuncia a servirsi della «retorica compositiva», come la chiama Feldman, bisogna dire che questa posizione si salda perfettamente con le intenzioni del Nostro di creare opere che sfuggissero in un certo senso alla categoria di «composizioni», per quanto contraddittorio ciò possa apparire.

Feldman, insomma, non parte da un proposito di «comporre», bensì, com'egli dice, da un desiderio di «proiettare suoni nel tempo».

Ora, è agevole osservare, a posteriori, come il pretesto «non com-

porre» feldmaniano sia stato semplicemente un altro modo di comporre. Un modo di comporre che, per così dire, lasciasse i suoni liberi di essere se stessi, svincolandoli quindi, per la prima volta nella storia (secondo Feldman, vedi intervista su «VH 101», n. 4, Parigi, 1970-71), dall'imperio della sfera concettuale (per inciso, sarà bene ricordare che, sempre secondo il nostro compositore, la musica, prima dell'avvento di Cage e suo, «è sempre stata un'arte concettuale, da Machaut a Boulez»).

È interessante, a questo punto, il far notare due cose: primo, la stretta contiguità della posizione teorica feldmaniana di quei primi anni '50 con il pensiero cageano più radicale; secondo, a proposito del pronunciamento in favore di un mondo sonoro più immediato, più «fisico», il rimando fatto dal Nostro, nella sua autobiografia, verso la nuova pittura (americana, si suppone, e più specificamente la corrente dell'«Action Painting», per quanto assai diverse dal calmo fluire della musica di Feldman fossero alcune arroventate tele risalenti a quella scuola; più calzante semmai sembrerebbe il parallelismo con alcuni pittori, come ad esempio Rothko, associati all'altra corrente del «Color-field Painting»).

Per quanto riguarda Cage, è ben vero che il suo rivoluzionario modo di porsi verso i suoni e verso l'atto del comporre, con tutto ciò che esso comportava (delega al caso, con conseguente indifferenza al risultato, equipollenza, appunto, dei valori, o anche fine della nozione di valore, liberazione dei suoni dagli stili personali, dall'eredità storica, dall'ego sopraffattore, ecc.) trovasse più di un punto di contatto con il Feldman di quegli anni. Salvo che, nel nostro compositore, pur nell'esercizio ascetico della minimizzazione compositiva, si faceva lentamente strada negli anni una «maniera» personale, riconoscibile fra mille; «maniera» non separabile, credo, dal concetto di scelta responsabile e meditata, e che spessissimo ha significato gravidanza estetica, di contro al baratro dell'indifferenziato e dell'informe cui soggiacciono non poche composizioni di Cage generate dal caso.

Relativamente alla nuova pittura invece (reclamata come fonte ispiratrice, assieme alla scultura di Calder, anche da Earle Brown) è da segnalare come questo affratellamento di visivo e acustico abbia voluto dire, per un certo tipo di musica, sia americana che europea (con il grande precedente di Webern) il congedarsi dalle secolari strutture sintattiche che la rendevano molto prossima al linguaggio verbale.

Ritornando al pensiero feldmaniano concernente la «fisicità» dell'approccio verso il suono, viene facile il constatare come le sue composi-

zioni rappresentino nei loro momenti migliori, uno strumento ideale per una propedeutica all'ascolto.

Come poche altre, infatti, questa musica, nella quale i silenzi non hanno meno importanza della delicatissima trama sonora e della lentezza dell'incedere, favorisce un affinamento estremo delle facoltà percettive. L'invocata «fisicità», dunque, sarà da intendere non come un tributo ad alcunché di fonicamente incandescente, bensì come un modo per quintessenziare sempre più l'atto del comporre o, insieme, quello dell'ascoltare (ancora Feldman: «amo la musica non aggressiva: Josquin, Machaut, Mozart»).

Ma riagganciamoci adesso all'argomento principale di questo scritto. La prima composizione pianistica nella quale appaiono pressoché tutte le caratteristiche dello stile del compositore americano è, come già detto, *Two Intermissions*. Vi predomina, intanto, una concezione puntiforme del discorso musicale, un po' come avveniva in Webern, e come avverrà poi, per esempio, nel Cage delle *Music for Piano*, dalla 1 alla 84 (composte a partire dal 1952): note singole, sparsi accordi, poiché una ricca proliferazione di pause spezzetta implacabilmente il processo della musica, annullando ogni idea di discorso. Altre due cose fondamentali: l'andamento lento, e l'onnipervadente colorito «pianissimo» (e oltre), che diventerà, quest'ultimo, il segno distinto più citato nelle discussioni su questo musicista (anche a sproposito: vedi certe dichiarazioni francamente squallide di un illustre compositore italiano).

Di forma, ovviamente, non è il caso di parlare, essendo qui, come altrove, liberissima. Si può dire semmai che l'assenza di qualsivoglia ripetizione e il concentrarsi sul momento come esperienza di isolata beltà rende l'ascolto piuttosto arduo (almeno a parere di chi scrive). E qui si potrebbe anche aprire una discussione sulla validità o meno, in generale e in particolare, della cosiddetta «forma momentanea».

Dopo queste due *Intermissions*, piuttosto brevi (ognuna di esse è contenuta in una pagina), e di valore non rilevante, affrontiamo adesso tre brani in cui Feldman lascia indeterminati alcuni parametri compositivi: si tratta di *Intersection 2*, *Intersection 3* e *Projection 3* (quest'ultimo per due pianoforti), scritti tra il 1951 e il 1953.

La decisione di non definire completamente un soggetto musicale rifletteva allora una problematica molto sentita in compositori come Feldman, appunto, Brown, Wolff e Cage (in quest'ultimo, come si spera sia ormai noto, l'indeterminazione fu usata inizialmente come una tecnica per generare, attraverso procedimenti aleatori, partiture su-

perdefinite, e solo in un secondo tempo gli stessi procedimenti aleatori produssero opere parzialmente o interamente «aperte»).

In Feldman, comunque, la scelta dell'indeterminazione si poneva come testimonianza di un disagio: quello di riscontrare che le opere «chiuse» manifestavano una preoccupante mancanza di flessibilità (e per converso, quelle troppo «aperte» esibivano nei risultati una caduta in banali stereotipi stilistici dai quali ci si voleva invece liberare).

Il passo verso l'indeterminazione fu dunque compiuto, e in maniera apparentemente molto drastico: nei tre pezzi sopracitati, ad esempio, si rinunciava a definire le altezze, le durate dei singoli suoni e le dinamiche (solo il lavoro per due pianoforti ha un colorito unico, il «pianissimo»), attraverso una scrittura sintetica che divideva il totale dei suoni ottenibili in tre strisce orizzontali (sostitutive dei pentagrammi) a base di quadratini-battute, corrispondenti ai registri acuto, medio e grave dello strumento. All'interno di ogni striscia-pentagramma erano segnati dei numeri da convertire in suoni, da scegliere liberamente. L'unico parametro fissato, e cioè il valore metronomico da assegnare a ciascun quadratino componente i tre ambiti (158 in *Intersection 2*, 176 in «*Intersection 3*»; il brano per due pianoforti prevede invece un tempo di 72 per ciascun ictus) dava ai pezzi in questione, in realtà, una fisionomia abbastanza definita, facendoli diventare, a dispetto della loro quasi totale incompletezza di partenza, delle entità agevolmente riconoscibili. È chiaro infatti che, in presenza di una pulsazione metronomica come in particolare quella dei due pezzi per pianoforte solo, gli eventi, piuttosto fitti, si succedono rapidamente, a prescindere dalle loro durate reali, per la maggior parte piuttosto brevi.

E quanto all'indeterminazione delle altezze e delle dinamiche, a una tale velocità di scorrimento è inevitabile che l'ascolto si relativizzi: sarà possibile avvertire dunque, di massima, solo un procedere asimmetrico, di lessico atonale, e con dinamiche molto diverse tra un suono e l'altro (vedi certi pezzi panseriali). (È interessante notare al proposito come Feldman, in *Extension 4* per tre pianoforti, pezzo interamente determinato scritto nel 1953, e stilisticamente analogo alle due *Intersections*, abbia per così dire fornito un esempio di come potrebbero suonare nel concreto quei pezzi).

La differenza tra una esecuzione e l'altra, che certamente esiste, non è tale da rendere il pezzo irriconoscibile, come succede in altri casi. Qui il controllo del compositore sui suoi materiali e sull'esecutore garantisce in definitiva un risultato consistentemente definito.

Dopo questi brani di scrittura parzialmente indeterminata, e dopo

due altri lavori mai pubblicati: *Intermission 3* e *Intermission 4*, giungiamo a uno dei massimi capolavori del compositore americano: *Extensions 3*, scritto nel 1952. Qui, per la prima volta nella produzione pianistica, sono presenti al completo tutti gli elementi dello stile feldmaniano, quali si ritroveranno fin nelle ultimissime composizioni: il fluire calmo, in un persistente «pianissimo» (rotto solo verso la fine da alcuni violenti scossoni), l'uso degli ostinati, l'intervallistica aperta anche alle consonanze (con uso, per quei tempi scandaloso, di ottave), la valorizzazione dei silenzi, l'impiego raffinato del registro acuto.

È una composizione questa (quattro pagine, durata intorno ai sei minuti) nella quale la scrittura non lascia alcun margine di incertezza. Il dato decisivo, comunque, ai fini di una sua comprensione, mi sembra l'uso degli ostinati. Essi da un lato incantano il discorso, magicamente staticizzandolo, dall'altro fungono da potenti segnali di decodifica del testo.

Uno dei più persistenti e gravi difetti di certa musica cosiddetta radicale del nostro secolo risiede infatti, secondo me, nel suo rifiuto a ripetere alcunché: solo la ripetizione, invece, sia pur variata e sottoposta ai più sottili artifici, consente la riconoscibilità, e di conseguenza l'affezione all'oggetto, come molto lucidamente nota Foucault («Quel che è certo, è che l'ascolto della musica diventa tanto più difficile quanto più la sua scrittura si libera da tutti gli elementi tipo schemi, segnali, segni tangibili di una struttura ripetitiva», da *CNAC Magazine*, Maggio 1983, traduzione di Simona Renga).

Ma guardiamo in che modo gli ostinati prendono posto in *Extensions 3*.

Subito dopo l'inizio compare il primo, il ritmo di croma puntata, e basato su un intervallo di nona maggiore; seguono poi, nell'ordine, con lo stesso ritmo ma con lunghezze diverse: uno di tre note (do diesis/6, re diesis/5, mi/4), due di due note ciascuno (sol diesis/4 e mi bemolle/5, bellissimo, e ancora do diesis/6 e si bemolle/4), e quindi uno sempre di due note (si bemolle/4 e sol diesis/5) ma aggravato nel ritmo (ogni nota è ora una semiminima punto), ciò che produce uno straordinario scatto percettivo.

Gli ostinati continuano poi con uno dei luoghi più belli di tutto Feldman: le sedici ripetizioni del fa diesis/3 doppiato tre ottave sopra la fa diesis/6, col ritmo della solita croma puntata. Intervengono in seguito diversi altri ostinati, anche brevi, perlopiù costruiti su figure di due note (o accordo e nota singola), con ritmica fissa, o in un caso, variata, mai comunque interrotti al loro interno da pause. Queste ultime

divengono invece elementi significativi dei successivi ostinati, di lunghezza varia: di quattro unità (di cui l'ultima, una nota acciaccata sospesa per aria, è separata dalle altre da una porzione di silenzio), di due (un bicordo e una nota, entrambe acciaccate ma consecutive), di tre, di una (un semplice $re/4$, umile, povero, bello), di nuovo di tre (il precedente, ripreso e variato, un procedimento usato per la prima e unica volta nel pezzo). Dopo alcune misure di raccordo, si presenta infine un episodio che spezza brutalmente il clima di rarefatta astrazione impostosi fin dall'inizio: irrompono infatti, inaspettati, alcuni accordi (quattro), da suonarsi con la massima forza possibile.

L'epilogo che segue questa «ferita» fa ricorso quindi, per l'ultima volta, a un ostinato di due unità ritmiche separato da pause, e ripetuto quattro volte, con un effetto, sembra a me, di livido annichilimento.

In margine al brano testé descritto, e con riferimento ai punti di esso più filiformi, non si può non ricordare l'aneddoto raccontato da Feldman nel corso della medesima intervista prima citata, riguardante Stockhausen; il compositore tedesco, racconta il nostro Morton, lo esortava a scrivere «grande»: pezzi di ampio respiro, per orchestra, ecc., al che Feldman rispondeva che gli sarebbe invece piaciuto di scrivere un pezzo per pianoforte utilizzando un solo dito («Se io non avessi che uno scopo nella vita, questo sarebbe di far paura a Stockhausen, mostrargli che la storia va ora in un altro senso. Ma poi ci sarà un giorno un grande filosofo che parlerà della mia musica e della menzogna della piccola forma nello stesso senso in cui Nietzsche parlava della grande forma come menzogna»).

Proseguendo il nostro cammino lungo il pianismo feldmaniano, fermiamoci adesso a considerare con gli altri due pezzi del 1952, che sono entrambi di rilievo: *Intermission 5* e *Piano Piece 1952*. Il primo di essi, lungo tre facciate (per una durata intorno ai 4 minuti), è tutto giocato sull'accumulo di risonanze prodotte dal pedale, che va tenuto sempre abbassato dall'inizio alla fine. Singolare è l'inizio, che prevede, cosa rarissima per il Nostro, un cluster nel registro medio, con dinamica di tre *f*, seguito immediatamente da interventi sparsi, nel consueto ultrapianissimo. Il tempo è, come al solito, lento, e il discorso (se di discorso si può parlare) si articola poggiando su eventi puntiformi: note singole o accordi, di massima dissonanti (con uso generoso di settime maggiori e none minori). Il continuo «lasciar vibrare» non è statico, però, bensì soggetto a fluttuazioni nell'intensità, per causa di alcuni accordi in ultrafortissimo che, come frustate, interrompono il quieto avvicinarsi delle entità figurali. Di grande fascino sonoro è la fine, basata su di un

ostinato di tre crome ripetuto nove volte in un clima di sospeso attonimento.

Non meno significativo l'altro brano, il *Piano Piece 1952*: una successione di centosettantuno semiminime col punto distese su due facciate e alternate fra i due pentagrammi, con durata complessiva compresa tra i 6 e gli 8 minuti, a seconda del tempo staccato. L'indicazione posta all'inizio è: «Slowly and quietly, with all beats equal». La precisazione che tutti i «beats» debbono avere uguale durata potrebbe sembrare pleonastica, in realtà, considerando che i valori di ognuno di essi sono appunto specificati chiaramente; ma forse tale indicazione voleva solo mettere l'esecutore nello stato d'animo giusto, cioè di rinuncia a esprimere o personalizzare, per dedicarsi invece con umiltà alla resa pura e semplice dell'essenzialissimo testo. Che certo conta, nella sua elementarità estremistica, tra le pagine più incatenanti di Feldman.

Nel 1953 appare un solo pezzo pianistico, di notevole importanza però: *Intermission 6*, per uno o due pianoforti. Esso è contenuto in una sola pagina, e viene spontaneo apparentarlo per la sua veste grafica con tutto quel complesso di esperienze volte a sviluppare nuovi sistemi di scrittura, e insieme a dar vita a delle partiture che potessero avere anche una valenza di quadro (si pensi alle composizioni di Earle Brown del 1952-53, e ad altre successive di Cage, Wolff, Johnson, Schnebel, Kagel, Bussotti, Guacero, Logothetis, Kriwet, Lombardi, ecc.).

Dunque la pagina in cui è contenuto questo brano si presenta all'aspetto come una superficie sopra la quale sono disposti in ordine vario, dall'alto in basso, con una disposizione grafica in seguito adottata anche da Cage (vedi «Music for Piano 53-68 e 69-84» del 1956), quindici brevi frammenti di un singolo o doppio pentagramma, ognuno contenente un unico evento: nota singola o accordo che sia (da suonarsi sempre «pianissimo»). Le novità rispetto ai pezzi precedenti sono due, ed entrambe di non poco momento: la prima consiste nel fatto che il percorso è libero (si può quindi iniziare da qualsiasi suono e proseguire con qualsiasi altro); la seconda ancor più importante, risiede nell'aver consentito ad ogni entità sonora di vibrare fin quasi alla sua estinzione. Le conseguenze di questa prescrizione sono evidenti: per la prima volta nella storia (salvo smentite) il suono e l'esecutore vengono contemporaneamente liberati, nel corso di un'intera composizione, dalla pulsazione e dal vincolo delle durate imposte.

Per quanto riguarda poi la possibilità di eseguire *Intermission 6* nella versione per due pianoforti, devo dire che in questo caso il pezzo di-

venta ancor più suggestivo, certo in virtù della spazializzazione degli eventi sonori in tal modo ottenuta.

Per inciso, questa peculiarità di lasciar vibrare ciascun suono fin quasi al suo spegnimento prima di attaccare il successivo, mischiata magari a momenti di tempo determinato, si ritrova anche in altre composizioni pianistiche di Feldman: *Vertical Thoughts 1*, per due pianoforti, del 1963, *Piano Piece 1964*, e *Two Pieces for Three Pianos*, del 1965-66.

La produzione degli anni cinquanta prosegue quindi con pezzi di segno, diciamo, normale, come i *Three Pieces* del 1954, i *Two Pieces* per due pianoforti, sempre del 1954, il *Piano Piece* del 1955, i *Piano Pieces* del 1956 a/b (piuttosto belli, e interessanti per l'uso insistito di armonici), e infine i *Last Pieces* del 1959, composizione divisa in quattro parti, di cui due in andamento rispettivamente lento e molto lento, e le altre due di allure veloce e velocissima. Questi pezzi, contenuti in quattro pagine, ma con lunghezze non uguali (i due lenti sono più corti dei due veloci), consistono di una serie di «ictus», o «beats», come li chiama Feldman, divisi tra le due mani e notati con il simbolo della semiminima senza gambo, da eseguirsi con durate libere. Ora, il fatto che questi «beats» abbiano la medesima spaziatura tra di loro potrebbe suscitare, nel parallelismo spazio-tempo, un senso di isocronia; ciò che non può essere, poiché l'indicazione «durations are free» suggerisce tutt'altro. Insomma, l'immagine grafica in questo caso non è simmetrica alla sua traduzione musicale, almeno per quel che riguarda il tempo. A mio parere, sarebbe peraltro improprio diversificare esageratamente le durate; forse, la giusta soluzione si trova in altre «explanations» apposte in pezzi analoghi a questi per quanto concerne l'aspetto temporale, come ad esempio: «all beats almost equal», o «all beats are slow and not necessarily equal». Il più intrigante di questi quattro pezzi è senza dubbio l'ultimo per una ragione che travalica il puro giudizio di valore; esso infatti presenta una particolarità che ci consente di esaminare una delle caratteristiche salienti del nostro musicista a partire dalla fine degli anni cinquanta in poi. La didascalia all'inizio del pezzo prescrive che le durate, libere, siano differenti per ciascuna mano.

Ciò comporta ancora una volta che il risultato fonico non sia aderente a ciò che è scritto sulla pagina. Ma al di là di questo preme sottolineare come tale procedimento abbia condotto Feldman a scrivere tutta una lunga serie di composizioni orchestrali, cameristiche, vocali, nelle quali viene negato il concetto di un tempo unico, in favore di tanti tempi scelti autonomamente da ogni singolo esecutore (possibilmente

evitando, aggiungo io, che il direttore d'orchestra del caso imponga o consigli ai propri strumentisti una tabella con tempi pronti per l'uso...).

Questo fatto richiama irresistibilmente il pensiero anarchico di Cage, e le sue applicazioni in opere radicali (e problematiche) come il *Concert for piano and orchestra*, *Atlas Eclipticalis* e simili, sgravate com'è noto da obblighi di sincronizzazione.

Questo stesso concetto di non-sincronizzazione (e quindi, di relativismo polifonico-armonico) guidò Feldman nello scrivere pezzi come *Four Hands*, del 1958 (ovviamente per pianoforte), nel quale i due esecutori, con parti differenti, procedono in modo indipendente l'uno dall'altro, e, dal 1960, la serie delle *Durations* per diversi insiemi strumentali, oltre a molti altri lavori, sia cameristici che sinfonici; curioso il caso delle *Structures* per orchestra, del 1960-62: in questa composizione Feldman realizzò la notazione precisa di quello che avrebbe potuto accadere se avesse lasciato le durate libere per ciascun esecutore.

Ma la questione non termina qui, in quanto è da segnalare un'altra singolare variante del procedimento: quella che prevede la stessa parte per tutti gli strumentisti implicati in un dato pezzo, sempre naturalmente con libertà per ciascuno, entro i limiti di una scansione lenta e di un colorito fissato sull'ultrapianissimo, di articolare il proprio tempo. Il risultato di tutto ciò sarà quindi, come dice il nostro compositore, «una continua serie di riverberazioni provenienti da una identica fonte sonora». Questo accade per esempio, per quanto riguarda la produzione pianistica, nel *Two Pianos*, del 1957, nel notevole *Piece for 4 Pianos*, sempre del 1957, e, in parte, nel meraviglioso *Five Pianos*, del 1972, sul quale ritornerò tra poco.

Una questione, adesso: sarebbe lecito, in presenza di queste «riverberazioni», assimilarle a procedimenti canonici? Secondo Feldman no, come si desume da questa storiella da lui stesso raccontata nel corso di una conferenza a Darmstadt (eravamo nel 1984). Molti anni addietro (dal 1984, ovviamente) il Nostro ebbe occasione di incontrare un «giovane pianista», Frederic Rzewski, il quale gli chiese notizia di un certo suo pezzo per due pianoforti in forma di canone. «Canon, me, my canon?», rispose Feldman. E Rzewski: «Ah, sì, quel pezzo con le durate libere. È un canone, suppongo». Replica di Feldman: «Ti dico la verità, se avessi pensato che era un canone, questa sarebbe stata una ragione per suicidarmi!».

Ritornando adesso a *Five Pianos*, dicevo prima che il principio di leggere tutti dalla stessa parte veniva applicato solo in parte. Questa composizione infatti, diversa dalle precedenti (pianistiche) per la lun-

ghezza inconsueta (circa 40 minuti), e che fundamentalmente si basa sopra cinque parti differenti, presenta al suo interno momenti in cui i cinque pianoforti reiterano, in modo asincrono e con tempi metronomici differenziati per ogni parte, una sorta di «raga» di nove note (do diesis, re diesis, mi, sol diesis, la, do, mi, fa diesis, la diesis), le cui prime cinque sono analoghe a una scala pentatonica di origine giapponese.

L'effetto di queste reiterazioni è assolutamente stregante; e comunque tutto di suggestione, gli intermittenti vocalismi a bocca chiusa, appena udibili, dei pianisti, e l'uso di una celesta, in alternanza o congiunzione col pianoforte, affidata al quarto esecutore.

Un breve cenno ora, prima di affrontare l'ultimo periodo feldmanino, per *Piano Three Hands*, del 1957, e per altri tre lavori degli anni sessanta o settanta caratterizzati da una scrittura densamente accordale: *Piano Piece for Philip Guston*, del 1963, *Vertical Thoughts 4*, ancora del 1963, e *Piano and Orchestra*, composto questo nel 1975.

Dalla metà degli anni settanta Feldman cominciò a interessarsi a fondo dei principi costruttivi che stanno alla base delle diverse fogge di tappeti del Medio e vicino Oriente. In particolare il compositore americano fu attratto dalla ripetitività sottilmente variata dei vari patterns figurati, e dal bilanciamento sapiente tra simmetria e asimmetria che si trova in essi, come pure, probabilmente, dal loro senso di quiete e di astratto rigore.

Feldman parla diffusamente, nei suoi scritti, dell'impressione che quei tappeti produssero in lui, sia dal punto di vista dell'organizzazione del materiale che da quello della calibratura coloristica. È certamente vero che vi fu un influsso di quest'arte decorativa sulla sua musica degli ultimi anni (all'incirca dal 1977 al 1987, anno della morte), caratterizzata dall'abnorme dilatazione delle dimensioni temporali, fino al caso-limite del Secondo Quartetto, accreditato di una durata tra le cinque e le sei ore. Ciò non impedisce di pensare, peraltro, che i germi strutturali (gli ostinati) di questa imprevedibile imponente si trovassero già, in nuce, nelle prime composizioni.

C'è chi ha ipotizzato, a proposito di queste fluviali lunghezze, un ascolto intermittente, con possibilità per il pubblico di entrare e uscire dalla sala (come suggerì Cage, che definiva l'ultimo Feldman come un «estremista poetico»), ma credo che in questo caso si tradirebbe la poetica feldmaniana, che essenzialmente è concentrazione illimitata, anche utopistica se vogliamo, su un unico oggetto d'arte.

I lavori pianistici appartenenti a questa misura fuori dimensione sono praticamente due: *Triadic Memories*, del 1981 (durata: un'ora e

mezzo) e *For Bunita Marcus*, del 1985 (un'ora e quindici minuti), ma anche gli altri due pezzi degli ultimi anni: *Piano*, del 1977, e *Palais de Mari*, del 1986, pur durando «solo» tra i venti e i trenta minuti, partecipano in fondo della medesima temperie stilistica e formale.

In queste opere estreme vengono applicati su larga scala criteri costruttivi che pur non rinunciando alla pura reiterazione, a volte anche assai prolungata, si valgono soprattutto di tecniche raffinatissime di trasformazione del materiale, relativamente agli aspetti contrappuntistici (in senso lato), armonici e ritmici (sarebbe fuori luogo parlare di procedimenti tipo «variazioni»; Feldman non amava questo termine, associato secondo lui a musiche molto diverse dalle sue: a Beethoven, diceva, a Schoenberg).

Questo capillare lavoro volto a creare simmetrie percettive per poi immediatamente sfasarle, è particolarmente evidente nei tre ultimi pezzi, caratterizzati da una grande ricchezza di figure motiviche (in pratica, degli incisi), e anche da un'apertura verso atmosfere armoniche reminiscenti del mondo tonale.

Il più bello, il più perfetto, il più ispirato di questi lavori (se non di tutto il Feldman pianistico) è senza dubbio *Palais de Mari* (ignote sono le ragioni del titolo): È un pezzo questo quasi interamente basato su una cellula che si trova, ancora imbozzolita, nel mirabile gesto musicale d'inizio (momento malizioso tra i più alti di tutta la musica del dopoguerra); si tratta di un insieme di quattro suoni (la bemolle/3, fa/3, re diesis/4 e mi/3, presentati anche così: la bemolle/3, fa/3, mi/3 e re diesis/4) che contiene in sé un intervallo di settima maggiore, poi usato, attraverso numerose trasposizioni, anche nella sua forma minore (talora come doppio bicordo), e, con l'aggiunta di una nota al basso, assume il carattere di motivo-cardine.

Facciamo ora un passo indietro nel tempo, per notare come in *Piano*, pezzo più ermetico e aspro (sono contenuti in esso, di contrasto al generale «pianissimo», ruvidi accordi in triplo forte), si ritrovino le caratteristiche formali delle composizioni per più di un pianoforte con durate libere.

Abbastanza spesso infatti si trovano qui tre «systems» incolonnati uno sopra l'altro, ognuno con una parte, e talvolta con una successione di battute, diverse. Ora, siccome ciò che si ascolta nei tre pentagrammi è in pratica una ripresentazione spezzettata in tre di un materiale già udito in precedenza, risulta chiaro che questo tipo di scrittura allude a una stratificazione immaginaria di tre percorsi diversi e simili.

Rimane infine da parlare di *Triadic Memories* e di *For Bunita Marcus*

(compositrice quest'ultima allieva del Nostro). Da un punto di vista armonico, accanto ai consueti grumi accordali in posizione stretta, che a volte appaiono, per così dire, come dei clusters sublimati (Feldman usava in modo molto raffinato questi grappoli sonori), si registra un incremento di aggregati verticali con carattere consonante, e in posizione lata; su tutto dominano lunghissime tenute di pedale (anche in *Palais de Mari*, che praticamente non va mai lasciato: un oceano di vibrazioni in lenta espansione (e un ideale rimando a Debussy).

Costruttivamente, come già detto, le due composizioni sono articolate in un incessante, calmo vorticare di ostinati, spesso cambiati di segno attraverso le numerose trasposizioni, e che specialmente in *Triadic Memories* attingono vertici di grande, pura bellezza.

GIANCARLO CARDINI

STRAWINSKY CON NOI OGGI*

(.....)

Cento volte sconfessato, da ogni sorta di vili e d'incapaci, Strawinsky ritorna sempre, su piedi di colomba come volle Nietzsche, ed anche in questo come Debussy, a sconvolgere le attese dei previsti sviluppi, del comporre canonizzato... perfino, da lui stesso in precedenza: e quanto spesso!

Nei cataclismi, conservò costante la serenità. La sua fedeltà al gioco, è fedeltà al positivo. Un prodigioso istinto di sopravvivenza funzionava, in lui, anche per noi: ed in questo è *per tutti*, che Strawinsky è venuto. Ma ecco, fu questo soprattutto a suscitare le ire e le riserve accigliate degli «intellettuali»: sempre, manco a dirlo, estremisti... e sempre disperati.

Alle chiacchiere mondano-apocalittiche dei terroristi da casa editrice, sulla morte dell'arte, o magari del linguaggio (è, la «afasia»), che, ripudiati - male o troppo tardi! - Brecht, Hegel, Marx o... Lukàcs, questi orfani di tutto van spigolando senza perdersi d'animo fra Nietzsche e Heidegger letti male: alle parole, dunque, senza idee; Strawinsky contrappone il suo comporre di netta intensità, «marcato», pratico: di idee (ma quante sempre) senza parole.

Idee, musicali: il programma, è tutto nelle note. Eppure... Avevamo scoperto da gran tempo: la verità abita un punto mobile. Proporre un'etica - una concezione del diritto al fare, in arte - non uniforme e, perfino per se stesso, non costante nel tempo, significa aver identificato la necessità dell'intervento compositivo... creativo, anche nel momento del progetto decisivo delle scelte linguistiche, o di «stile». Tutto il programma, è a monte delle note.

Strawinsky, tuttavia, non appare «difficile»... Quanto è stato, per questo, frainteso!

* Estratto autorizzato e parziale dall'omonimo saggio, tuttora inedito.

Ma le contraddittorietà apparenti, l'arbitrario... che tale agire «deve» comportare, sono stati assunti con sovrana *nonchalance*, in un'allegoria dello stile conservativo, affabile e «normale»: o del, diciamo, «gratuito quotidiano», che però era plasmata in materie imperibili. E questo lo si è visto – come per i grandi è regola – soltanto molto dopo.

Con la più signorile agevolezza, e senza cedimenti: stretto fra l'accademia dei ripetitori e l'infantilismo «progressista» dei neo-devastatori, Strawinsky sceglie ben presto una terza, inusitata via. E incarna il ruolo di depositario attivo della memoria storica dell'Europa. Se abbiamo detto poco...

È proprio questo lo Strawinsky «nostro». Ed è qui che andremo a ritrovare il padre di tutte le post-avanguardie: è in questo vitale atteggiamento di continua ripresa, ritrovamento e reinvenzione, che riconosciamo Strawinsky al nostro fianco, oggi.

* * *

Da ben prima del giro di boa: dal *fin-de-siècle* fino al '14 (la data della demarcazione «fatale»), si respirava un'aria di sfiducia, e le supposizioni circa il futuro della nostra civiltà parevano malcerte. In questo clima di pericolo imminente, e d'irreversibile declino di tutti i valori, c'è come sempre chi trascrive «impavidamente», ossia fedelmente, l'inferno (il suo interiore); e chi, per contro, ci sguazza fin troppo bene: nella stridula ammissione della «generale impotenza», che segreto sollievo... quale insperata democrazia! Nell'esibire angoscia, con il proprio esaurimento «storico» si confessa «virilmente» la consapevolezza del «fallimento». Inevitabile, si fa discretamente capire. E di cui si può con un gran sospiro gongolare: ci si esime da tutto, e intanto si conquistano cattedre, si fanno proclamini in termini «epocali» sui programmi di sala, si guadagna... «autorità».

È comodo negare. Con una strizzata d'occhio (siamo gente di questo mondo, ci si viene a raccontare da questi scaltroni!) i patiti del «giuoco al massacro» sanno benissimo tutto. Il trionfo del disordine, spesso un semplice *Ersatz* calligrafico-demenziale dell'analfabetismo musicale, viene scambiato in partitura, male che vada, per «spietata denuncia»: del perfido «presente», quanto meno.

Ecco perché gli «ex» non decampano. Fautori accaniti, oggi, dell'«avanguardia»... degli anni '50, sono rimasti saldamente radicati ai loro posti, dopo e malgrado il naufragio dell'ideologia che li reggeva. Le massime rassegne «culturali» sono monopolizzate ufficialmente da loro: che non hanno abdicato, e nemmeno si sono pentiti. Di ciò che è suc-

cesso nel mondo – non parliamo neppure di idee: c'era da chiedersi, sulla base di queste, da un pezzo (ce lo eravamo pubblicamente chiesto noi, con scandalo, nel '71), «per quanto tempo ancora...» – pare che non si siano neanche accorti. Organizzano: pontificano e scelgono, promuovono, editano, escludono, insegnano, eseguono, premiano, tutto ciò che piace a loro... Con il denaro pubblico, al solito, e con la tranquilla, insolente arroganza di *jadis*.

Ma queste «sinistre» presenze – di oggi come di ieri – non hanno mai sedotto Strawinsky: mentre hanno ahimé *tombé* uomini come Sartre (che forse fu un ometto, come da tanti segni oggi appare) e perfino, benché con «ingaggio» più che ridotto, un Picasso. E tutti gli italiani poi dietro, dai registi (dispiace per Visconti) a Pavese, a Vittorini... giù giù fino ai nostri, innominabili: sono davvero troppi. Con le benemerite case editrici che sappiamo in testa, ad aprir la fanfara. Molti di questi, da ragazzi, li avevamo conosciuti: non come miti, ma di persona, piuttosto bene. E non ci si parli, per piacere o carità, di nobiltà dello spirito... Erano ingenui e feroci, meschini ottusi e livorosi, privi di carattere, come di vera fede, incaponiti unicamente a non lasciar progredire di un passo le posizioni «ideologiche» in decine d'anni... Arroccati su concezioni di un semplicismo arcaico, incapaci di un entusiasmo una gioia un sorriso al di fuori dei loro straziantissimi e tetri canoni.

Ma più ci era sempre spiaciuto il loro comportamento: la tracotante burbanza con cui spadroneggiavano, l'indifferenza con cui facevano linciare, civilmente e moralmente, chiunque fosse sospetto di mettere in dubbio i preconcetti puerili, ed è ben un eufemismo, su cui si regge tutto il loro *Diktat*... che è violenza contro l'uomo.

Programmazioni, pubblicazioni, manifestazioni; giurie, cenacoli, rassegne e convegni culturali; concorsi, prebende, poltrone di potere; e commissioni di lavoro: tutto egemonizzato. I dissenzienti: ignorati, isolati, proscritti.

Ancora non si vorrebbe, in nome del noto *impegno* dell'obbligo per esempio, che nella musica si potessero plasmare le figure capaci di risplendere esemplarmente dalla memoria sopra l'evo corrotto: si è bollata a fuoco la bellezza, come «consolatoria»! Ma è giunta l'ora di domandare perché mai quando piove, a nessuno debba essere consentito di aprire l'ombrello.

Anni di angosciose agonie, anni d'inerzia, anni di piombo. E nemmeno si vorrebbe, che ci fosse permesso resistere allo scherno che misere caricature degli *Anges noirs*, relitti di un maledettismo di riporto rimasto fuori corso, sono sempre pronte a muovere contro incarnazioni

ulteriori del «solare»... prerogativa prima del latin sangue gentile. Né si vorrebbe mai, che si tracciassero vie verso i rifugi. Si impone la marcia prussiana a plotoni compatti, «evolutiva», disciplinata in sviluppi prevedibilmente «dialettici», verso l'impantanamento nelle crisi... fino al fumoso e risaputo «annichilimento oggettivo»: l'«ammutilire» dei linguaggi! (Del nostro?) Strawinsky ci mostra, ben chiaro, di gettarsi alle spalle tutto ciò.

* * *

(.....) La prassi dei balzi da una poetica all'altra sembra derivare a Strawinsky, però, non tanto da un'estraneità deliberata ai principi della coerenza, o da un atteggiamento insofferente di vincoli; quanto piuttosto da un'interiorizzazione profonda dell'imperativo all'originalità: Strawinsky rifugge istintivamente dai ricalchi, perfino di se stesso. Lo avrebbero annoiato, ebbe a dire.

L'originalità. In quella radiosa primavera di secolo era una necessità etica molto sentita, se si osserva con uno sguardo d'insieme il panorama linguistico... che avevamo definito da novella Babele. Bene! Avevamo lì dimenticato di avvertire che questa poliedricità, e policromia festosa dei linguaggi è per noi la climatica compositiva assolutamente ideale.

L'originalità. Si sarebbe vergognato ciascuno, allora, di andare a lezione di «avanguardia» linguistica da altri: Hindemith non si iscrisse agli *stages* tenuti da Skrjabin... ed è difficile immaginare il giovane Webern frequentare i corsi di Sibelius, per imparare «come si deve fare» (o «la formula tecnica») per diventare «uomini moderni».

E poi, che cosa vuol dire? Lo domandava quel bimbo (*Wozzeck*). La sciagura corruttrice dell'insegnamento odierno «avanzato», inculcante il rapido livellamento (fino ai grotteschi corsi estivi di «modernità»: la «Tecnica dell'Avanguardia» a portata di ogni mano, i seminari di «Aggiornamento in Composizione Sperimentale» in venti giorni, *vel similia*) avrebbe trovato ben scarse adesioni, in quegli anni dorati.

Mi sussurrano a scuola, in un sospiro, gli allievi più piccini, che invece adesso «bisogna». O, almeno, «conviene». O almeno... Che altro mai si può perdere?

* * *

(.....) Pure, Strawinsky sembra talora distaccarsi, nei particolari, da tutto: anche dal «senso» musicale. E appare sommessamente spietato nel disgregare i nessi, nella ingiustificabilità ultimativa (ne siamo sicuri) di certe sue abnormi escursioni fuori del, ma ormai è meglio chiarire,

contro il, «significato» musicale definibile sulla base del materiale linguistico impiegato... Oltre ancora: contro qualsiasi accezione del significato musicale, estetico, etico che tolleri definizioni.

Profonde fenditure, a tratti, attraversano il tracciato lineare come se una studiosa dissociazione dalle consequenzialità logiche chiedesse al riguardante, con precisione, un momentaneo disorientamento.

Ricordo la costernazione – unica parola adatta! – che coglie a volte gli allievi, e noi stessi ancora una volta, nel leggere al pianoforte certi passi, per esempio della celestiale *Berceuse* finale del *Baiser de la Fée*, o dell'olimpica *Sonata per due pianoforti*, o del primo movimento del *Dumbarton Oaks* (il «settimo brandeburghese», com'è detto): che invece, nella prospettiva generale suonano benissimo.

La funzione dei vuoti nelle architetture? Le già osservate capacità, come dire, pseudoformative della memoria del noto? D'accordo... d'accordo. Ma per le musiche brutte, tutte queste ragioni non bastano mai!

* * *

(.....) Propedeutica di Strawinsky.

Consiste a conti fatti nel formulare un alto numero di «campioni» di valori: che ogni volta l'ascoltatore è libero di scegliere e assumere, anche dissociandosi da insegnamenti ricevuti in precedenza... fosse pure dallo stesso Strawinsky.

La lettura (corretta) di Strawinsky è quindi proprio ciò che comunemente si era intuito: l'opposizione critica all'ascolto (wagneriano) di Wagner. E comporta ed esige, come indispensabile strumento preliminare, l'essere «svegli», in un mentale atteggiamento attivo. Essa protegge in particolare i giovani, da presupporre incorrotti: e insieme con loro anche tutti noi perché è la libertà di opinione e la indipendenza di giudizio delle nuove generazioni il primo requisito perché l'uomo, come entità degna di possedere il pensiero, possa sopravvivere. Dove non ci fosse più concesso il legittimo amore per Strawinsky vorrebbe dire che non c'è più posto per gli uomini «come dovrebbero essere». Per la capacità di partecipazione critica, responsabile, alla interpretazione-costruzione del mondo.

Non ci sembra un caso che si sia congiurato di condannare Strawinsky proprio in quei contesti sociali, dove si vorrebbe lasciare sempre meno luogo a chi pretende il diritto di guardare in fondo alle realtà che ci concernono con capacità e coraggio.

Strawinsky ci serve!

Per resistere alle aggressioni, ai condizionamenti, alle ipnosi... e ai *Diktat* schiacciati, come quelli che noi, tutti: anche chi non se n'è ancora accorto, anche chi crede di poterne tirare i suoi meschini, privati vantaggi senza pesanti (o tragiche) contropartite, siamo costretti a subire.

Contro l'autoritarismo, che è stoltezza e ferocia: amiamo Stravinsky! E ameremo in questo spirito accomunare a lui le tante presenze fraterne che hanno lavorato per noi, se sapremo legger bene i messaggi che ci hanno trasmesso, e che conserviamo.

(.....)

PAOLO CASTALDI

A TELEFONO CON JOHN ZORN

Difficilmente, nella critica occidentale, si sfugge al disperato bisogno di definire un artista; sembra quasi che, per un oscuro motivo di appartenenza alla categoria dell'umano, incasellare, rinchiudere nei ristretti spazi della definizione trattenga, all'interno del nostro universo cognitivo conscio, le improvvise esplosioni di creatività. Pochi musicisti sono così evasivi da questa logica per capacità creativa e per singolarità, come John Zorn e Bill Frisell. Avendo conosciuto entrambi, anche se Zorn solo per telefono, ho potuto constatare di persona come sia istintivo il bisogno di racchiuderli in un genere pur di avere la sicurezza di poter comprendere completamente le direzioni della loro musica. Errore fatale. Zorn appartiene a quella categoria di persone che, per usare un concetto di Burroughs, è talmente imprevedibile, nella sua frantumazione intima, da evitare ogni possibile canonizzazione imposta da altri. Di Frisell, invece, vale la non definizione data da un critico americano: «La musica di Frisell suona come nuvole di elio blu. Ora io non so come esse possano suonare, ma se dovessero lo farebbero esattamente come la musica di Frisell». È la ricerca timbrica; la capacità di attraversare tutti i generi musicali americani (e non) con la massima facilità: da Hendrix a Copland, da Dylan a Nino Rota, stravolgendone, con una originalissima rilettura stilistica, la sonorità a tal punto da uscire dalle gabbie della «cover». «In realtà - ebbe a dire il chitarrista di Baltimora - rileggere brani di altri, la tradizione americana, mi serve solo da legame con una memoria musicale. Dentro di noi sono presenti delle tracce che puntualmente riaffiorano. L'importante è renderle usando la propria intelligenza creativa». Per chi non conosce bene la produzione discografica di Frisell basta comparare «Where in the world?» dove la ricerca delle sonorità è quasi assoluta, conferendo al progetto musicale una timbrica di sapore quasi aliena, a «Have a little faith», disco di covers, che va dalla musica country a Madonna per finire a Dylan, Hiatt o Sonny Rollins. A proposito del country, alla domanda sul perché nei suoi dischi ci fosse tanta musica di questo genere rispose: «Non mi sono mai posto un problema di scelta. Quasi sicuramente finisco per usare così tanto gli stilemi del country perché sono cresciuto in

una città in cui si teneva il più grande mercato delle vacche degli Stati Uniti. Da piccolo, in qualunque posto andassi, sentivo in continuazione questa musica suonata dai cow boys. Diciamo che fa parte della mia memoria; nient'altro». In realtà Bill Frisell rappresenta, attualmente, una delle punte più avanzate della ricerca musicale; ideologicamente egli è l'incarnazione della musica totale. Partendo dagli stilemi del jazz, che, tra l'altro, gli lasciano ampia libertà di improvvisazione, egli è stato capace di ordire una tramatura costellata da varie sonorità di origine diversissima. Nei fatti, in un mondo che si avvia alla riunificazione delle arti, la sua concezione musicale rappresenta un punto nodale di questo passaggio. Collocare nell'ambito del jazz il progetto musicale di Frisell può sembrare, ad un primo ascolto, una forzatura e, di fatti, la musica di origine nero-americana ne rappresenta solo il punto di partenza. La sua estrema libertà mentale gli consente, poi, di avere a che fare con grandi performers di tipo completamente diverso. Si tratti della sua band che all'origine comprendeva Joey Baron, uno dei batteristi più geniali in circolazione, il bassista Kermit Driscoll ed il violoncellista Hank Roberts. O si tratti del trio con Joe Lovano e Paul Motian. Restando nell'ambito delle musicalità contemporanee di origine jazz è interessante notare la particolarità di questo trio. Lo stesso Frisell, subito dopo un concerto, ebbe a dirci: «Suonare con Paul e Joe è una delle cose più strane che possa fare. Non c'è un basso, e questo mi obbliga a fare un doppio lavoro. Paul, poi, sembra quasi che ti suoni contro; costruisce il ritmo un po' alla volta e, poi, lo frantuma in mille pezzettini come se stesse distruggendo uno specchio. A conti fatti è probabile che sia più il tenore di Joe Lovano a mantenere una coesione in questo trio che la batteria di Paul o la mia chitarra». Chi ha avuto la fortuna di ascoltare questa formazione sarà rimasto meravigliato dal constatare la loro incredibile aderenza con i linguaggi della contemporaneità. Dalla «virtualità» della chitarra di Frisell alla polverizzazione della batteria di Motian è un continuo navigare nella mutoginia musicale. Di Frisell colpisce, comunque, una estrema adattabilità che va al di là dei canoni del jazz. Esempio il passaggio, nella edizione invernale di Umbria Jazz, dal duo con Jim Hall al trio con il fisarmonicista Rob Burger ed il trombettista Ron Miles. Si tratti di confrontarsi con uno dei padri della chitarra jazz come Hall o di rielaborare le melodie di Kurt Weill in una anomala formazione, tutto sembra facile ed ovvio. Talmente naturale che John Abercrombie, altro grande della chitarra jazz contemporanea, parlando proprio di Frisell, una sera in vena di confidenze si lasciò scappare che: «Bill ha il raro potere di farmi sentire vecchio, a volte. Lo senti suonare e non riesci a capire da dove tiri fuori tutte quelle cose nuove».

Un personaggio complementare, per non dire opposto, al chitarrista di Baltimora è John Zorn. Alla calma ed alla modestia di Frisell, dietro cui si nasconde una complessa personalità artistica, si contrappone il vulcanico e nevrotico carattere del sassofonista di New York. Paragonato, come ricerca e come personalità, ad uno dei grandi geni dell'avanguardia americana dell'arte visuale, Pollock, John Zorn sembra in perenne lotta con il mondo e con l'establishment. Personalmente il primo impatto con lui è stato quanto di più frustrante un critico possa avere. Riportare la cronaca di questo incontro può servire per far comprendere il tipo di personaggio con cui si ha a che fare. Avevo avuto il suo numero di telefono da Frisell. Egli mi aveva, comunque, messo sull'avviso sul tipo di persona che avrei trovato all'altro capo del telefono. Al sentirmi qualificare come critico italiano egli mi rispose che aveva composto un brano dal titolo: «Carne di critico bruciata». Gli feci notare che Frisell mi aveva parlato di questa sua composizione e della sua avversione verso i critici del jazz quando mi aveva dato il suo numero di telefono. «Bene - disse -. Allora, forse, sei meno peggio di quanto pensassi». Questo episodio, se da un lato fa capire il tipo di personaggio, dall'altro segnala come Zorn, all'epoca, fosse considerato dalla critica ufficiale. Il motivo lo spiegò lui stesso. «Si è abituati a pensare, e questo lo fanno particolarmente i critici, alla musica divisa in rigide categorie. Esiste la musica di serie A, la classica. Quella di serie B, il jazz. Di serie C, il rock. E quella di serie D, il trash, il punk, il metal, etc. Ora io non credo in queste distinzioni; penso che esista la musica e basta e che il futuro sia nell'abbattimento delle barriere tra un genere ed un altro». Il vero manifesto di questo modo di concepire la musica è il primo album dei Naked City, dal titolo omonimo. Questo disco segna uno spartiacque nella evoluzione musicale di Zorn; rappresenta, infatti, la concretizzazione della sua teoria. Come Frisell, presente alla chitarra, Zorn parte dalla struttura jazzistica per stravolgerla, nel modo più ampio possibile, inserendo una serie di contaminazioni virali che, alla fine, rendono indefinibile, così come del resto era nelle sue intenzioni, il risultato. Qualcuno ha parlato di musica cyberpunk e, invero, non è del tutto errata una simile attribuzione. Zorn, non a caso, usa la musica e le sue componenti operando una vera sintesi di «cross over». Passa, cioè, attraverso i vari generi ponendoli sullo stesso piano orizzontale e rendendoli sinergici l'uno all'altro. Dal *Clan dei siciliani* di Ennio Moricone, «tagliato» letteralmente a metà dal coltello rappresentato dal contralto di Zorn, alla sequenza centrale di otto brani che vanno dagli 8 secondi *Hammerhead* ai 38 di *Demon sanctuary*. Una sequenza velocissima di ferite graffianti in cui la voce raschiante ed angosciante di Yamatsuka Eye, cantante dei Napalm Death,

band storica dell' Hard Core Punk, rende perfettamente la violentissima realtà delle sub-metropoli. Non c'è ordine apparente nel caos, niente lascia intravedere soluzioni formali nella squallida desolazione della marginalità più totale. Sembra quasi di «sentire», nella valenza inglese data dal verbo *to feel*, la disperata estraneità dei ghetti della letteratura di Dick o Gibson o Sterling. Tutto finisce nel calderone della strega elettronica; dalle colonne sonore dei film *noir* di Henry Mancini, John Barry, Jerry Goldsmith, a *Lonely Woman* di Ornette Coleman. Zorn usa le possibilità dell'apparato elettronico senza farsi usare da esso. Non cade mai nella vuota sperimentazione fine a se stessa ma, proprio come Pollock, piega la *materia* alle sue volontà senza sequenze prestabilite. Si attira addosso, in questo, l'odio totale di quasi tutti i critici del jazz americano. Dai puristi che mal sopportano le contaminazioni e che, quasi sempre, gli rimproverano la non eccelsa bravura tecnica agli *sperimentatori* che rinnegano l'intrusione delle musiche violente e marginali nei dischi. Proprio contro i primi la risposta di Zorn fu quanto mai emblematica: «Non capisco cosa certi critici americani vogliano da me. Pretendono che io sappia suonare come Parker, Coltrane o Ornette Coleman. Non mi sono mai posto questo problema; so di essere in possesso della tecnica che mi serve per suonare la musica che voglio, del resto me ne fottolo!». Zorn farà di peggio nei dischi successivi; da *Torture Garden*, ancora più violento del primo, al terzo disco, mai uscito sul mercato perché censurato per la violenza della sua copertina, a *Radio* la cui copertina sado-maso dà già un'idea del contenuto dell'album. È divertente, a proposito di questo disco, notare le fonti, o ispirazioni, che il sassofonista ha elencato. Tra gli altri: Charlie Mingus, i Massacre, Frank Sinatra, i Septic Death, Igor Stravinsky, i Carcass, Santana, i Naftule Extreme Noise Terror, Carol King, Charlie Haden, Terauchi Takeshi, The Boredoms, i Led Zeppelin, i Repulsion, e questi sono solo alcuni tra i tanti. Nei fatti è difficile trovare un simile concentrato di stili e di concezioni musicali diversi messi insieme. Così come è difficile concepire Zorn che propone un disco di musica etnica, eppure lo ha fatto, così come ha realizzato *Filmworks* in cui ha stravolto le colonne sonore di parecchi lavori cinematografici. Ciò che rimane di lui, dopo aver ascoltato i suoi dischi o dopo aver visto le sue folli performance dal vivo, è l'impressione di aver «ascoltato» la contemporaneità. Magari con un telecomando in mano passando, attraverso il vortice impazzito di uno zapping velocissimo, dal documentario su Mogadiscio alla «Pantera Rosa», dal concerto di Stravinsky eseguito dai Berliner al film di Stephen King, dal servizio sulla rivolta nera di Los Angeles agli spot pubblicitari. L'elenco continuatelo voi.

MASSIMO SGROI

LE CULTURE METROPOLITANE

SEGNALI DI FUMO

Luoghi di confine

Ci sono accadimenti che per la loro stessa natura sono fortemente legati alla «materialità» del presente, all'accadere quotidiano; eventi che ad un'osservazione più attenta appaiono fortemente proiettati verso il futuro. Esistono per vivere domani, per esprimersi poi. Una natura anfibia, dunque, che li rende perturbanti, lasciando loro il fascino delle cose che possono aiutarci a capire; trasformandoli in una sorta di guida interpretativa per il prossimo millennio.

È il caso dei centri sociali che sono nati come risposta disarticolata alla distruzione capitalistica della città. La loro forza propulsiva è stata il «riconoscersi uguali nel sapersi esclusi»: precari nel lavoro, nell'abitazione, nell'uso dello spazio urbano. Smaterializzati dunque. Ed è un paradosso che da questa sofferenza dell'esistere venga poi una risposta alla cooperazione sociale; una richiesta di dare corpo al bisogno di trasformare in cultura il degrado. Oggi i centri sociali sono luoghi di confine, di sperimentazione; dove le nuove forme di esistenza delle culture metropolitane prendono corpo, si fanno segnali e vettori di senso per il Duemila. Luoghi né *decentrati* né *asociali*: spazi dove opera il corto circuito del mercato. Dove si inceppa il meccanismo della mercatizzazione che libera spazi alternativi nei quali cooperare creando isole di lavoro, di vita.

A metà tra lavoro e non lavoro, l'attività dei centri si caratterizza per la carica fortemente progettuale delle attività «socialmente inutili» che danno alla cooperazione un nuovo luogo d'azione: la comunica-

* Per gentile concessione di «2000 giorni al 2000».

zione, il linguaggio e i servizi culturali. Proviamo a sfogliare il catalogo di questi nuovi *shopping center*: corsi di saltimbanco, danza, pittura, scultura, astrologia, acrobatica (Forte Prenestino); corsi di sassofono, tecniche vocali, pittura del vetro (Brancaleone); fotografia, aerografia, ceramica, scacchi (El 'Che'ntro Tor Bellamonica); restauro mobili (Intifida); cene sociali con proiezioni video (Ricominio dal Faro); scrittura creativa (Zona a Rischio). Questo frenetico attivismo è il percorso che porta ad una riscrittura della soggettività sociale e politica: nel farsi laboratorio si riattivano «luoghi comuni» opportunamente decostruiti. Si scopre la comunità che ha funzione di risorsa energetica per la vita futura.

La generazione dei soccombenti (?)

Gli «abitanti» di questi luoghi sono figli della frattura dei processi di desertificazione che le città hanno vissuto nell'ultimo decennio. Come leggere questi luoghi, queste «forme-deriva», senza farsi «deviare» dal fascino pulito dell'ideologia e del consumo? Ci soccorre un dizionario medialico folto di immagini, libri e quant'altro ha cibato la generazione dei «soccombenti». Le scenografie di *Blade Runner* e *Fuga da New York* ad esempio, oppure l'urbanesimo dissoluto dei libri di Gibson, ma anche il Bronx del rap americano, i punk.

Tutto questo ha contribuito a definire ossessivamente la «divisione» come categoria interpretativa dei figli degli anni Ottanta. Ciò che li rende ancora più interessanti è che essi contengono in sé la divisione: dentro/fuori, centro/periferia, nord/sud. Come corpo poroso assorbono questi conflitti e li trasformano in nuovi linguaggi dell'abitare e del comunicare.

In questi spazi si riorganizza la musica, il linguaggio, l'arte, in una parola la cultura trasversale, i sogni della metropoli.

Wired

Nati alla fine dei sogni, per creare una zona franca che consentisse di non scegliere tra emarginazione e riflusso, i centri sociali hanno rivisitato la civiltà ad alta tecnologia, connotandola di forte tribalismo. Alla smaterializzazione dei processi produttivi hanno contrapposto la pesante materialità dell'abitare «espropriato». All'eccesso come configurazione della vita metropolitana e alla sua dissipazione hanno contrapposto la creatività del parlare come comunicazione linguistica dell'espe-

rienza. Infatti il nuovo linguaggio è basato sul «furto» dello spazio: case, fabbriche, e tutto quanto si è andato configurando come città senza luoghi, ghetti urbani, spazi morti appunto; tutto quanto «espropriato» con l'intenzione di dare visibilità al conflitto.

Questi luoghi che appartengono ad altri sono diventati contenitori linguistici innovativi di grande visibilità. Dall'oblio produttivo ed urbano sono nate nuove espressioni artistiche. Furto anche espressivo dunque: il rap italiano, la musica delle «posse», che è costruita su base campionata, talora rubata da produzioni altrui e montata in modo originale. Questa musica non è musica d'autore, ma si riappropria della funzione tipica della musica folk, cioè del valore collettivo dell'arte. Con forte espressività etnica la produzione musicale nata attorno ai centri sociali si è imposta nel panorama nazionale come la realtà più vitale degli ultimi anni e che in futuro bisognerà seguire con attenzione.

Le 99 Posse e gli Almamegretta rappresentano appunto la realtà più avanzata di questo fenomeno, di questo nuovo modo di produrre musica e idee musicali. Riflettono il sociale e l'ambizione di raccontare la società desiderata. Ad essi anche il compito di aprire l'autoproduzione alla contaminazione con i media, alla metamorfosi del prodotto. Il compito di allontanare il rischio del declino se accetteranno la sfida di porsi al cuore della merce per culturalizzarla. Centri sociali come il Forte Prenestino e l'ex Mattatoio a Roma, o i due centri napoletani assai vivaci - Officina 99 e Tien'a'ment - o ancora quelli emiliani, e soprattutto, a Milano, la Conchetta (dove è nata la rivista Decoder con un nuovo modo di usare la tecnologia), con l'imporsi delle posse e dell'estetica cyberpunk, sono diventati gli indicatori più attendibili per decifrare un possibile scenario futuro.

Nuove identità per i cibernauti

Fra autoproduzione e industria culturale i centri sociali costituiscono un «nodo» nella rete videotelematica della comunicazione. Abitando la rete e le sue questioni socio economiche ancora irrisolte, ci fanno riflettere su un modo nuovo di essere e fare comunità: abitano il «non luogo», producono nuove retoriche; dalla musica al vestire, dall'autoproduzione al consumo. Sono nomadi che occupano lo spazio di un desiderio e di un momento. E l'uso spregiudicato e creativo che fanno dei *new media* ci proietta già nella post-televisione, cioè in quel congegno reticolare che rende possibile la comunità virtuale, nuova forma di laboratorio per la comunicazione del terzo millennio. Nodi produttivi che

abbandonano l'isola per navigare nuovi arcipelaghi, che hanno bisogno di dare forma a nuove esperienze per creare la futura memoria.

In questo senso i nomadi sono diventati «randagi» – il cui valore semantico basso viene recuperato in senso propulsivo e creativo – perché navigano all'interno dello spazio metropolitano di cui portano le tracce, ma ne rielaborano i linguaggi e le culture. In questi «circuiti» di esistenza, «luoghi comuni» della comunicazione, postazioni centrifughe, accumulatori di risorse energetiche del moderno vagabondo, prende forma lo scenario espressivo futuro.

Cross-overs per il terzo millennio.

GABRIELE MONTAGANO

IMMAGINI E LINGUAGGI METROPOLITANI

1. Il binomio potere/sapere è la chiave di lettura di tutto il pensiero foucaultiano e, come crediamo, risulta acquisito generalmente. È stato qui utilizzato per penetrare e comprendere i mutamenti che hanno interessato un certo modo di essere del potere e delle norme che ne derivano, nel senso, appunto, del riconoscimento di un «parallelismo», di una contemporanea validità ed efficacia di queste stesse norme rispetto a quelle di diretta derivazione istituzionale-statale.

Anzi un dato che sembra essersi proposto come dominante è che in uno stato «minimo», come quello di diritto teorizzato da Popper, il sistema potere/sapere veicolato da una normatività diffusa e *visibile*, trova la sua realizzazione ottimale. Le moderne democrazie sono totalmente in grado di esprimere questo nuovo modo di essere del potere e trovano nei sistemi sociali degli universi metropolitani una perfetta corrispondenza. Le realtà metropolitane hanno scardinato, con i loro confini indistinti, il tradizionale modo di intendere il rapporto tra governati e governanti, tra rappresentati e rappresentanti. Strumento di realizzazione di questi cambiamenti è stata la realizzazione nell'ambito dei macrosistemi di una serie indistinta di unità, di individualità separate.

Occorre qui valutare l'incidenza dello sviluppo del sapere scientifico e tecnologico, che ha contribuito, indubbiamente, alle trasformazioni di cui si è parlato, sia a livello macroscopico, ovvero nella prospettiva di una possibile interscambiabilità sistemica, sia a livello microscopico, lì dove è riuscito a ridimensionare i sistemi stessi, prima riducendoli al particolare e poi prospettando la ricomposizione della scissione (di qui un interscambio circolare tra istituzioni e cittadini, mediati dalle moderne forme di urbanizzazione).

L'indagine epistemologica e fenomenologica ha risentito fortemente dei processi conseguenti, come ne hanno risentito gli strumenti di rilevazione della realtà. A seguito del più generale e complesso processo di meccanicizzazione l'individuo stesso, generalmente escluso da ogni campo decisionale, proprio per l'impersonalità del modo di essere del

potere «tecnico», ha subito una graduale ma inarrestabile riduzione delle proprie capacità rapportuali e comunicative.

Queste trasformazioni della struttura comunicativa del potere e del tipo di sapere che ne deriva sono maggiormente evidenti in un tipo di realtà metropolitana, dove l'individuo ha acquisito dei connotati specifici e dove le stesse istituzioni articolano le loro «norme» tenendo conto di un interlocutore ben diverso da quello classico. Un interlocutore che è allo stesso tempo considerato quale nucleo di sapere a sé stante e quale elemento (anonimo e indistinto) di un gruppo/razza.

È per questo che anche gli strumenti di comunicazione, tra istituzioni, sistemi sociali e potere della realtà contemporanea e individui sono radicalmente mutati. L'elemento dominante, in questo nuovo universo del sapere metropolitano, è sicuramente l'«immagine ritornante» (nel senso che siamo ancora nell'ordine della «visibilità»), un mondo *primordiale* fatto di tracce e di impronte mentali e fisiche da seguire e ripercorrere circolarmente, nelle strade sotterranee della metropoli moderna.

L'immagine, così, potrebbe essere quella della cartellonistica, quella della fotografia che sintetizza e stigmatizza il messaggio di «vita» non visuta e che finisce con il nascondere le stesse architetture delle città. Ma l'immagine potrebbe essere ed è anche quella frantumata e penetrante della videomusica o delle pubblicità.

Le immagini che si legano alla musica, alla colonna, alla nota, alla parola cantata, che guidano nel percorso metropolitano nelle scelte, nelle decisioni, nelle visioni possibili di libertà. I video e la loro musica ci proiettano nei percorsi metropolitani divenendo essi stessi linguaggio parlato, gestito, offerto allo/dallo strumento comunicativo. La musica segue i binari metropolitani, lasciandosi sentire labilmente, sottilmente, epidermicamente dagli anonimi protagonisti delle nuove culture, in un «universalismo» indistinto che ci costituisce come appartenenti ad una comunità e, nello stesso tempo, nel nostro isolamento comportamentale, ci «oppone» all'altro, al diverso. In questo senso, la nostra identità corre nelle immagini dei percorsi metropolitani. Così, il prodotto iper-pubblicizzato invade le traiettorie mentali del possibile acquirente, sostituendosi alla verbalizzazione – in questo senso, una «neolingua» metropolitana – e guidando materialmente la scelta del prodotto, con l'impressione di assecondare un sentire profondamente sedimentato e, contemporaneamente, lasciando scivolare al di là dell'immagine il prodotto stesso. Un'operazione ideologica che risponde perfettamente al nuovo tipo di controllo sociale.

2. Non è un caso che si assista alla reincisione dei testi musicali degli spots, come se avessero acquisito un nuovo significato, come se parlassero,

appunto, un nuovo linguaggio, interprete e mediatore privilegiato dell'utente acquirente, personificazione, ora «completa», del nuovo soggetto metropolitano, che cammina, vive e viaggia nel suo isolamento fisico e mentale, anzi diremmo «musicale», che lo accompagna riconnotandolo.

Sono flash che scavano nella mente e nell'inconscio fino a determinare la decisione. È una gigantesca catena di vendita/produzione/consumazione su cui scorre e si legge incessantemente la storia individuale e quella della comunità: una storia senza origini né futuro, fatta di un eterno presente e di una staticità illusoriamente dinamica.

I messaggi – il cui connotato principale è quello di essere freneticamente rinnovati nelle capacità di decifrazione del reale – puntano tutti, sia che si tratti della colonna musicale, che ormai fa testo a sé anche nel semplice spot, sia nel cartellone pubblicitario, sia, in generale, nella fotografia come genere a parte, dotato cioè di un suo particolare ed ormai completo statuto normativo, a costringere l'osservatore osservato alla manifestazione della sua inquietudine e, come nella produzione di alcuni famosi fotografi del Novecento, a lasciarsi espropriare del tracciato immaginativo che sfiora il limite tra sogno e realtà.

3. Se questi nuovi mezzi di comunicazione si spingono sino al limite tra sogno e realtà possono anche proporsi come interlocutori privilegiati al di sopra o al di fuori delle istituzioni, determinando l'esperienza dell'individuo ed esasperando la proiezione dei suoi gesti comunicativi.

Non c'è dubbio che il messaggio musicale e visivo del sapere metropolitano, almeno in questi aspetti evidenziati, non nasconde i suoi tratti ideologici, anzi li trasferisce immediatamente sul gruppo o – più raramente – sull'individuo a cui intende rivolgersi e di cui cerca di appropriarsi. Ma è altrettanto frequente che i messaggi interferiscano tra loro, in un scontro che è più che reale.

Si viene così a definire uno «scontro» plurimo, che è tra l'immagine o il motivo che richiama e il fruitore, costretto all'attenzione continua, ininterrotta al messaggio, che così diviene norma comportamentale; o anche tra le immagini, in un conflitto tra saperi/poteri che solo apparentemente si risolvono nell'«economia di mercato» o, in fine, tra gli individui.

Si è costretti, così, a fare i conti, come dice Foucault, con un conflitto che è reale e che ci obbliga ad essere in ogni caso avversario di qualcuno. La realtà metropolitana si apre e si chiude continuamente nei suoi ghetti, nelle sue corporazioni, nelle sue associazioni, ed ognuno di questi nuovi soggetti si appropria, rielaborandoli e proiettandoli verso l'esterno, in modo, come si diceva prima, circolare, dei nuovi saperi.

Si pensi all'aggressività che promana dai video musicali e a quanto in-

cida sui comportamenti dei gruppi; o anche ai motivi musicali che sono essi stessi in grado di dare «qualità» al prodotto. La violenza visiva delle immagini della Benetton e il messaggio scandalistico dei video di Madonna sono solo degli esempi esasperati ma emblematici di questi nuovi saperi. Ancor più significativo è il più recente testo del cartellone dell'Associazione Italiana Pellicceria che proclama il proprio «amore» per la natura strumentalizzando, per esempio, il volto di un piccolo esquimese incorniciato da un pelliccia.

4. Da qui, ovviamente, derivano nuove forme di protagonismo e nuove e pressanti esigenze per lo sviluppo della società. In questa che è la nuova logica di mercato, che coincide con la nuova logica del potere, l'opera/prodotto si sovrappone allo sguardo dell'utente, «presente» oggettivamente ed innaturalmente¹.

Non ci troviamo più in presenza di una lotta per i diritti dell'uomo in quanto uomo ma dell'uomo in quanto utente/consumatore. E non è un caso che un ruolo determinante lo abbia assunto proprio il computer, un enorme computer vitalizzato, capace di impostare ed eventualmente risolvere i rapporti conflittuali, sia di classe che interindividuali. La sofisticata operazione ideologica che presiede questa grande architettura normativa dispiegantesi nella realtà metropolitana ha come scopo principale proprio quello di dare o sottrarre significato alle «impressioni visive».

Questo nuovo sapere incide non solo sulla nostra funzione immaginativa ma anche sulla nostra capacità di memorizzazione. L'automemorizzazione indotta da questi dati sensoriali (visivi e sonori) coinvolge in ogni singola attività l'individuo metropolitano.

5. Le norme di comportamento, dunque, le scelte, le decisioni che accompagnano l'individuo nel suo percorso metropolitano, come in una giornata joiciana, si sovrappongono alle immagini fotografate da un obiettivo incisivo, penetrante. Uno sguardo che guarda per essere guardato e che contribuisce alla spersonalizzazione dell'epoca della tecnica trionfante. È la frantumazione di cui si parlava inizialmente: una sorta di settorializzazione discriminante riducibile ai limiti della pellicola fotografica e immaginativa, sintesi esplicativa dell'illusorietà di una visione totale. Tuttavia, il particolare discriminato assurge a simbolo totalizzante proprio

¹ In tema M. PERNIOLA, *Dopo Heidegger. Filosofia e organizzazione della cultura*, Feltrinelli, Milano 1982 e dello stesso autore *Verso una società del paesaggio*, in *L'unità d'Europa e i problemi del futuro*, in *Atti del XX convegno internazionale di studi italo-tedeschi*, Merano, 4-9 maggio 1987, pp. 277 e segg.

per l'assenza di un rimando immaginativo a realtà non date, in un tentativo di cambiamento dei rapporti convenzionali.

6. L'immagine fotografica, in questa prospettiva, risponde particolarmente ad esigenze di massa e, proprio perché spesso si presenta quale semplice riproduzione formale del dato propagandistico e si offre, così, ad una acritica fruizione, si può considerare il più adeguato mezzo di strumentalizzazione. Tale è stato soprattutto nei regimi totalitari (si pensi, solo per fare qualche esempio tra i più significativi, alle immagini diffuse e veicolanti fino all'ossessione visiva di Hitler e di Komeini, o anche delle dittature latino-americane), dove il potere nelle sue immagini più che essere il potere che si teme si va sempre più trasformando in un potere che si imita.

L'«impressione» visiva si trasferisce dalla retina del fotografo a quella dell'uomo qualunque, che diventa, così, lo strumento più efficace di memorizzazione: il nuovo sistema di normalizzazione adottato dal potere dell'immagine, cristallizzandosi nell'immanenza della propria demagogia, evita ogni pericolo di rispecchiamento e di autoironia.

È quanto si può osservare anche nei sistemi di comunicazione di massa, in particolare nella televisione. Qui il messaggio «culturale» si trasforma in una sottile sofisticazione di cui è sempre più difficile decifrare i codici rappresentativi, tant'è che la massa in genere vi si adegua con superficiale immediatezza e la memorizza stratigraficamente².

ANNAMARIA RUFINO

² In generale il problema, estetico e politico, riguarda nella fotografia sia il fruitore che l'elaboratore del prodotto; e il duplice rapporto tra dato di fatto e valutazione dello stesso rispecchia il rapporto tra contenuto e forma. La fotografia, nel caso specifico, può essere creativamente uno strumento di contropotere e di opposizione, oppure, come abbiamo visto, un mezzo assolutamente asservito al potere, istituzionale e non. In una realtà visiva meno cristallizzata e ancora in «evoluzione», quale quella di qualche anno fa, la fotografia come strumento di rilevazione degli avvenimenti storici era affiancata dal reportage documentaristico, che anche oggi ma con modalità diversa non ha perso la sua funzione. Entrambi hanno fatto la storia degli avvenimenti più significativi di questo secolo, e spesso, con la differenza di un solo fotogramma, interpretandola al di là della sua oggettività. Una storia che è divenuta e diviene ancora più drammatica e violenta, che si impone nella memoria collettiva lasciando poco spazio ad una lettura critica: si pensi, solo per fare un esempio, ai reportage sul Vietnam e sulla guerra che ne seguì. Si potrebbe dire con Kraus che «la distorsione della realtà nel reportage è il veritiero reportage sulla realtà». Solo apparentemente i connotati della realtà restano invariati: una sorta di manipolazione in provetta della realtà che fa della nuova funzione storico-documentaristica un nuovo sistema di produzione della realtà stessa, del suo sapere e del suo potere. Una attribuzione di significati che finisce, in altri settori, più sopra esaminati con il sublimare la mercificazione occultandone gli scopi più sottili.

SUONI ED OMBRE NELLA CITTÀ

Il 1930 è un anno magico per il cinema italiano. Nasce il sonoro e con esso la trasformazione dell'idea filmica di pura rappresentazione per immagini della realtà in immersione tridimensionale nell'azione sceneggiata, dove la terza dimensione è costituita dal suono. Un suono già importato dal sistema americano che nel 1927 faceva conoscere al pubblico che affollava le sale cinematografiche, la voce di Al Jolson nel famoso film, *The Jazz singer*, che inaugurava la mitica stagione del cinema sonoro.

Non sembri un caso che anche in Italia il primo commento sonoro ad un film («La canzone dell'amore», di Gennaro Righelli, 1930) sia costruito sul tema di una popolare canzone scritta da Cesare Andrea Bixio, *Solo per te, Lucia*. L'introduzione del sistema di sonorizzazione avviato anche in Italia cerca quel consenso necessario per affermarsi, facendo leva sull'abitudine dell'orecchio radiofonico all'ascolto delle popolari melodie nazionali oltre che sul successo di canzoncine famose. Allo stesso Bixio, nato a Napoli e proveniente da quella cultura musicale 'borghese' del 'nuovo' spettacolo, in quegli anni vengono commissionate una serie di produzioni musicali che avessero grosso modo la stessa caratteristica. La cultura sentimental-popolare di cui sono piene canzoni come *Parlami d'amore, Mariù, Vivere!, Mamma, Torna a Sorrento* o *Il tango delle capinere*, diventa il vero *leitmotiv* degli esordi del cinema sonoro italiano che dopo l'abbrivo di Gennaro Righelli vede nascere un genere fortunato e destinato a perpetuare il suo successo per molti anni ancora.

Il confronto di questi primi anni con la cultura che si sviluppò intorno all'attenta produzione di colonne sonore sempre più raffinate ed intente a catturare il maggior numero di spettatori possibili, ci fa comprendere il ruolo fondamentale e direi autonomo che via via questo genere musicale assumerà.

Nei primi cinque anni del cinema sonoro europeo si concentrano quelle esemplificazioni e scuole che costituiranno, solo più tardi, le

tracce di possibili percorsi storico-critici e di filoni veri e propri di tendenze e perfezionamenti musicali. In questi anni infatti – prenderemo volutamente e simbolicamente in considerazione il prodotto filmico degli anni 1930/1934 – ci si dibatte tra due posizioni estreme ed ugualmente legate alla forte esigenza culturale di conferire dignità di ruolo, tra l'immagine e la voce, alla musica. L'arte del commento musicale si compone, da un lato, del bisogno di fondersi e con-fondersi a tratti nascondendosi dietro la tela a protezione delle «ombre di luce», dall'altro, surclassandole, della necessità di imporre la propria supremazia inconfondibile, quasi a riaffermare un'autonomia di linguaggio imprigionata da un meccanismo prosaico quale quello di far rivivere situazioni e circostanze nobilitate solo dal sottile legame che le lega alla memoria letteraria creatrice.

«Sincronismo» come adesione simmetrica alle risorse della trama filmica, accompagnamento e commento pedissequo, oppure «a-sincronismo», simile alla composizione artistica più pura, contrappunto sistematico alla ripetitività concludente della creazione per immagini e del suo esito.

Una testimonianza, del già accennato «sincronismo» della colonna sonora – a volte descrittivo, 'in-sentibile' – è offerta da un grande interprete come Maurice Jaubert, che teorizzò l'assenso disincantato del musicista alla tessitura drammatica imposta dalla regia creatrice. Una musica che ha lasciato contributi indimenticabili di altissima poesia, ma ancora più alta perché discreta e sensibile allo scorrere delle sequenze.

Basta qui ricordare, uno per tutti, il misterioso commento all'incendere dolente e cauto della chiatta nel canale Saint-Martin nel film di Jean Vigo, *L'Atalante*, del 1934, che guarda con occhio acuto la metropoli parigina attraverso i luoghi di approdo, le banchine, la grigia civiltà cittadina piena di luci ed ombre. Solo la chiatta e il sottofondo musicale delle note dell'organetto del suo capitano *Père Jules*, interpretato da un Michel Simon in stato di grazia, conferiscono al sogno d'amore di un uomo e una donna il giusto senso di conquista e affermazione dell'eterno.

Sempre Jaubert, per un film Vigo, si era, due anni prima, nel 1932, già cimentato in una delle prime imprese di creazione artistico-musicale in *Zéro de conduite*, utilizzando con sapienza piccoli strumenti bandistici e ricorrendo ai trucchi della registrazione sonora: un valzerino registrato al contrario e poi ricostruito in fase di montaggio così da conferire ad ogni attacco di nota una vibrazione artificiale di intensa espressione emotiva.

Successivamente all'uscita di questi film la produzione ritenne, per ragioni di mercato, di dover manipolare la colonna originale apporrendo delle 'accattivanti' modifiche che, in verità, deturparono la purezza espressiva dell'insieme, lasciando al suono, intatta, la distinta attribuzione dell'originale sapiente intervento degli autori. Ancora oggi il destino di Jaubert sembra non essere cambiato; infatti alcune immagini del film di Vigo, *L'Atalante*, sono state scelte dagli autori del programma televisivo «Fuori Orario» come sigla introduttiva, coperte, però, dal suono della pur bella canzone di Patti Smith e Bruce Springsteen, *Because the night*, del 1978, che, peraltro, conferisce al brano filmato un intensissimo effetto di contrasto «estraniante». Ma tant'è.

La città con i suoi rumori e la sua irritante consistenza è lo sfondo ideale per l'utilizzo sincronico della musica «popolare». Nel 1931, così come succederà più tardi a Jaubert e Vigo, Alessandro Blasetti, in Italia, porta sul set un grande interprete della cultura popolare napoletana, nella *Tavola dei poveri*: Raffaele Viviani. Un film ormai introvabile che rimane come una profonda testimonianza del genio teatrale e musicale di Viviani attraverso una irresistibile carrellata dei più grandi successi dell'artista con lo sfondo di una città attonita e incantata che si esprime soltanto attraverso il contrappunto melodico di vita dei suoi abitanti. Questo, unito alla poetica vivianesca, compone lo spartito non ancora 'strapaesano' e debordante della cultura borghese degli anni quaranta e cinquanta.

La Musique d'ameublement, come affermava Erik Satie, domina la fase della musica sincronica intesa ad assolvere il compito di strumento «utilitario», prodotto industriale, senza grosse pretese ma con ottimi risultati di un buon successo popolare e una discreta rendita economica.

Der blaue Engel – L'angelo azzurro – del 1930, di Joseph von Sternberg, tratto dal romanzo di Heinrich Mann, *Professor Unrat*, del 1905, è sicuramente un altro degli illustri esempi di questo genere. Le canzoni scritte da Friedrich Holländer in puro stile cabarettistico – si pensi a «Lola - Lola» – forniscono una ricostruzione perfetta del sapore di quegli anni, lanciando la bellissima Marlene Dietrich alla conquista delle platee del mondo intero con i versi scanditi dall'inconfondibile voce: «*Jch bin von Kopf bis Fuss – Auf Liebe eingestellt – Denn das ist meine Welt – Und sonst gar nichts...*» («Io sono dalla testa ai piedi fatta per l'amore, poiché questo è il mio mondo e null'altro...»).

Nasce il mito erotico degli anni trenta rappresentato da una donna grazie anche alla tecnica delle illuminazioni e del chiaro-scuro e alla carica sensuale del personaggio.

Così anche *Le million* di René Clair, del 1931, giocato tutto sulla mimica dei protagonisti, gode dell'abilità di ben tre musicisti, Georges Van Paris, Armand Bernard e Philippe Parés che affiancano ai sentimenti dei protagonisti le loro melodie 'tranquillizzanti'.

Viceversa l'uso asincronico della musica cinematografica nasce dalle riflessioni programmatiche di alcuni cineasti russi quali Ejzenstejn, Pudovkin e Aleksandrov che sottoscrivono una sorta di «Dichiarazione» sull'utilizzo e il futuro del sonoro. Tale contributo sarà conosciuto soltanto in seguito come il «Manifesto sull'asincronismo». Proprio durante quell'anno, il 1928, va in scena *Die Dreigroschenoper*, «L'opera da tre soldi», che risulta essere la massima espressione concreta di tutte le teorie sul «contrappunto orchestrale» e sulla «capacità dell'arte di bellamente rappresentare il brutto della bruttezza e nobilmente il volgare della volgarità», di Kurt Weill e Bertolt Brecht. Nel 1931, infatti, il regista Pabst porta sullo schermo questo successo teatrale riuscendo ad ottenere lo stesso effetto, anche se Brecht contestò duramente, sino a portare la questione innanzi al Tribunale, alcune scelte registiche.

Il trucco qui consiste in quello che fu definito il *Verfremdungseffekt*, «l'effetto di straniamento», consistente nella tecnica del «parlare contro la musica»: non solo l'attore deve esprimersi cantando, ma deve anche «mostrare uno che canta», conferendo alla rappresentazione il meccanismo ad orologeria di «effetti calcolabili esattamente».

La strana storia del rapporto tra musica e cinema ovviamente potrebbe continuare all'infinito senza interrompere il flusso della critica interpretativa, continuando a rappresentare il senso delle cose come Norbert Schultze, autore, fra l'altro, della notissima «Lili Marlene», scritta nel 1938, ci ricorda nel commento musicale al film di Bertram, *Symphonie eines Lebens*, storia di uno sfortunato compositore che uccide per amore e affida ad una sinfonia il compito di esprimere la sua rabbia, il suo sentimento, la sua vita.

DAVIDE BARBA

USCIRE DAL GHETTO

Città multietniche e policentriche, sviluppo culturale autocentrato e poli di riferimento: Napoli, nel solco delle grosse capitali della cultura, rappresenta il «luogo» dove il confronto fra esperienze, stili e tendenze diverse rappresenta l'ideale palcoscenico per l'elaborazione di nuovi scenari artistici. Un *topos* accreditato da tempo, che purtroppo denuncia i suoi limiti nell'assoluta episodicità di questo confronto. Parzialità, se vogliamo, eccezion fatta per poche istituzioni culturali, che rappresenta, però, anche la garanzia di assoluta libertà della creazione.

Non deve trarre comunque in inganno questo vantaggio, le culture metropolitane, infatti, con la loro assoluta diversificazione e stratificazione hanno da tempo eletto una nuova geografica cittadina, laboratori e spazi che, quasi sempre, durano il tempo di una generazione. E allora, se negli ultimi due decenni Napoli ha offerto alla ribalta internazionale le migliori esperienze dei diversi settori dell'avanguardia, perché non individuare, nella topografia di una città in continuo divenire, spazi per arginare l'eclisse della memoria e rendere vivo il dibattito artistico finora frammentato su piani e territori diversi?

In particolare, se il teatro e le arti visive hanno avuto a Napoli i loro santuari, che rappresentano un segno di continuità tra diverse generazioni – basti, per tutti, citare lo «Spazio Libero» di Vittorio Lucariello e la «Modern Art Agency» di Lucio Amelio – la creatività musicale ha sempre denunciato carenza di spazi e aree di confronto. Fatto motivato in parte dall'assoluta ghettizzazione dei compositori contemporanei – più che numerosi all'ombra del Vesuvio – costretti ad una lotta impari con istituzioni da sempre «sorde» a generi che «non fanno botteghino». Sorte che l'attivissima schiera di compositori contemporanei è costretta a condividere (!) con i migliori nomi del Novecento Europeo, da sempre «tagliati» sui cartelloni nostrani.

La carenza di spazi per la fruizione, tuttavia, rappresenta solo un aspetto della più generale assenza di luoghi idonei per la musica. Confinata la produzione «ufficiale» in pochi luoghi deputati (Conservatorio,

San Carlo, Villa Pignatelli), la coincidenza tra produzione e distribuzione viene ad essere annullata da una più radicale difficoltà ad «uscire dal ghetto». La crisi della Rai, oltre a privarci del prestigioso complesso sinfonico della struttura di via Marconi, sta progressivamente annullando la multifunzionalità dell'Auditorium della sede RAI per la Campania, che con le rassegne dedicate al contemporaneo ha comunque vissuto un momento di gloria. Archiviata la sorte dei luoghi per lo spettacolo ricoperti ormai dalla polvere dell'oblio burocratico (è il caso, ad esempio, dell'Arena Flegrea), più volte in passato si è puntato sull'utilizzazione delle chiese abbandonate nel Centro antico di Napoli (la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici si è spesso resa disponibile in tal senso) affidandone la cura (e l'apertura) a gruppi di ricerca. Se si eccettua l'esperienza di S. Maria Ancillarum, si deve ammettere che anche quest'opportunità è svanita.

Eppure in Europa la ricerca musicale è già da tempo uscita dal ghetto, trovando spazi per creare veri e propri «circuiti», che vanno dal confronto alla sperimentazione, alla fruizione, attraverso una serie completa di strutture di servizio (sale di incisione, auditorium, nastroteche e videotecche, etc.).

Mentre in Italia si discute ancora dei progetti per gli «auditorium dei sogni» (S. Cecilia; «Dal Verme» a Milano), il buon esempio come al solito ci viene dalla vicina Francia: la «Cité de la musique», inaugurata nel gennaio di quest'anno, è forse «il caso più emblematico di come poter racchiudere in un unico complesso il conservatorio, un museo, un auditorium con 1.200 posti, un centro d'informazione e strutture di servizio finalizzate alla ricerca ed all'approfondimento di programmi didattici. Il Parco de la Villette, questo il nome della cittadella musicale voluta dal presidente Mitterrand, è costata 236 miliardi, ma consente di «vivere la musica», come tiene a sottolineare la sua direttrice, Brigitte Marger. Musica senza barriere, dunque, così come manifestato nel concerto inaugurale diretto da Pierre Boulez, seguito da interventi jazz e di musica barocca.

La filosofia di fondo della «Cité» è di avvicinare il pubblico alla musica, senza distinzioni tra professionisti o meno. A tale scopo il Centro di documentazione fornisce un panorama completo sulla pratica e l'insegnamento musicale. La struttura è fornita di un'aggiornatissima banca dati sulle attività musicali francesi e di alcuni Paesi europei (programmi di concerti, stagioni liriche, corsi di musica e di specializzazione per singoli strumenti). Momento centrale della formazione è comunque il conservatorio, che alla «Cité» è suddiviso in workshop e stage finalizzati alla collaborazione degli allievi con protagonisti della scena musicale europea.

Spazio soprattutto al Novecento, con interventi di Boulez e Robertson, e con una università «estiva» dedicata ai contemporanei. Ed è ancora Boulez il protagonista della stagione dell'Auditorium, una struttura modulare che consente di ospitare da 800 a 1.200 persone. Un'acustica particolarmente adatta ad un cartellone che va dalla musica africana al jazz, a sottolineare ancora una volta i presupposti multietnici della realizzazione, fino al «Rituel in memoriam Bruno Maderna».

Con il Museo (che raccoglie circa cinquemila strumenti), la «Cité» costa allo Stato 34 miliardi di lire, mentre gli incassi previsti (considerando una politica di prezzi estremamente accessibili per i concerti) ammonterebbero a 81 miliardi: ovvero, una struttura di prestigio che riesce ad essere «anche» redditizia (e non solo in termini culturali).

Ma, mentre in Francia - e non si tratta di un esempio isolato - lo Stato si rende promotore di queste iniziative, da noi le cose vanno molto diversamente. Le migliori idee, come al solito, sono dei singoli, come nel caso di Roma, dove Renzo Arbore sta sollecitando il Comune a varare la realizzazione di un «borgo musicale». Questa volta, però, la burocrazia, di solito particolarmente sorda alle esigenze delle sette note, non è stata alla finestra, e così «Harmónia», questo il nome del progetto, è stata inserita nel «pacchetto» di iniziative nell'ambito di «Roma Capitale».

La Città della Musica in riva al Tevere ospiterà spazi per diversi generi musicali, con sale di registrazione e, ovviamente, arene per concerti. Dodici ettari di borgo (dalla planimetria ricalcata su modelli rinascimentali) su 120 ettari di verde. Un investimento totale di 400 miliardi, comprendente anche la realizzazione di uno «stadio» per 60mila spettatori.

La proposta trainante, per Napoli, potrebbe venire dal cinema: in occasione degli Incontri di Sorrento, i cineasti campani hanno presentato un progetto per la realizzazione di una «Cinecittà» all'interno della Mostra d'Oltremare. La struttura espositiva destinerebbe alcuni padiglioni a strutture di post-produzione e montaggio. Una iniziativa che consentirebbe di gestire la produzione, in tutte le sue fasi, interamente a Napoli, offrendo al tempo stesso terreno fertile per la sperimentazione. Ed è su questo solco che nella vicina Bagnoli, interessata nei prossimi anni ad un radicale processo di trasformazione urbanistica e di destinazione funzionale, potrebbe trovare spazio una città per la musica «all'ombra del Vesuvio». Una ipotesi, già avanzata da alcuni operatori partenopei, che ben si coniugherebbe con un progetto teso a fare dell'area Italsider un grande laboratorio e incubatore di imprese e iniziative produttive e di ricerca ad altissima tecnologia.

SE LA MESSA IN SCENA È COME UNA PARTITURA

«Un'esecuzione risente dei battiti cardiaci o dei mille pensieri che possono in quel momento affollare la mente. Lo spartito va interpretato con la coscienza che dopo ritornerà silente nella sua perfezione, nel suo essere capolavoro immortale. Noi lo abbiamo animato solo per un attimo». La musica secondo Peter Maag è una continua tensione fra il mondo interiore e quello superiore, quasi un iperuranio platonico costruito dall'uomo/artista. D'altronde, un'opera d'arte è tale quando non appartiene più a chi l'ha creata ma è divenuta patrimonio collettivo.

Il cinema, che si presta a festeggiare solo i primi cento anni di vita, pur essendosi giustamente guadagnato il titolo di settima arte, non risponde appieno a questi meccanismi, in quanto, come sosteneva André Bazin, si distingue dalle altre arti 'ontologicamente'. Il cinema consente di «far vedere il mondo e non soltanto di descriverlo», privilegiando così i procedimenti linguistici capaci di rispettare le articolazioni spazio-temporali della realtà.

Una realtà composita, fatta di immagini ma anche di parole e suoni. Tutti elementi che concorrono al film stesso in un equilibrio artificiale mai scontato. Solo così si può evitare che la pellicola appaia troppo 'letteraria' o che ricorra alle

note soltanto per ribadire un'idea appena espressa. Se François Truffaut in *Effetto notte* sente l'esigenza di spiegare al pubblico questa strana alchimia, Carlos Diegues va oltre ipotizzando addirittura che la messa in scena sia come una partitura.

Il primo, il regista francese, applica la sua lezione, e durante il montaggio de *Le due inglesi e il continente* taglia ad esempio alcuni dialoghi, lasciando salire le musiche di George Delerue «capaci di esprimere appieno quel momento», lo sbarco di Muriel a Calais. Il secondo, il cineasta brasiliano, che prima di passare dietro la macchina da presa suonava la chitarra, sgombera subito il campo sostenendo che il vero cinema era quello muto, privo di verbosità psicologiche; paragona la forza delle immagini a quella della musica, e da *Ganga Zumba a Veja esta canção* sperimenta connubi differenti senza lasciare mai che una possa sopraffare l'altra, ma nel pieno rispetto di un'operazione artistica diversa da entrambe alla quale entrambe concorrono. Diegues risolve i dialoghi come fanno i suoi conterranei Caetano Veloso e Tom Jobim ed arriva a squarciare brani noti come *Veja esta canção* di Milton Nascimento, *Pisada de elefante* di Jorge Benjor, *Drão* di Gilberto Gil e

Samba do grande amor di Chico Barque de Hollanda, fondendoli con le sue visioni.

Peter Greenaway, per citare un altro regista impegnato in questa ricerca, ricorre alla musica per scandire il ritmo della narrazione. *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* ne è l'esempio più alto, inequivocabilmente segnato da una scelta cromatica che accompagna generi e stili differenti che animano la storia.

Anche Eric Rohmer, da un'angolazione più squisitamente letteraria, fa i conti con l'alchimia della messa in scena. Nell'introduzione dei sei racconti morali, *La mia notte con*

Maud, scrive: «solo sullo schermo la forma di tali racconti trova la propria pienezza, se non altro perché si arricchisce di un altro punto di vista, quello della macchina da presa, che non coincide più con quello del narratore». Manca, insomma, quella prospettiva, quella profondità che lo stesso Rohmer poteva ricercare nelle parole, ma non ha saputo o voluto fare. Perché? perché Rohmer, come Truffaut, Diegues e Greenaway sono essenzialmente registi, si compiono come registi e non come scrittori, pittori o musicisti.

GOFFREDO DE PASCALE

KONFUSION

GLI IDEOGRAMMI DI PATTY PRAVO

L'ex regina del Piper, dopo trent'anni di carriera, ha avuto la capacità ed il coraggio di rinnovarsi completamente uscendo dai binari della canzone italiana per abbracciare la musica contemporanea di fusione, contaminazione di generi, stili ed etnie, pubblicando *Ideogrammi* (1994).

Figura insolita ed anomala nel parco canoro nazionale, Patty Pravo si è sempre distinta per la scelta dei brani (seppure con delle clamorose eccezioni), per le capacità interpretative, per l'abilità nel calarsi sia nel testo che nella musica, riuscendo a far apparire credibili anche tonfi notevoli come *Tripoli 69* e *La spada nella roccia* (Sanremo '70).

Senz'altro meno dotata vocalmente di Mina e di Ornella Vanoni, la Nostra ha sempre saputo usare magistralmente la voce con sussurri, quasi parlato, arrechimenti e pianissimi perfettamente controllati, e variabili a seconda delle emozioni da esprimere nel brano cantato. Questa intelligenza musicale, accoppiata ad una straordinaria sensibilità, le hanno permesso di creare dei capolavori d'interpretazione negli anni Settanta, nell'ambito della canzone d'autore francese e brasiliana (*Col tempo, Non andare via, Piccino, La canzone degli amanti e Samba-Preludio* con Vinicio de Moraes). Dopo le esperienze di *Pazza Idea* ('73), *Patty*

Pravo ('77) con Vangelis, *Miss Italia* (78), che contiene *Pensiero stupendo*, fino ad *Oltre l'Eden* del 1989, eccola approdare ad un disco che non è composto tanto di canzoni, quanto di elaborati brani di musica strumentale e vocale, probabilmente collocabili ben oltre la ricerca e la sperimentazione degli ultimi vent'anni.

Contaminazione fra testi italiani, cinesi, slang pechinese, francese (da Rimbaud), no language di ispirazione siberiana, mescolanza di stili e timbri occidentali ed orientali, di suoni acustici ed elettronici, uso della voce molto strumentale (frequente il parlato, anche rielaborato elettronicamente a fini espressivi), basi ritmiche molto accentuate ed ossessive in contrasto con brandelli melodici: questi gli ingredienti fondamentali di *Ideogrammi*.

Il brano di apertura *Esiste una storia* presenta subito il carattere distintivo dell'album, un misto di parlato e cantato, testo italiano, cinese e no language. L'ispirazione del testo cinese è data da Zhang Yuan: «lui e l'amico stanno dormendo / è un pomeriggio di primavera / si sveglia e brandisce la spada / lentamente, taglia la manica larga del vestito / su cui dorme l'amico, per non disturbarlo».

In *Ultimo impero*, troviamo una delle due melodie abbastanza orec-

chiabili del disco, accompagnate da timpani cinesi, alternati o miscelati ai suoni distorti tipici del rock anni '70. Da segnalare la presenza dell'*Erb-Hu*, della famiglia dei *Ku-K'in*, sorta di viella, o più precisamente di ribeca (o rubeba) a due corde intonate per quinte. In genere viene suonato con l'arco per ottenere dei bicordi che rendano particolari effetti per il Teatro Nazionale Cinese, ma nel disco lo si usa simulando gli effetti del violino nella musica occidentale del '900.

Night Call, in slang pechinese, fa grande uso strumentale della voce e dell'*Erb-Hu*, sempre usato in modo non tradizionale. *La vita* è caratterizzato da un forte contrasto tra il canto ed un basso ostinato, contrapuntato da suoni elettronici inquietanti. *Sogni* è l'altro pezzo abbastanza melodico, cantato anche da tre coriste cinesi. Molto bella la ricreazione elettronica del liuto cinese. Il testo di *Partenze* è tratto da Rimbaud, e viene eseguito con gli accenti duri tipici dei bassifondi parigini (*argot*). Il ritmo è incalzante, i suoni elettronici sono ben miscelati a quelli acustici. Partecipa anche un coro di amici pittori. *Bye-Bye indica-*

tivo compare in due soluzioni compositive leggermente differenti, grazie all'uso di differenti missaggi. Il testo è no language fatto di nomi; bello il contrasto tra la parte strumentale, il canto e il parlato: un omaggio al soggiorno in Cina. In *Senza idea* tornano un ritmo incalzante e inquietante, l'uso del parlato, con suoni elettronici ed acustici. Il testo è ispirato alla lirica *Ainda* di Maria Luisa Verdi. Infine *Indiachina* è caratterizzato da un forte uso strumentale sia della voce solista che del suono stesso delle parole cinesi, il tutto sostenuto da inquietanti voci di sottofondo, con sussurri, grida, ansiti. Al basso, un ritmo ostinato accompagna la fusione tra suoni acustici ed elettronici. Per l'ultima volta compare l'*Erb-hu*.

Patty Pravo con *Ideogrammi* dimostra che non esistono limiti, frontiere o pregiudizi per chi vuole evolversi seriamente, al di là di etichette e pedanterie, sforzandosi di miscelare, fondere, abbracciare con un solo sguardo quanto di vitale ci lascia lo scorcio di questo millennio.

EUGENIO FELS

SCREEN

FRATTALI

In quel gran calderone che è la divulgazione scientifica, si affermano, di tanto in tanto, nuovi nomi e figure. Le promesse delle più avanzate investigazioni sul cosmo e sulle origini dell'umanità sono, in generale, tra le più avvertite e apprezzate: da dove veniamo? dove andiamo? Accanto a queste informazioni, legittime e affascinanti, capaci di suscitare l'interesse delle persone comuni, si cela un altro livello di fascinazione. L'alternarsi di armonia e caos, il succedersi armonico del disegno della realtà fisica, la natura estetica della natura: questi, forse, i motivi del successo di alcune arti e discipline derivanti dal contatto tra la ricerca scientifica e l'arte.

Negli ultimi anni, tra bassi e alti, i frattali hanno invaso i giornali e le televisioni, uscendo dal chiuso degli studi matematici avviati da Mandelbrot. La nuova mania si è propagata, ovviamente, alla velocità della luce, folgorando per via molti artisti.

«Frattale, agg. Senso intuitivo: di forma estremamente irregolare, o estremamente interrotta e frammentata, e che rimane tale qualunque sia la scala a cui la si esamina; contenente degli elementi distintivi le cui scale sono molto varie e coprono una gamma molto larga». Nuovi mezzi a disposizione (calcolatori, computer graphic) e nuove imma-

gini che ne derivano: il mondo viene ridisegnato secondo il principio dell'omotetia, avvolgendo nella rete armonia, caos e indeterminazione. Frattale affascina, se ben leggiamo nella definizione, perché definisce una parte che non allude ad un tutto; piuttosto lo previene, lo designa, e «ipotizza» le linee, per evidenziarne poi tutte le sorprese; frattale inganna se, preconizzando un tutto composto di scale diversissime, si insegue in esso la «scala delle scale». Lungo le curve degli oggetti frattali, caos e ordine si incontrano senza promesse: la complessità non autorizza a deporre le armi matematico-estetiche ma non viene arbitrariamente aggirata attraverso l'ennesimo principio ordinatore.

Non intendiamo affrontare, in questa sede, tutte le implicazioni della cosiddetta estetica frattale. Ci appare, invece, opportuno sottolineare la stretta parentela tra alcune esperienze artistiche maturate all'ombra del frattale e le ricerche sulla realtà virtuale, altro avvincente campo di indagine scientifica, filosofica e artistica. Nuove possibilità di rapporto con gli oggetti che costrincono, lentamente, a rivedere la relazione tra soggetto e oggetto e, quindi, tra opera d'arte e fruitore.

Artisti, ingegneri e tecnici uniti dal frattale costituiscono il gruppo

brasiliano Asterisco-punto-asterisco (*.*). Il Gruppo lavora da tempo a progetti multimediali che, in realtà, al di là dell'attività artistica in se stessa, modificano profondamente il rapporto con il pubblico, attaccando, quindi, alcune comode categorie classificatorie. Esemplificativo a questo proposito l'ormai famoso «Tempio frattale», basato sull'assunto che gli stessi algoritmi usati per creare le immagini vengono finalizzati alla creazione musicale. Il Tempio, con una pianta basata sulla Cantor Dust (Polvere di Cantor), era costituito da una serie di colonne pendule di neon, accompagnate da cellule fotoelettriche, ca-

paci di calcolare le quantità di luce e di calore. Il pubblico, aggirandosi nella struttura, con la propria presenza e con il calore del corpo, influenzava la musica e le immagini che il computer costruiva con i dati ricavati dall'intero impianto. Lo spettatore, ascoltatore o passeggiatore produceva, insomma, una performance all'interno del Tempio del frattale.

Nuove possibilità di rapporto con gli oggetti che costringono, lentamente, a rivedere la relazione tra soggetto e oggetto e, quindi, fra opera d'arte e fruitore.

ANTONIO FRESA

PIEGHE DEL TEMPO

RICORDO DI LUIGI SCHININÀ

La longevità di un musicista non sempre premia la lunga ed intensa attività svolta nel corso della propria carriera. Talvolta una vita troppo lunga, anche se intensa, allontanata dal nostro quotidiano quegli artisti che hanno trovato i valori della propria arte nella loro stessa semplicità ed umiltà. Con la stessa naturalezza e riservatezza di sempre, l'anno scorso, s'è addormentato il Maestro Schininà (1906-1993). Del suo sonno ben pochi si sono accorti, nessuno ne ha ricordato la figura. Alfredo Parente, recensore di alcuni suoi concerti, sicuramente non si sarebbe dimenticato di un musicista che, nella sua veste di polistrumentista, didatta, organizzatore e teorico, era stato un elemento propulsore dell'attività musicale napoletana e non.

Musicista poliedrico, di origine siciliana, si formò a Napoli a S. Pietro a Maiella diplomandosi in violino, viola, pianoforte, organo e composizione, completando la sua formazione di violinista in Germania con Carl Flesch. Sin dall'età di ventun'anni iniziò l'attività orchestrale entrando subito nell'orchestra del San Carlo come secondo violino. Trasferitosi a Roma nel 1930, lavorò nelle orchestre del Teatro dell'Opera e di S. Cecilia. Ritornato a Napoli alcuni anni dopo aver insegnato e diretto diversi Istituti musi-

cali come il «Bruni» a Cuneo, il «Pacini» a Lucca ed il «Morlacchi» di Perugia (oggi conservatorio), quando fu trasferito a S. Pietro a Maiella dopo aver insegnato per cinque anni al conservatorio di Bolzano, riprese la collaborazione con il Teatro San Carlo dove suonò per più di vent'anni come primo violino, prima viola e primo dei secondi violini.

Nello stesso tempo svolse anche attività concertistica sia in quartetto che come solista, esibendosi in diverse città d'Italia. Al San Carlo come solista eseguì un concerto di Mozart ed uno di Mendelssohn.

Infine fu per sedici anni primo violino del Gruppo Strumentale dell'Accademia Musicale Napoletana, da lui fondata e diretta, dando concerti in Italia ed all'estero.

L'interesse per la didattica e la passione verso i giovani, lo spinsero a scrivere cinquanta opere didattiche e trascrizioni, tutte pubblicate dalle case editrici Bérbén, Curci e Simeoli. Oltre alle opere per violino, viola e pianoforte, pubblicò molto anche per chitarra. Nei suoi eclettici interessi trovava infatti spazio, soprattutto nella maturità, anche la sua giovanile passione per la chitarra, alla quale consacrò diversi metodi e molte trascrizioni (tra cui le sei Sonate e Partite dal violino). Infine scrisse un libro di teoria musicale ed un trattato di armonia.

La gioia del far musica e del vivere per la musica hanno caratterizzato il temperamento di Schininà, un musicista «antico» che ha dedicato ogni momento della vita all'arte dei suoni. Molti suoi allievi lo ricordano per la serenità e l'ottimismo che riusciva a trasmettere a chi gli era vicino ed ai tanti giovani che hanno studiato con lui nella sua

lunga vicenda artistica. Con un pappillon a pois ha mensilmente, per circa vent'anni e fino a 1985, aperto le porte della settecentesca casa del Vomero ad amici, musicisti ed allievi per regalare a tutti intensi momenti di squisita comunione musicale, accompagnati da marsala e pasta di mandorle.

ALESSANDRO PETROSINO

MATERIALI

MORALITÀ DELLA MUSICA

Tentiamo qui la via di una provocazione aperta, ove non indiscreta, su un tema scottante, quello della moralità dell'artista nell'attuale società dello spettacolo e della cultura, con l'auspicio di avviare un dibattito che coinvolga musicisti, musicologi, esperti presenti di volta in volta su queste pagine.

È lecito chiedersi perché mai, in tempi di abbandono come questi, si possa tornare a domande di tale entità, ma è pur auspicabile che i diretti interessati provvedano ad occuparsene, lungi dal vieto protagonismo, semmai qualora fossero motivati ad una risposta interpersonale.

Si tratta di comprendere che tipo di servizio la musica renda oggi, a chi o, meglio, a quale principio, al di là della mera promozione personale.

Inoltre, a fronte degli attuali tentativi, specialmente in Italia, per riviste estetico-critiche musicali, è possibile fornire un bilancio degli effettivi apporti finora recati, e il senso che ulteriori approcci possono avere per una nuova e originale visione delle realtà musicali e artistiche contemporanee?

In un presente come il nostro, si assiste piuttosto a una pluralità di iniziative per lo più scollegate e di diversa entità e durata, attraverso le quali pare che la contemporaneità più recente trascorra in un competitivo affastellarsi di riflessioni inconcludenti, come un generico protrarsi di sondaggi e percentuali sulle risorse culturali e finanziarie che poi, puntualmente, le istituzioni non sono in grado di tutelare e migliorare.

Ogni iniziativa sfuma così nel consueto elegante egoismo intellettuale, limite evidente di un pensiero ormai ininfluenza sulla vita culturale, quanto meramente dedito alla pubblicazione delle proprie utilitaristiche delizie letterarie¹.

Talvolta sembra di assistere al quotidiano catechismo della pornografia raffinata (e a buon mercato) televisiva, in cui labbra scandiscono con garbata affettazione i vocaboli di un perverso massacro dell'istinto.

Ma non ci accontenta, per la verità, l'estremo razionalismo dei vari Popper o Enzensberger, visto che siamo ancora disposti a credere che di tutto ciò la memoria un giorno renderà conto e, con questo, anche dei *valori* autenticamente trasmessici in questa fase tanto sofisticata quanto vacuamente effimera.

Ci consola la fede nella curiosità verso le condizioni, che pur esistono, per

¹ Quanto vero il detto di chi rilevava decadenza ove la cultura e il pensiero si esaurissero in caste purità letterarie!

una svolta meno ideologicamente arroccata, ma aperta su inattese interazioni estetiche, che sole dovrebbero restituirci l'impulso a più duttili e umane teorizzazioni.

Già potremmo dedurne un primo possibile spunto di dibattito sulla moralità dell'artista. Essa, senza preconstituirla, può per noi configurarsi crudamente verace nell'osservazione della realtà, e tuttavia non mistica, né di base trascendente, nel suo contrapporsi agli aspetti più mortificanti di un presente ancora democratico, ma propenso a risciacquare l'autenticità nella banalità della chiacchiera e del luogo comune senza avvenire.

«Non mistico», nel caso dell'artista, implica un'assenza di *esclusivismo*, cui già la contemporaneità ci aveva abituati. E tuttavia non sembra si sia prodotto altro che un sistema che prevede uguaglianza e diversità valide soltanto per quintessenzialità di formazione e di potere accademico-formalistici. E quali benefici derivino ai fruitori che rivivono tali reazionarie conformità non è dato intendere se non nei termini di un selvaggio consumo di noiose serate concertistiche.

Il «compositore», insomma, sembra aver perso l'autentica capacità di coinvolgere emozionalmente e spiritualmente l'ascolto, limitandosi ad ampliare il proprio lessico attraverso l'impoetica reificazione, senza creare un'arte ulteriore. Tutto ciò è sintomo dell'incapacità a colmare la vertigine di un vuoto derivante dall'assenza di equilibrio tra utilità e durata, al quale abbiamo rinunciato a favore del caos e del brutto. Si finirà per minimizzare su tutto e scomparire in una glaciale uniformità, qualora non si abbia il coraggio di ricreare una cultura, alternativa all'efficientismo dell'industria.

Il rischio è ancora quello di un presente chiuso in se stesso, tuttora inibito dalla mera archeologia di schemi compositivi come da compiaciute oscurità. Il male dell'ideologia, della sua capziosità, sembra colpire perfino quegli artisti che intesero superare l'intellettualismo di chi li aveva preceduti.

A questo punto, come proseguire sulla strada di chi, pur avendola palesemente intrapresa, sembra poi essersi arenato nell'alternativa? Una nuova rivista musicale dispone di questa libertà e, intesa come dibattito vivo tra posizioni interagenti, non può che acquisire di diritto un posto nella via del rinnovamento.

GIANFRANCO BIANCOFIORE

MANGIME PER MEMORIA / 2

Banditi avevano rubato Chopin e Mozart e Bach e pure Prokofiev. Il loro capo era bandito e ladro come loro, ma venne nominato saggiamente, dal grande capo del paese, poliziotto che indagasse sui misfatti musicali e artistici della cricca bestiale. In più gli fu affidato il fasto della guida del melodramma nordico. Per fortuna di tutti il mondo rinasce ogni momento e rinacque, dopo

aver squagliato ogni cosa, in un biscotto saporito e dolce che l'anima musicale di Beethoven intinse nel latte.

Quella colazione-merenda caratterizzò tutta la sua vita successiva che si svolse nella seconda parte del secolo ventesimo in un paesino desolato del Sud d'Italia. Beethoven, che allora non si chiamava più Beethoven, durante tutta la sua vita non ebbe modo mai di ascoltare la musica da lui composta.

Faceva il falegname, senza peraltro particolar successo: piccolo falegname di uno sperduto paese. La moglie, ubriacona di mestiere, cantava sempre lamentazioni disperate che lo facevano andar fuori dai gangheri, malgrado la sua mite indole.

Non ebbe figli, ma un nipote della sorella attirò le sue attenzioni paterne e così ne fece il suo erede prediletto: gli raccontava le sue favole degli abitanti del legno. Con la raccomandazione di meditarle bene e portarle con sé tutta la vita per piantarle nel mondo: e seminarle lì e seminarle qui dove si sentiva un soave calore sbuffare dal terreno. Sarebbe da ogni luogo prescelto rinato il mondo: il mare, con le sue barche e i marinai che cantano, mentre gettano le reti e i pesci brillano e danzano e raccontano le favole dei coralli;

il Sole che dà senso alle cose;

l'umidità dei boschi che ispira la saggezza dei docenti;

il canto degli uccelli che, in primavera, si posa sugli alberi scheletrici e ne fa spuntare le foglie e i fiori;

le farfalle che staccandosi dagli alberi allietano l'estate;

le note musicali che in autunno rinascono come farfalle dello Spirito e danno senso alle cose come il Sole.

Il racconto del falegname al figlioccio sembrava non finire più: i secoli passavano, ma la sua musica continuava a dare i perché della vita degli uomini: i mondi non smisero più di nascere.

ANGELO FILIPPO JANNONI SEBASTIANINI

I Periodici delle Edizioni Scientifiche Italiane

ARCHIVIO PENALE

Trimestrale, fondata da Remo Pannain
abb. 1995: Italia L. 160.000 (Enti), L. 120.000 (Privati); L. 200.000 (Esteri)

ARCHIVIO STORICO DEL SANNIO

Semestrale, diretta da Gaetana Intorcchia
abb. 1995: Italia L. 75.000 (Enti), L. 60.000 (Privati); L. 90.000 (Esteri)

CLIO

Trimestrale di studi storici
fondata da Ruggero Moscati, diretta da Carlo Ghisalberti
abb. 1995: Italia L. 120.000 (Enti), L. 100.000 (Privati); L. 140.000 (Esteri)

COMUNICAZIONI SCIENTIFICHE DI PSICOLOGIA GENERALE

Semestrale, diretta da Marta Olivetti Belardinelli
abb. 1995: Italia L. 80.000 (Enti), L. 66.000 (Privati); L. 100.000 (Esteri)

CROCEVIA

Trimestrale diretto da Corrado Occone
abb. 1995: Italia L. 60.000 (Enti), L. 52.500 (Privati); L. 75.000 (Esteri)

DEMOCRAZIA DIRETTA

Quadrimestrale, diretta da Alfonso Alfonsi
abb. 1995: Italia L. 75.000 (Enti), L. 66.000 (Privati), L. 90.000 (Esteri)

DEMOCRAZIA E DIRITTO

Trimestrale, diretta da Giuseppe Cotturri
abb. 1995: Italia L. 120.000 (Enti), L. 90.000 (Privati), L. 140.000 (Esteri)

DIRITTO E CULTURA

Semestrale, diretta da Agostino Carrino
abb. 1995: Italia L. 75.000 (Enti), L. 60.000 (Privati), L. 90.000 (Esteri)

DIRITTO E PRATICA DELL'AVIAZIONE CIVILE

Semestrale, diretta da Guido Rinaldi Baccelli
abb. 1995: Italia L. 50.000 (Enti), L. 42.000 (Privati), L. 60.000 (Esteri)

FILOSOFIA E TEOLOGIA

Rivista quadrimestrale
abb. 1995: Italia L. 105.000 (Enti), L. 90.000 (Privati), L. 130.000 (Esteri)

FRONTIERA D'EUROPA

Rivista storica semestrale diretta da Raffaele Ajello
abb. 1995: Italia L. 60.000 (Enti), L. 50.000 (Privati), L. 75.000 (Esteri)

IL CANNOCCHIALE

Semestrale di studi filosofici, diretta da Angelo G. Sabatini
abb. 1995: Italia L. 80.000 (Enti), L. 65.000 (Privati), L. 90.000 (Esteri)

IL DIRITTO DELL'AGRICOLTURA

Quadrimestrale, diretta da Stefano Rodotà
abb. 1995: Italia L. 120.000 (Enti), L. 95.000 (Privati), L. 140.000 (Esteri)

IL PENSIERO

Semestrale di filosofia, diretta da Leo Lugarini
abb. 1995: Italia L. 60.000 (Enti), L. 50.000 (Privati), L. 90.000 (Esteri)

INFORMATICA E DIRITTO

Semestrale, diretta da Costantino Ciampi
abb. 1995: Italia L. 90.000 (Enti), L. 80.000 (Privati), L. 110.000 (Esteri)

KONSEQUENZ

Semestrale di musiche contemporanee, diretta da Girolamo De Simone
abb. 1995: Italia L. 40.000 (Enti), L. 30.000 (Privati), L. 50.000 (Esteri)

LEGALITÀ E GIUSTIZIA

Trimestrale, diretta da Giovanni Giacobbe
abb. 1995: Italia L. 160.000 (Enti), L. 120.000 (Privati), L. 180.000 (Esteri)

NORD E SUD

Mensile di economia politica e di meridionalistica, diretta da Valeria del Vasto
abb. 1995: Italia L. 160.000 (Enti), L. 120.000 (Privati), L. 220.000 (Esteri)

QUADERNI REGIONALI

Trimestrale, diretta da Fausto Cuocolo
abb. 1995: Italia L. 100.000 (Enti), L. 90.000 (Privati), L. 130.000 (Esteri)

RASSEGNA DI DIRITTO CIVILE

Trimestrale di saggi, rassegne e commenti giurisprudenziali
diretta da Pietro Perlingieri

abb. 1995: Italia L. 186.000 (Enti), L. 130.000 (Privati), L. 220.000 (Esteri)

RESTAURO

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

abb. 1995: Italia L. 110.000 (Enti), L. 90.000 (Privati), L. 150.000 (Esteri)

RICERCHE STORICHE

Quadrimestrale, diretta da Ivan Tognarini
abb. 1995: Italia L. 110.000 (Enti), L. 85.000 (Privati), L. 130.000 (Esteri)

RIVISTA DI DIRITTO DELL'IMPRESA

Quadrimestrale, diretta da Astolfo Di Amato e Franco di Sabato
abb. 1995: Italia L. 115.000 (Enti), L. 90.000 (Privati), L. 140.000 (Esteri)

RIVISTA GIURIDICA DEL MOLISE E DEL SANNIO

Quadrimestrale, diretta da P. Perlingieri
e da R. Ajello, V. Patalano, V. Spagnuolo Vigorita

abb. 1995: Italia L. 100.000 (Enti), L. 90.000 (Privati), L. 120.000 (Esteri)

RIVISTA ITALIANA DI GEOTECNICA

Organo dell'Associazione Geotecnica Italiana
Trimestrale, fondata da Arrigo Croce

abb. 1995: Italia L. 160.000 (Enti), L. 120.000 (Privati), L. 200.000 (Esteri)

RIVISTA PENALE DELL'ECONOMIA

Trimestrale, diretta da Elio Palombi
abb. 1995: Italia L. 160.000 (Enti), L. 130.000 (Privati), L. 200.000 (Esteri)

RIVISTA STORICA ITALIANA

Quadrimestrale di studi storici, diretta da Emilio Gabba
abb. 1995: Italia L. 180.000 (Enti), L. 145.000 (Privati), L. 260.000 (Esteri)

SOCIOLOGIA

Quadrimestrale, diretta da Gabriele De Rosa
abb. 1995: Italia L. 90.000 (Enti), L. 80.000 (Privati), L. 120.000 (Esteri)

STUDI STORICI E RELIGIOSI

Semestrale, diretta da Luciano Orabona
abb. 1995: Italia L. 35.000 (Enti), L. 24.000 (Privati), L. 50.000 (Esteri)

OFFERTA RISERVATA AGLI ABBONATI

Spett. ESI, vi prego volermi abbonare per il 1995, con lo sconto del 15%, con pagamento a assegno, a ricezione fattura (solo per Enti e Istituti) alla rivista

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

Nome Città

Indirizzo Firma

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

1995

MUSICA, MUSICA...

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

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

Nome _____
Via _____ Città _____
Cod. fisc. _____
Data _____ Firma _____

Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.

80121 NAPOLI - Via Chiatamone, 7 - Tel. 081/7645443 pbx - Telefax 7646477
00185 ROMA - Via dei Taurini, 27 - Tel. 06/446264 - Telefax 4461308
82100 BENEVENTO - Via Porta Rettori, 19 - Tel. 0824/43752 - Telefax 43666
20129 MILANO - Via Fratelli Bronzetti, 11 - Tel. 02/730846 - Telefax 730849

DISTRIBUZIONE IN LIBRERIA:

Joo distribuzione, di Luciano Joo
20135 Milano - via F. Argelati, 35 - Tel. 02/8375672 - Telefax 58112324

LIBRERIE DEPOSITARIE:

Alessandria: Bertolotti
Ancona: C.A.R.T.A.; Fagnani Ideale; Feltrinelli Fogola
Arezzo: Pellegrini
Ascoli Piceno: Massimi; Rinascita
Avellino: Guida; Petretta; Petrozziello
Bari: Cacucci; C.U.S.I.; Feltrinelli; F.lli Laterza; Laterza S.p.a.; Marrese; Palomar; Pirola Maggioli; Villari
Belluno: Campedel; Tarantola
Benevento: Chiusolo; L'Ateneo; Masone; Messina
Bergamo: Rinascita; Scientifica Rassmussen
Bologna: Cinema Teatro Musica; Dehoniana; Feltrinelli; Giuridica Ceruti; Patron; Pirola Maggioli; Rizzoli
Bolzano: Cappelli
Brescia: Agenzia Renna Gianluca; Giuridica Picelli; Rinascita
Cagliari: F.lli Cocco; La Biblioteca; C.U.E.C.
Campobasso: Centro Librario Molisano; Giuridica D.I.E.M.; La Scolastica
Capri: La Conchiglia
Capua: Uthopia
Caserta: Croce; Guida; Il Cenacolo
Cassino: Editrice Garigliano
Catania: Bonaccorso; Cavallotto; Crisafulli; Dal Libraio; La Cultura
Chiasso: Mosaico
Chieti: De Luca; Pirola Maggioli
Como: Giuridica Bernasconi
Cosenza: Domus L.U.C.E.
Ferrara: Spazio libri
Firenze: Alfani; Condotta; Feltrinelli; Le Monnier; Marzocco; Salimbeni; Seeber
Foggia: Dante; Pirola Maggioli; Universo Simone
Foligno: Carnevali
Frosinone: Bianchini
Genova: Editrice Sileno; F.lli Bozzi; Giuridica Baldaro; Di Stefano; Libreria degli Studi; Liguria Libri
Gorizia: Antonini; Centrale
Grosseto: Nuova Libreria
Isernia: A. Patriarca
Latina: La Forense; Latina; Soldano
L'Aquila: Colacchi; Interbooks; La Luna; M.G. di Mac-carrone
Lecce: Adriatica; Argo Librerie; Lecce Spazio Vivo; Palmieri
Livorno: Belforte; Gaia Scienza
Lucca: La Nuova Vela; Massoni
Macerata: Bottega del Libro; Universitaria Florianini
Mantova: Danesi
Matera: Libreria dell'Arco
Messina: Athena; Editrice Hobelix; Pizzullo
Mestre: Fiera del Libro; Galileo; Punto Contabile; Sambo
Milano: Anthea; Archivotto; Claudiana; Cortina; CUEM; CUESP; Egea; Feltrinelli; Garzanti; Giuffrè; Giuridica Manara; 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; Deperro; Feltrinelli; Librerie Guida; Libri & Libri; Liguori; Loffredo; Marotta; Martino; Paoline; Pisanti; Riscicato; Treves; Volumina
Novara: Policarò Libri
Padova: Bottega del Libro; Draghi; Feltrinelli; Piccin; Progetto; Rinaldi; Rossi; Supermercato Andretta; Università
Palermo: Dante; Dello Studente; Feltrinelli; Flaccovio; Giuridica Valentini; L'Aleph; Nike; San Paolo
Parma: Bottega del Libro; Feltrinelli; Fiacadori
Pavia: Garzanti; Il Delfino
Perugia: Athena; Dello Studente; L'Altra Libreria; La Libreria; Le Muse; Margiacchi; Simonelli
Pesaro: Pesaro Libri; Libreria Del Barbiere
Pescara: Feltrinelli; Libreria dell'Università
Pisa: Feltrinelli; Lungarno; Pellegrini
Pistoia: Turelli
Pordenone: Al Segno; La Cintia; Minerva
Potenza: Ermes
Rimini: Libreria del Professionista
Roma: Ancora; Bibliografia Giuridica Ciampi; Bonacci; Coletti S. Pietro; Coletti S. Giovanni; Dedalo; Economico-Giuridica; Esedra; Ex Libris; Feltrinelli; Forense; Ge.Pa; Giuridica Carucci; Gremese; Herder; Il Leuto; Il Tritone; Juriservice; Kappa; L'asterisco; Leoniana; Lo Scaffale; Micozzi; Nardecchia; Psicologia; Remo Croce; Rizzoli; Rinascita; Scienze e Lettere; Sinergie; Sforzini; Stamperia Reale; Tombolini; Uscita
Rovigo: Pavanello
Salerno: D'Auria; Feltrinelli; Guida; Internazionale
Sassari: Dessi
Siena: Bassi; Feltrinelli; Scientifica; Senese; Ticci
Spoleto: Casa del libro
Taranto: Egidio Leone; Libreria Concetta Filippi
Teramo: Ipotesi; La Scolastica
Terni: Alterocca
Torino: Facoltà Umanistiche; Feltrinelli; Forense Tarditi; Giuridica Bosso; Stampatori
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' Foscara; Goldoni
Verona: Cortina; Ghelfi e Barbato; Giuridica; Grosso; La Fiscale; Legisi; Universitaria
Vicenza: Galla; Traverso
Viterbo: Fernandez; Scripa Manent

TRACKS

GIROLAMO DE SIMONE, *Estetiche del plagio*
 FRANCESCO BELLOFATTO, *Sponsor e produzione*
 RICCARDO RISALITI, *Didattica e sperimentazione, l'esperienza di Milano ed Imola*
 GIANCARLO SICA, *Macchine virtuali: i linguaggi di sintesi*
 GIUSEPPE CHIARI, *La musica filosofica*
 DANIELE LOMBARDI, *RE MI-DA-DA*
 GIANCARLO CARDINI, *Morton Feldman, l'opera pianistica*
 PAOLO CASTALDI, *Strawinsky con noi oggi*
 MASSIMO SGROI, *A telefono con John Zorn*

FOCUS

LE CULTURE METROPOLITANE

GABRIELE MONTAGANO, *Segnali di fumo*
 ANNAMARIA RUFINO, *Immagini e linguaggi metropolitani*
 DAVIDE BARBA, *Suoni ed ombre nella città*
 FRANCESCO BELLOFATTO, *Uscire dal ghetto*

CROSS-OVERS

LA NOTTE AMERICANA

GOFFREDO DE PASCALE, *Se la messa in scena è come una partitura*

KONFUSION

EUGENIO FELS, *Gli Ideogrammi di Patty Pravo*

SCREEN

ANTONIO FRESA, *Frattali*

PIEGHE DEL TEMPO

ALESSANDRO PETROSINO, *Ricordo di Luigi Schininà*

MATERIALI

GIANFRANCO BIANCOFIORE, *Moralità della musica*
 ANGELO F. JANNONI SEBASTIANINI, *Mangime per memoria / 2*