

Konsequenz
Rivista semestrale di musiche contemporanee
Anno III - Luglio-Dicembre 1996
pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

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

Redazione: Filomena Piccolo

Redazione editoriale: Marina Martusciello

Direzione amministrativa: Giovanna Delfino

Condizioni di abbonamento per il 1996

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 comma 26 art. 2 legge 549/96 Napoli. Copyright by Edizioni Scientifiche Italiane - Napoli. Questo fascicolo è stato impaginato dalla Grafica Elettronica s.n.c. e stampato presso la Buona Stampa s.p.a., Ercolano (NA). Periodico esonerato da B.A.M. art. 4, 1° comma, n. 6, D.P.R. 627 del 6-10-78.

KONSEQUENZ

RIVISTA SEMESTRALE
DI MUSICHE CONTEMPORANEE

DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

ANNO III • LUGLIO • DICEMBRE 1996



Edizioni Scientifiche Italiane

Girolamo De Simone

SOMMARIO

TRACKS

GIROLAMO DE SIMONE, <i>Il bello della cosa</i>	5
GIUSEPPE CHIARI, <i>Fantamusicologia</i>	13
PAOLO CASTALDI, <i>Il timbro del pianoforte</i>	29
CLAUDIO BONECHI, <i>Rumore, simbolo, immagini</i>	33
GIANCARLO SICA, <i>Le funzioni del tempo, gli involuppi</i>	45
MARIO CAMPANINO, <i>Una critica radicale alla serialità</i>	55
EMANUELA GRIMACCIA, <i>Musica e psicanalisi</i>	63

FOCUS

APPUNTI DI VIAGGIO

GIANFRANCO BIANCOFIORE, <i>Storie di compositori</i>	69
RAFFAELE MASCOLO, <i>Il canto della cicogna</i>	74
DANIELE LOMBARDI, <i>Auto/Intervista</i>	77
ENRICO RENNA, <i>Folli che parlano al deserto</i>	81

CROSS-OVERS

KONFUSION

SIMONA FRASCA, <i>Che delusione il videoclip!</i>	83
---	----

SCREEN

ANTONIO FRESA, <i>Tra musica e pittura</i>	87
--	----

PIEGHE DEL TEMPO

FRANCESCO D'EPISCOPO, <i>Musica di mistero</i>	89
--	----

MATERIALI

FRANCESCO BELLOFATTO, <i>Proposte ereticali sulla nuova musica</i>	93
ALESSANDRO PETROSINO, <i>Sperimentazione musicale, pregi e lacune del nuovo decreto</i>	95
ROBERTO SANTARSIERE, <i>Musiche a colori</i>	98
ANGELO F. JANNONI SEBASTIANINI, <i>Mangime per memoria/4</i>	101
SOMMARI NUMERI PRECEDENTI	105

TRACKS

IL BELLO DELLA COSA

Oggetto della nota

Molte merci possibili, non solo nel gioco linguistico.
Nozione 'ampliata', non 'contraddittoria'.

Merce

Non si è accettato che l'opera d'arte avesse anch'essa un valore di scambio, un'utilità sociale al pari di tutte le altre merci.

Perché altrimenti le opere d'arte e d'ingegno sarebbero così difficilmente tutelabili? e perché l'attività musicale o artistica sfuggirebbe, nell'immaginario collettivo, la qualifica di 'lavoro'?

Nessuno si chiederà mai se il prosciutto che ha comperato sia meno prosciutto per il fatto che viene commercializzato. Molti hanno invece pensato che la vera arte non potesse o non dovesse trovarsi in vendita negli ipermercati. Che solo il suo surrogato popular, privo di valore estetico, potesse reperirsi sugli scaffali come il ketchup o la mozzarella.

Cortocircuito

Invece la vendibilità di un'opera non tocca le sue qualità intrinseche. E ciò dovrebbe spingere al quesito sulle ragioni di un successo o di un flop.

Rinvenute le risposte si potrà svoltare o continuare per la propria strada (cortocircuito).

Molte opzioni non fanno male a nessuno.

Il bello della cosa

Non si tratta dell'avvento di una totalità d'opere/merci. Non si invita a ripudiare la qualità estetica (occorre semplicemente reperirla 'altrove').

Ci sono infatti cose senza valore (sostanza e grandezza, *do you remember K.M.?*) ma che mantengono valore d'uso; oggetti prodotti casualmente dalla natura che restano utilissimi (ad esempio un intervento che semplicemente li decontestualizza li trasforma immediatamente in opere – o non lo sono già in loco?); ci sono cose, ancora utili, che pur se prodotte dal lavoro non sono merci: ad esempio quelle che produciamo per noi stessi (improvvisazioni al piano nelle quattro mura di casa propria).

Una cosa prodotta per essere consegnata come tributo o dono forzato non sarà merce. Non basterà, cioè, aver prodotto la cosa per altri, ma dovrà esserci uno scambio, e quella cosa dovrà servire a quell'altro in virtù del valore d'uso.

La non-merce perde il suo valore d'uso sociale. E se il valore è inutile, anche il lavoro lo è.

L'opera d'arte, quindi, deve circolare. Una sua gratuità andrebbe proprio evitata.

Naturalmente, si viaggia con Marx solo fino a un certo punto; fino a che è utile all'economia del discorso...

Merce camuffata

Per Baudrillard una merce «funziona come valore di scambio per nascondere che circola come segno, e riproduce il codice». Il codice è quello che rimanda alla doppia allusività reale/immaginario tipica della società postmoderna. Se nell'ottica mercantile il simulacro referenziale (un punto di riferimento utile a definire quantità e sostanza di valore) era costituito dal valore d'uso, la portata simbolica di quel simulacro si è ora spostata sul valore di scambio. Ciò significa semplicemente che il «potere» è propriamente quello capace di offrire un dono senza consentire la possibilità di un controdono. Possiede una eccezionale valenza esclusiva, perché la legge dell'equivalenza giocherebbe sul piano ambiguo dell'immaginario.

Snob

L'opera d'arte extracolta, fabbricata col sordo lavorio autoaffermativo nei ricchi casali di campagna dai compositori di grido, perpetua davvero l'icona della falsità adorniana; essa sbugiarda la cultura perché non sente le emergenze che le sono intorno; si trincerava nella sua incapacità di

'andare oltre', 'andare verso', consolata dalla pubblicistica specializzata e da una capacità masturbatoria tipicamente romantica.

Quadra perfettamente che si condannasse l'opera capace di circolare, benché aiutata dall'industria (quella cosa d'arte verrà propriamente *fabbricata*, ad hoc). E non si è capito che quel passaggio intermedio portava ad una spersonalizzazione che poteva essere storicizzata, utile per fare un passo avanti, per staccare la spina del diritto d'autore, che è una forma di proprietà. Lo snobismo dei compositori colti è stato tanto lineare quanto incapace di leggere le dinamiche contemporanee. La loro produzione cerca disperatamente di non farsi merce, e ci riesce perfettamente. Rappresenta un caso a parte. Oggetti privi di valore d'uso personale (neanche il compositore gode del suo prodotto, non riesce nemmeno a correggere gli errori durante un'esecuzione); privi di valore di scambio; frutto di un lavoro meticoloso e maniacale oppure manifestamente contraffatto: forse non proprio inutile ma certamente non proficuo. Opere per le quali è paradossale parlare di valore d'uso sociale. Scritte per ristrette cerchie amatoriali, dove ciascuno si gratifica fingendo di ascoltare le inutilità altrui.

Pochi cultori, fin troppo snob, alimentano cecità e ignoranza, incapaci di uscire da sé e andare verso il resto del mondo conosciuto.

Dono

È il contraltare gratuito della merce. Alcuni lo distinguono in gratuito e 'rituale', lasciandolo appartenere in qualche modo all'ottica dello scambio. Anche in questo caso apre parecchi spiragli di consapevolezza.

Nell'ottica mercantile si forza la nozione di merce, che viene assimilata a «tutto ciò che circola». Ciò varrebbe anche per il dono, oggetto di scambio «purché non sia sottoposto al vincolo dell'anonimato» (Gerald Berthoud). Si tenga ben presente la frase appena formulata.

Le due forme sociali del dono e della merce rientrerebbero, quindi, nell'ambito di uno scambio generalizzato; entrambe sarebbero forme di esteriorizzazione sociale dell'uomo; attraverso la loro 'circolazione' si chiarirebbe meglio il dentro/fuori del singolo e della comunità.

MA: anche il dono rituale ('rituale' è improprio, come si precisa più avanti), pur se non anonimo e inserito nel circuito degli scambi può mantenere una forte veicolazione di senso. Ad esempio una stringa di comunicazione che modifica il sistema (del tipo: «dopo questo messaggio ancora attribuito cancellerai la nozione di 'autore'») verrà circuitata

e scambiata nel sistema comunicativo, verrà attribuita a un autore e tuttavia interromperà la catena della reciprocità o della continuità; non genererà, pertanto, gli obblighi prescritti da Mauss (obbligo di dare, ricevere e ricambiare), i quali si attenueranno progressivamente, avvicinandosi alle tipologie del 'dono gratuito'. Del resto lo stesso Mauss riconosce che le contrapposizioni tipiche del linguaggio impediscono (nel decomporre – astrarre – e poi ricomporre – addizionare – i messaggi complessi) di comprendere interamente le opposizioni. Per lui è utile ricorrere ai termini di «confusione», «mescolanza», e simili, unici realmente adeguati a descrivere le dinamiche dello scambio e del dono.

Per Guy Nicolas, invece, l'oggetto del dono rituale non avrebbe rilievo in quanto cosa materiale. Anzi, il suo valore di utilità si trasforma in valore di sacrificio. Perciò il dono rituale deve essere un oggetto 'inutile'. Questa inutilità, naturalmente, è circoscritta e riferita alle necessità primarie del ricevente. Si parla di 'sacrificio' perché ciò che sta sull'ara è proprio l'utilità dell'oggetto che «nell'ordine mercantile ravviva costantemente la ferita del bisogno, del desiderio», cioè sacrifica la merce. Ma anche così, anche col dono rituale, si riesce comunque a liberare la cosa dal suo potere alienante, senza inficiare la funzionalità del mercato, ed anzi favorendola, grazie allo scambio simbolico.

Dono rituale

Più propriamente, il vero dono rituale non dovrebbe essere spogliato delle sue valenze fortemente finalizzate; il suo valore dovrebbe risiedere nella capacità di veicolarsi andando verso l'altro, nella gratuità non sottoposta a condizione di reciprocità. La sua forma migliore sta nella caratteristica di indirizzarsi ad un 'altro' indifferenziato e plurale; nella non riconducibilità ad un soggetto agente che dona, nella impossibilità di attribuirlo ad una individualità riconoscibile, nella non produzione di obblighi. Dovrebbe insomma confondersi col dono gratuito e anonimo, anche correndo il rischio della chiusura del circuito, della linearità e dell'arresto.

Oggetti virtuali

Va demolita anche la tesi di Baudrillard sulla inesorabile reversibilità ('reversibilità': anche nelle società primitive il dono non avrebbe carat-

tere di vera gratuità, ma nasconderebbe una delle maschere del potere, quella di «immagazzinare il valore e trasferirlo in un unico senso», proprio attraverso l'unilateralità della cosa donata; 'concessione' più che dono) dello scambio. Ci aiuta a farlo la proliferazione di oggetti virtuali e la scoperta della reale gratuità del dono anonimo.

Cosa può accadere nel caso in cui una cosa, ancorché prodotta dal lavoro di un soggetto, venga immessa in una rete di comunicazione in modo tale da mascherarne la provenienza, impedirne l'attribuzione a un autore, nascondere la paternità? O un soggetto diventi egli stesso 'virtuale', trasformandosi in impalpabili file che viaggiano in reti telematiche?

Il primo effetto sembra essere l'attenuazione del vincolo di proprietà, visto che lo stesso possesso diventa difficilmente dimostrabile. Ad ogni passaggio in rete, l'oggetto (ad esempio un software, o anche un *file text*) subirà modifiche che dissipano il legame con la mano che lo ha prodotto, e tali da spazzare via la lettura del copyright. Questo oggetto virtuale, un *file text*, non sarà propriamente 'merce', anche se frutto di un lavoro, perché non soggetto a scambio. Esso sarà una sorta di bene comune, proprietà 'collettiva', sul quale molteplici utenti interverranno successivamente, alterandolo e 'confondendolo' di continuo fino al punto da renderne difficile l'individuazione e la riconoscibilità. Questi utenti assegneranno alla cosa un vero valore d'uso, secondo una finzione di appartenenza; si tratterà di un dono vero e proprio, in grado di sfuggire persino alle strettoie previste da Baudrillard, perché non vi sarà alcuna unilinearità che sottintenda un potere. Nuovi oggetti creati da nuovi soggetti, e ai quali quest'ultimi devono adeguarsi scorpendo le tradizionali modalità di relazione: nuovi oggetti che infine creano nuove forme di soggettività. E soggetti che, dal canto loro, si trasformano in bit, cose delocalizzate e detemporalizzate capaci di viaggiare e sortire effetti (ad esempio col lavoro telematico) a migliaia di chilometri di distanza. Soggetti che creano nuovi oggetti, inventano – si danno – capacità inedite, si confondono infine con le macchine che usano.

Scambio simbolico

Lo scambio di doni rituali creerebbe degli obblighi. Una ritualizzazione di dare e avere definita 'simbolica'; un mercato oblativo fatto di gadgets, percentuali di intermediazione, patrocini di attività umanitarie (*Telethon et similia*), attività delle ONG (organizzazioni non governative).

Uno scambio simbolico portato all'estremo logico acquisirebbe infine una tale inferenza da far alzare la posta in gioco tra il potere e la singola soggettività che gli si oppone. Il soggetto sarebbe costretto a trasformarsi in cosa, oggetto di scambio col potere, seguendo una scommessa tanto forte da mettere in gioco la vita dei singoli e la sopravvivenza del potere (in Baudrillard, questa morte sembra essere da un lato una forma, in cui si perde la determinazione del soggetto e del valore - legge mercantile del -; dall'altro, contraddittoriamente, pare riguardare proprio la fine della vita biologica).

Invece, ciò che conta è che sul tavolo verde la puntata riguarda non la vita biologica, ma la costituzione di soggettività. La scommessa riguarda il pregiudizio individualistico, che sul piano estetico si traduce nella caduta del pregiudizio d'autore, e cioè nel plagio. La posta in gioco consiste nella scomparsa del soggetto individuale, oppure nell'affermazione di un 'Altro' alla ennesima potenza; una pluralità di presenze anonime, di agenti che non hanno bisogno di autocompiacersi. Del resto chi conosce i meccanismi culturali sa bene che le idee circolano, si incrementano, si stratificano; indipendentemente da chi le ha formulate. Costui lo ha fatto per la prima volta solo per modo di dire; una sensibilità collettiva, unisona, comunitaria, ha lavorato per l'inventore. Egli è solo un condensatore e un espositore (indispensabile) di enunciati già presenti nell'aria.

Lo scambio col potere si annulla diventando dono anonimo, messa in rete di opere, cose, svincolate da un vincolo di appartenenza. Lo scambio simbolico mantiene una validità solo se tende ad entropia.

Corpo

In realtà pensiamo subito al dato biologico che ci è prossimo, e lo contrapponiamo a qualcosa di più evanescente. Ma 'corpo' è anche oggetto materiale. La 'materialità' è già interna alla sua definizione. Le proprietà del corpo sono infatti dimensione e massa. Esso occupa uno spazio fisico. Un 'corpo materiale' è quindi espressione cacofonica. E 'corpo immateriale' equivale a indicare una cosa che già non ha più corpo.

Se tuttavia spostiamo l'attenzione sulla nostra percezione, allora l'oggetto del futuro avrà un corpo immateriale in senso fisico (carbonio), ma anche materiale (siliceo) e reale nella nostra percezione. Sarà un oggetto/persona (boats) che ci trasferisce sensazioni, come gli altri.

Più la tecnologia si rende sofisticata, più questo corpo siliceo apparirà rispondente alla effettività della nostra realtà corporea. Sarà improprio, quindi, parlare di una vera e propria 'sparizione' del corpo; si dovrà invece dire di una più estesa corporeità.

Avremo proprio la pelle d'oca come se ci stessero toccando, e rapporti completi al di là di ogni immaginazione.

Ikebana

La nuova merce (ivi compresi gli oggetti d'arte) tende a smaterializzarsi, a scorporarsi. Uno degli scambi simbolici è così quello che riguarda non tanto la cosa, quanto il composto e la stratificazione di immagine e immaginario veicolato dai media e dall'industria. Ma non è vero che questa nuova merce «non ha funzione d'uso». Essa, anche immaginata totalmente priva di corpo materiale, mantiene perfettamente la sua realizzazione d'uso, cioè di consumo. Già per Marx la merce ha attitudine a soddisfare anche i bisogni nati dalla fantasia (ad un secondo livello la merce si trasformerà in feticcio, diventando sublimato e cosa riflessa; resterà soltanto presupposta la cosa immediata - valore d'uso). Anche solo uno sguardo sull'ikebana appaga un'esigenza. È valore d'uso dell'opera.

Inoltre l'industria non s'accontenterà certo di foraggiarsi d'immagini. In termini economici, l'immagine rappresenterà così un valore concreto che l'acquirente addiziona alla cosa quando si reca al supermercato e vi ritorna sopra, e cioè *proprio nel momento in cui la sta comprando*.

Merce e proprietà

La merce può colorarsi di varianti. Aprirsi, 'aumentarsi', o chiudersi, condensarsi. E resterà opportuno rivolgersi anche alle qualifiche del 'proprio', per comprendere meglio cosa voglia dire 'sparizione del soggetto' (lo aveva detto proprio Adorno, o no?). Il motivo per il quale non deve esserci proprietà come 'estensione del proprio' è tutto qui: il soggetto, conoscendo più oggetti, e *tornando in sé* ad un livello di profondità (o astrazione o smaterializzazione, se si vuole) sempre maggiore, sfiora la tautologia, la sterilità. Il soggetto non potrebbe permettersi la scomparsa dell'oggetto, né quella di altri soggetti/cose.

Ma i soggetti cambiano, si moltiplicano, diventano eteronomi, spari-

scono assieme agli oggetti nella molteplicità, con questi si confondono sempre più. E si mescolano nelle loro stesse forme, incapaci di enumerarsi nelle infinite declinazioni, di riconoscersi come soggetti umani o *boats* capaci di simularne alla perfezione le gesta.

Come non potrebbero cambiare anche le nozioni di 'proprietà', e di 'opera dell'ingegno'?

Comunità

Una 'comunità' può prevedere la spontaneità di atti determinati da parentela o altra relazione (Ferdinand Tonnies), laddove nella 'società' gli stessi atti nascono dalla tecnica sociale organizzata, ovvero dalla reciprocità che si attende dagli altri. Si può concludere inviando due stringhe logiche, 'comunità-dono' e 'società-scambio'. Il punto debole di altre nozioni di comunità (Nancy) è nell'identificarla nella pura transitività (cioè nel trattino di congiunzione) costituito dall'essere-in-comune. Quest'ultimo è il limite tra interno ed esterno, vale a dire tra soggetto individuale e comunità. Invece un senso qualsiasi non può risiedere all'interno di una linea di congiunzione. Il senso può realizzarsi come direzione, vettore di conoscenza, soltanto se sfonda il limite, e arriva all'altro.

Ma (tutto) questo è solo un punto di partenza.

GIROLAMO DE SIMONE

FANTAMUSICOLOGIA

OVVERO LA CATASTROFE: L'IDIOZIA.
LA MISERIA. LA CONFUSIONE

La musica non è libera
per renderla occorrono
varie nuove convenzioni
Trasmettere. Scambiare musica fra di noi.

Abbiamo solo filosofia, studio e con philosophia e studio
vogliamo scrivere musica.

Non siamo mestieranti.
Non abbiamo la fatica dei mestieranti
e senza fatica vogliamo scrivere musica.
E scriviamola questa musica scritta da filosofi.
È una pretesa.
Facciamola divenire un dovere.

Uto Ughi non parla mai di Sivori, di Viotti, di Puppo.
Non parla mai
di Kubelik, di Kreisler
di
Vieuxtemps.

Non ce l'ha ordinato il dottore di scrivere musica sinfonica.

Pollini parla di musica?
E che ne sa?
Non è mai rimasto solo davanti a una tastiera.
Non sa cosa vuol dire cercare.
Essere davanti a una tastiera che non risponde.

Tu non devi incontrare suoni significanti.

Già è difficile scrivere musica
se poi il giudizio viene assegnato a giudici scettici
la situazione diviene impossibile.

Le cose si spostano a una velocità indescrivibile.

I diritti comportano conseguenze imprevedibili
ma i diritti acquisiti non sono retropassivi.

Come possiamo spiegare a colui che cerca di comprare una copia usata
di un CD, che noi lottiamo perché lui si senta sicuro, di poter cantare,
imitare *stonare* e capisca che la stonatura è *sua*.

L'800 non ha musica da salvare
800. Café chantant. Musica saloon. Opera.

Il recupero della musica del 700 inizia alla fine del secolo.

Café chantant invia citazioni dell'Opera.

Inizia la radio
Il classico
Il repertorio

L'800 vive di musica contemporanea
Il 900 non vive di musica contemporanea
Il 900 vive di repertorio
La frangia al repertorio

Continuità
Modernità
Popolo
Musica popolare.

Analfabeta.
Spontaneo.
Senza arte
[Tecnica]

[La tecnica la possiede il servo nel palazzo]

Questo *popolo* scompare
L'orario di lavoro dà il
tempo libero

Il tempo libero
Il dilettante
Lo studente disoccupato.
L'uomo nel tempo del non-lavoro
ha tecnica. Ha mezzi.
Non è spontaneo. È autodidatta.
L'alfabetizzazione del tempo libero

Non è musica popolare
è musica dilettantesca
intellettuale
studentesca
solitaria
ma non è musica popolare
perché il popolo non c'è più.

C'è un nuovo tipo di autore.
Quest'autore non è professionale

Un animale intellettuale dopo aver letto la storia della musica
Sapendo ciò che si dovrebbe fare.
Visto che nessuno lo fa.
Deduce: lo devo fare io.
Devo scendere in campo
Scendo per una parentesi
Per fare quella cosa
Ma non scendo a lavorare
Scendo a eseguire un lavoro
perché è doveroso.

Sociologicamente il descrittivo è questo
Aver scritto una partitura non è avere la musica

La musica non gode della trasmissione scritta

Non basta scrivere musica
Bisogna ascoltarla.
Bisogna organizzare un luogo.

La musica è anche uno spettacolo

Un usuale
Se non si esegue
nello spettacolo

Un certo grado di educazione [non di intelligenza] impedisce di avere reazioni vere, e filtra le valutazioni attraverso riflessi condizionati nei fatti. Se ascolto alla radio della musica la mia condizione mi obbliga a riconoscerla come musica proveniente da uno spettacolo. E questo spettacolo mi condiziona la valutazione. Per lo meno cancella l'immediatezza di cui ho necessità. Quest'informazione sul genere che non posso evitare mi impedisce un pensiero sincero.

Riconosco prima di giudicare.
Il riconoscere mi dà un pregiudizio.

È musica da Luna Park dunque non può essere bella.

Nessuno ha impedito ai contadini di andare a sentire la Settima.
Ma i contadini non vi sono andati.

Metra non sarà mai musica classica.

Posto unico alla Scala.

Acqua
Acqua
Minimum.

Musicisti che avrebbero potuto essere e non sono stati perché il sistema non li prevedeva.

Prima studia per imparare a suonare Brahms poi comporrà.

Non abbiamo confrontato la grazia della Fracci colla freschezza di Ginger Rogers
avremmo dovuto.

LA MUSICA CLASSICA NON INDICA UNA MUSICA INDICA UN PUBBLICO.
non possiamo confrontare Parker e Haydn ma possiamo confrontare Parker e Maderna

Musicisti che avrebbero potuto essere e non sono stati perché il sistema non li prevedeva.

Musicisti che avrebbero potuto essere e non sono stati perché il sistema non li prevedeva.

Nessuno ha impedito a nessuno di andare ad ascoltare la Settima ma alcuni non vi sono andati.

Sono solo con la mia musica

di una cosa sono certo.
La mia musica è musica
su questo non posso avere dubbio.
la mia musica mi deve bastare
non devo lasciarla.

Il bello può essere dappertutto.

Se scrivi musica da film sei fuori.
L'intenzione sarebbe pregiudiziale

E questo in estetica
È assurdo

Le convenzioni retoriche
tornano a comandare.

Non ho spazio. Ma devo rinunciare a scrivere la mia musica perché non ho spazio?
Resterò solo con la mia musica.
Meglio che niente.

Una vita musicale libera
dove tutti i luoghi siano accettati.

Paragone fra le istituzioni letterarie e le istituzioni musicali

Un poeta è un poeta

Una persona che scrive pochi versi

Un musicista è un musicista
Una persona che scrive pochi suoni

Ho scritto 5 suoni
Voglio esser considerato un musicista

C'è chi ascolta il Nabucco a teatro.
C'è chi spegne la luce nella stanza per ascoltare la pioggia.

Un solo suono è ora musica.

Se si confronta la Bohème
e la Festa delle preficolone
rimaniamo nel mondo

Se si cancella la Festa delle preficolone
La Bohème diviene infinito.

Non lasciare a loro Chopin.
Mischialo. Facilitato.
Forse.

Chi si può degnare della qualifica di musicista?
Quando cambierà?

Storia dei modelli musicali.
Grazie.
Storia delle formule musicali.
Grazie.

Palcoscenico unico. Grande.

Radio. Non riferire a palcoscenico.
Dimenticare originale palcoscenico.
Ma è impossibile.

Chopin non ha bisogno di B.M.
Chopin è grande anche suonato da una bambina.

Il rimbalzo della palla.
Il violino solo suonato male.
Forse sono carte giocate troppo a mio favore.
Giochiamo con argomenti meno favorevoli.

Ho un campione di 6 secondi.
La manifestazione richiede un elemento campionato più lungo. 40 secondi.
Diviene ossessivo. Monotono.
Un carattere che non voglio dare.
Ma entra nella manifestazione.

Vita di Chopin
Liszt dice che Petrarca è conosciuto per i Sonetti
Nessuno sa del poema Africa.

La letteratura sul jazz è una letteratura separata.

La letteratura sul rock è una letteratura separata.

L'inciso di Lover man di Charlie Parker vale 10 sinfonie.

È stata un'avventura folle
ormai passata per me.
Non per tutti.
Fallita.
In parte. Non interamente.
Molte cose valgono ora.
È stata un'avventura fatta di suggerimenti.
Dati e non ascoltati.

È stato detto di suonare l'acqua.
E forse nessuno ha suonato l'acqua.
Forse neppure io.

Ma è stato detto.

La musica poteva essere anche suonare l'acqua.
Forse.
Ma.

La partita è in corso.
 Non stiamo vincendo ma giochiamo.
 Non sempre in difesa.
 A momenti giochiamo all'attacco.
 La storia dirà.

Non dirà niente.
 È solo un rimando all'infinito inutile.
 La verità è:
 ci siamo.
 Ci siamo anche noi.
 Ci siamo ancora.
 Ci siamo ancora.

Costituzione italiana 3

è compito rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale che limitando di fatto la libertà e l'uguaglianza dei cittadini impediscono il pieno sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione di tutti all'organizzazione politica, economica e sociale.

Gli industriali ci danno i cd.
 Ci speculano sopra.
 Ci danno la musica che vogliono loro.
 Ci incretiniscono.
 Ma ci danno i prodotti di una organizzazione.
 Tu non ci dai niente
 ci dici di canterellare,
 di toccare un pezzo di carta,
 di ascoltare l'acqua che scorre.
 Ma soli...?...
 Insieme a chi...?...
 Certo è un grosso risparmio.
 Ma cosa raccontiamo ai nostri amici...?...
 di aver ascoltato l'acqua...?...

Mozart/Dadi

I dadi erano il mondo

Mozart era il mondo
 [contro G.B. Martini]
 Poi Mozart diviene sovramondano
 e i dadi divengono falsi.

Avremmo trovato la forma per la bellezza musicale
 Sarebbe la sinfonia.

Non lasciare a loro Chopin.

Dunque sforzo intellettuale di giudizio.
 Paragone.
 Parker. Maderna.

Causale. Origine.

La bellezza ideale
 non è certo
 qualcosa di speciale
 per la zona privilegiata

La bellezza non è un
 appannaggio.

Se diamo la retorica come regola ci possiamo veder obbligati a dire che:
 Nino Rota è un buon musicista perché ha scritto *anche* musica sinfonica
 e *non solo* musica da film.
 Perché la musica sinfonica con la
 sua convenzione è dentro la retorica.
 E la musica da film lo è come strumentistica ma non come luogo
 se invece ci sentiamo obbligati solo dalla filosofia e non dalla retorica.

La musica è bella sempre.

Sempre equivale a ovunque.
 Ovunque dunque
 anche a casa
 sul mio pavimento
 dove rimbalza una
 palla.

Siamo nell'utopia. Questo è vaneggiare. Parlare invano. Non è colpa nostra.

La discriminazione in musica non è facile a togliere.

I musicisti divisi in caste sono una realtà.

La catastrofe. L'amnesia. L'idiozia.

Sono solo tre ipotesi.

Ipotesi di un lavoro disperato di un'indagine senza indizi.

Da dove cominciare [interrogativo].

Orgia. Cuffie. Resti di scorte.

Diffusione radio. Taxi. Réclame in televisione.

Cinema. CD in vendita.

Frammenti di réclame.

I frammenti di réclame sono la speranza.

Non leggere storie della musica.

Confusione nell'informazione.

Se una sopraelevata passasse sopra il Teatro della Scala tutto sarebbe risolto.

Trasformazione degli spettacoli.

Questa trasformazione è stata iniziata da Nicolini.

Il bello ideale sarebbe gestito dal museo.

Ideale non reale

Astratto

Idiota

Miseria di pezzi

S. Vittore

Lieve inaudibile

Lontano

Convenzione

Condizione

Nel disco il Palcoscenico è distribuito – trasformato.

La bellezza ideale cancella – deve – i privilegi.

Se non li cancella a cosa serve?

Se lascia i generi

Il teatro di Stato è raddoppiamento del mondo.

Non è il mondo.

o il fenomeno del palcoscenico unico dove tutta la musica viene trasmessa collo stesso arredo – a prezzo fisso – e finisce lentamente per confondersi, forse.

Solo forme di ineducazione drastica o forme di idiotismo, che non permettono nessuna educazione.

O forme di malattia [amnesie, irreparabili] possono riportare alla vivacità.

O arrovesciando il problema, forme di miseria nell'informazione.

Una catastrofe che cancelli tutta la quantità salvando pochi resti.

E che rende ridicolo dividere questi tre o quattro frammenti in generi.

FANTAMUSICOLOGIA.

L'uomo è deconcentrato

L'uomo è deconcentrato.

Riceve e non razionalizza.

Non ama il suono:

troppo acuto.

Troppo forte.

Troppo lento.

Ama il silenzio.

Verrà un giorno in cui ci vergogneremo di dividere la musica in seria e leggera

Ora ce ne vantiamo come se l'avessimo salvata

Come se avessimo salvato la musica bella.

Bernard Hermann ha scritto un'opera. Moby Dick.

Ma per noi è il suono che ci dà la suspense al cinema con Hitchcock.

Una musica per aristocratici è stata ripristinata.
 Si può essere dentro o fuori.
 Elenco fuori.
 Amnesia.
 Miseria.
 Archeologia:
 Libro in portoghese.
 San Vittore.
 Travestiti.

Per i travestiti a San Vittore nella biblioteca un solo libro in lingua portoghese. Quel libro per i travestiti a San Vittore è la letteratura.

Cancellare pregiudizi, sopra e sotto.

Palcoscenico unico
 Grande Catastrofe

Dimenticare originale
 Palcoscenico
 ma è impossibile
 Dunque catastrofe.

La musica ci impedisce di vivere.
 Ci costringe ad andare al concerto, a comprare CD.
 E questo non è giusto.
 Siamo cattivi con la musica.
 Ma anche la musica è cattiva con noi.

Cancellata la parola musica poi possiamo suonare liberamente.

La miseria non sarà dunque l'inflazione.
 La confusione.
 Il dizionario.
 Il Garzanti.

Ho paura del palcoscenico.
 Perché il palcoscenico impone una quantità.
 Il palcoscenico esige 1000 suoni.
 Io ho 7 suoni. 70 suoni. Sono bellissimi.

Posso farli sentire, forse. A qualcuno. Posso scriverli. Lasciarli su carta.
 Metterli in una busta. Qualcosa di postale.
 Qualcuno. Un amico. Questo potrà suonarli. Io non lo so.
 Io li ho suonati.
 Sono stato bene.
 Posso scrivere sotto la mia firma.
 Posso suonarli alla radio.
 La radio è pensiero.
 La TV no.

Qualcosa si può fare.
 Il palcoscenico è lontano.
 Incisione.
 I 7 suoni registrati.
 Eccetera. Eccetera.

Io sono solo colla mia musica.
 Quasi solo. Non sono solo.
 Non sono neppure nella strada.
 Da stanza a stanza.
 Non lascio i 7 suoni. Sono miei.
 La musica è questa.
 La musica [EA 1996] è anche questa.

Desidero un lungo saggio su una rivista specializzata su questi 7 suoni.
 Desidero un capitolo di una storia della musica.
 Vorrei anche leggere una storia della brunette. Ma non c'è.
 Una storia della serenata.

Le piccole cose.
 La dittatura del grande deve andar via.
 L'avanguardia è il poco.

Un solo suono è musica.
 Non dimenticatelo.
 Ma ascoltatelo.
 D'altra parte chiunque può scrivere un pezzo con un solo suono.
 La battaglia è vinta.
 La musica è di tutti.

La solitudine. La sommatoria delle solitudini.
 Il telefono non ha dato arte telefonica ma il rispetto per le statue
 negre.
 Il telefono ha dato la lontananza dalla Grecia e la vicinanza dell'Africa.

La rete non darà l'arte della rete. Ma il rispetto per
 X o Y.
 Forse. Forse. Forse.

La rete darà qualcosa.
 Qualcosa connesso dialetticamente.
 La rete darà
 la lontananza dagli Uffizi.
 La lontananza dall'estetica.

Non so. Non posso fare la cronaca prima dei fatti.
 Ognuno ascolterà
 e sarà felice.
 Si può vivere una vita di solitudine.
 Sempre che l'entusiasmo per la famiglia sia tenue
 e la solitudine sia una parola accettata

QUALCUNO STA PER SCRIVERE UNA STORIA DELLA LETTERATURA DOVE SI
 PARLA DI TUTTE LE MUSICHE.

Poeta. Essere poeta è ricevere una dignità. Musicista poeta. Un uomo
 che ha il diritto di sentire.
 Scrivere musica senza dare. Il poeta scrive la sua musica. È solo. Il
 pudore. Il pudore della sua poesia. Musicista poeta. Va bene. È grande.
 Anarchia e poesia.

L'idiozia può essere una malattia che se contagiosa, in piena diffusione
 epidemica, può pulire la distorsione dell'intelligenza.
 Un'intelligenza che ha prodotto la discriminazione fra musica alta e
 bassa [musica bella o brutta in pregiudizio].
 Non è facile uscire [guarire] dalla discriminazione.
 Una certa forma di idiozia può essere un medicinale.

L'idiota nel senso clinico della parola non filtra Mozart. Non lo divide
 da Toselli.
 Ma non è di questo tipo [anche di questo] che parliamo.

Una certa dose di idiozia.
 Idiozia intesa come inverso proporzionale di intelligenza.
 Saltiamo per fare un'osservazione.
 Molte persone distinguono [sanno solo distinguere] fra musica strumen-
 tale e vocale.
 Per musica strumentale di solito indicano uno strumentista solo.
 Un chitarrista. Un violinista. Un insieme di strumenti è già qualcosa di
 inusuale.
 Molti non distinguono musica classica e non.
 È già una forma di intelligenza più debole.
 Questa intelligenza più debole evita il pregiudizio.
 Ascoltano questa musica strumentale e poi interrompono l'ascolto.
 O proseguono l'ascolto.
 Hanno deciso *dopo* non prima.
 La discriminazione è saltata.
 E questo perché la loro intelligenza [informazione] era debole.
 Ma l'acuto li avrebbe aiutati a scartare. Non sarebbe stato un aiuto.
 Ci sono forme di diseducazione che sono più giuste di forme di educa-
 zione.
 Dunque si va dall'intelligenza verso la debolezza. La direzione può essere
 questa.
 Si tratta dunque di una non-intelligenza. Ma forse solo di un'intelligen-
 za altra. Di una freschezza.

Dove le nozioni immaginate sono poche. L'uomo sa poco.
 Quel poco che sa è troppo poco per contenere convenzioni.

Non può organizzare complicità con altri.
 Del tipo: accettiamo A. scartiamo B.

[D'accordo]
 Per essere d'accordo, bisogna essere acuti.
 Dunque l'idiota cancella. Non si deve complicare ciò che va lasciato
 semplice.
 Non si deve ordinare ciò che è disordinato.
 Tutto è molto facile e non deve divenire difficile.
 L'idiota non capisce il difficile. Dunque il difficile non esiste.
 Vede il facile. Il reale.
 Quella canzone è bella.
 È troppo facile. Come giudizio. MA QUELLA CANZONE È BELLA.

E l'idiota lo sa.
È unico.
L'abbiamo lasciato solo.
Ora dobbiamo tornare.

La catastrofe. La miseria.
Una situazione dove possediamo solo pochi frammenti di musica.
E diviene ridicolo dividere.

La TV è confusa. È strapiena di musica. Non conosco questa musica.
Questi musicisti. Non li saprei indicare. Ma io apro la TV. Per sentire
anche la voce il rumore la musica.
Non ditemi che aprirei la TV se fosse silente.
Non ci sono solo le immagini.
Confusione. Dunque siamo già nella confusione. Nella libertà.

Nei libri i nomi sono sempre gli stessi.

Quanto lo Stato ha diritto di dirci la musica che dobbiamo ascoltare?

Ascolteremo per molto Beethoven. Ma sarà sempre più lontano. Come leggere Shakespeare.

Molta musica poetica non è musica classica.
Molta musica poetica è sola.

Nunzio Rotondo.

GIUSEPPE CHIARI

IL TIMBRO DEL PIANOFORTE

1) Il timbro del pianoforte: non veramente dato fisioacustico, ma tempo mediato e sublimazione concettuale. L'evocazione dei corni dal bosco dell'interiorità, immagine struggente della fiaba (e così ancora: della speranza, del desiderio, d'amore...), scritta sulla tastiera schubertiana, «non» potrebbe sostituirsi con vantaggio chiamando il bravo Domenico Ceccarossi con il suo ritorto strumento per davvero. E *L'album per la gioventù di Schumann, ossia il suono della memoria* (E. Neill), e ancora avanti.

2) Il «timbro» del pianoforte: non si può leggere; caso unico in tutta l'organologia, caso unico in tutta l'arte strumentale. Giacché la scala chopiniana e la scala mussorgskiana danno un suono incomparabilmente diverso fra loro, e ben diverso ancora dalle scale raveliana, beethoveniana, debussiana e così da quelle, sorde e sonore, insieme, che abbiamo scritto noi. Resta il fatto che, sulla pagina, si legge sempre la stessa scala.

3) Il «timbro» del pianoforte: si può scrivere; come Liszt lo ha compreso! «Giacché dappertutto nella sua musica si legge... - scrivevo nel '69 parando per lui la stolta accusa solita, di ornamentalità gratuita, con la lode rara di gratuità ornamentale -, chiara, una dominante passione: per un parametro molto diverso, forse materialmente inafferrabile, che incredibilmente parve soltanto secondario, e ch'è ancora, a noi stessi, difficilissimo definire. Per grossa analogia, si potrebbe parlare di passione per la scrittura del timbro del pianoforte solo, se non balzasse immediatamente agli occhi che si va a cadere in realtà, così formulando la cosa, in un verificabile paradosso fraseologico. Resta il fatto che la scoperta, l'estrazione e l'imponderabile fissaggio (tramite proprio la «scrittura») delle complesse vocalità precipue del grande strumento costituivano per Liszt il vero *prius* compositivo».

4) Il «timbro» del pianoforte: quanto più pieno e vibrante, chiara eco della interna cadenza delle frasi, indica simultaneamente il puro vuoto nella visione, in un «fisico» vicino e lontano, ingannevole della profon-

dità; quella diffusa sensazione che ogni figura possa alludere ad altre da inventare, sia circondata di spazi, sospesa su voragini di silenzio. Con disarmata naturalezza fabbrica un ponte alto sopra la crudele catena di pensierose vergogne umane, proprio mentre pare che le invochi affettuosamente... o le sottragga al tempo. E fa pensare alla nessuna difficoltà dell'«incomprensibile», per esempio. Svelamento, disintossicazione, a fondo. Paolo ai Corinti, la seconda volta: «*Cum enim infirmor, tunc potens sum*».

5) Il «timbro» del pianoforte: pone gravemente in forse le classificazioni discriminatorie; si maschera ora, si compenetra agli altri parametri e anche li lega inscindibilmente fra loro come membri di un'unica famiglia. Ma quando sono pienamente d'accordo noi ci accorgiamo, che quello non parla come loro, né può dividerne veramente il fermento. Quando la trasudata materia è dappertutto in ebollizione, esso «non» si degrada nel disordine.

6) Il «timbro» del pianoforte: capace perfino di scomparire affatto. A sue verifiche critiche successive, alle tentate serie valutazioni, ai giudizi sedativi e determinativi, lo stesso elemento che aveva trovato enormi risonanze negli ingranaggi in movimento del sensibile si nega, sconfinando dai suoi limiti, si rinvia, suscita a sua volta differenti polarizzazioni e moti assai difficili da cogliere, nonché da definire. Isolato in una inconfondibile, enigmatica impossibilità di sviluppo consequenziale, può percepirsi con l'implacabile precisione del meccanismo ad orologeria, o viene con ironica docilità calandosi in una pseudo-dimensione quotidiana, «tranquilla», normale, quasi a farci momentaneamente dire: il suo regno è di questa terra. Con anzi continui inviti al lapsus, ai metafisici naufragi nel facile, nel comicamente materiale ed altri, ancor più abissali e inquietanti, nel graziosamente, teneramente sentimentale... Il fascino dei dissintattismi grandiosi non è il suo, e può lasciare in certo senso intatta la dimensione in cui esso vive. Dissintattismi, le scoerenze dell'altro – autonomo – discorso. Non solo qua e là esiste questa musica informe del limbo, venduta talora a prezzi irrisori. Entrandovi è da dubitare che sia sempre esistita. E non accennavo di Strawinsky ancora, e non solo cercavo proprio quella corrosa accezione in Mahler. Per tutto l'Adagio della Seconda di Brahms potrebbe accadere, già a ben guardare, qualsiasi cosa. Ma il non effabile timbro del pianoforte: la sua natura immune cede e s'impone, agli impossibili confronti, con, si vorrebbe dire, l'inevitabilità del fatto. Si giova dei momenti d'attesa, e dei giochi dei rispecchiamenti: carico di forze – è un attimo – sembra avere la stessa sfuggente struttura di una lingua.

7) Il «timbro» del pianoforte: è dunque la grande spia; nelle sue impervie, intangibili antinomie si scatena infine dilagando nella stessa sfera materiale la difficile evidenza che il «testo» è il contesto, il «suono» è il significato, la «identificazione» trasposizione, la «comprensione» astrazione da tutte le cose. *Il crepuscolo del pianoforte*, scrisse anni fa quel tale, critico malaccorto quanto malaugurale. Ma non poté nulla: come sempre avviene – con sdegnata allegrezza notiamo – quando il punto centrale, alfine individuato, intrappola il dito dell'incauto che lo tocca non essendo investito e pronto a farlo. Non servirà ahimemmeno – notiamo ridendo ancora – accampare ad attenuante una forma comune di daltonismo intellettuale. «Rosso tramonto, rosso aurora: è lo stesso colore... Voci che si odono possono attribuirsi agli angeli o ai demoni... Lo decidiamo noi».

PAOLO CASTALDI

RUMORE, SIMBOLO, IMMAGINI RIFLESSIONI SULLA COMUNICAZIONE

Comunicazione

Il termine *comunicazione* si può riferire a quel comportamento grazie al quale gli uomini riescono a produrre effetti a distanza gli uni sugli altri. Distanza spaziale in primo luogo, e spesso anche distanza temporale, quando si ha l'intervento aggiuntivo di una qualche forma di *memoria*.

Dagli esseri viventi si è poi passati ad impiegare lo stesso termine per le macchine, le quali, magicamente animandosi, a un certo punto hanno preso a scambiare messaggi sia con gli esseri umani sia tra di loro.

Ma qual è l'essenza del meccanismo della comunicazione? Quando si cerca di studiarlo in profondità ci si accorge che è tutt'altro che semplice, tanto che in questo secolo, accanto alla linguistica, è nata un'apposita disciplina, la *semiologia* o *semiotica*. Essa è una *teoria dei segni*, considerati in senso astratto, tendenzialmente indipendenti dai mezzi fisici con cui si manifestano.

Per altro verso sappiamo che l'elettricità è stata il fondamento del telegrafo e che la tecnologia elettronica si è sviluppata a partire da un problema di comunicazione a grande distanza. Di conseguenza sono nate discipline come la *Teoria delle Comunicazioni Elettriche*, e, più recentemente, la *Teoria dell'Informazione (TdI)*, ad opera del matematico Shannon. Questa teoria si disinteressa della natura dei segnali mentre si concentra, potremmo dire, sull'*efficienza espressiva*, ponendosi in tal modo come una sorta di *trait d'union* tra semiotica e Teoria delle Comunicazioni Elettriche, o potendosi forse considerare parte della semiotica stessa.

Mentre la semiotica studia i processi di significazione, la TdI studia la strategia da adottare per raggiungere l'obiettivo primario della comunicazione, che è quello di far pervenire al destinatario un *messaggio* il

più possibile integro, idealmente identico a quello della sorgente di partenza (non è lo stesso obiettivo di un sistema HI FI?).

Rumore

La Teoria dell'Informazione è riuscita a dimostrare la possibilità di comunicare anche in presenza di rumore sul canale comunque intenso, a patto di rispettare certe condizioni. E questo è un risultato veramente notevole poiché prima di Shannon imperava la convinzione – peraltro giustificata per le conoscenze di allora – che il rumore intenso, sommergendo il segnale, costituisse un ostacolo insormontabile per ogni comunicazione.

Shannon elaborò la Teoria dell'Informazione durante l'ultima guerra, studiando i problemi relativi alla decifrazione dei messaggi in codice. La formalizzazione della teoria è completamente matematica, indubbiamente geniale; tuttavia i concetti su cui si basa si ritrovano come fonte, non sempre consapevole, di molti comportamenti sia dell'uomo sia della natura.

Per illustrare meglio questo punto, sul quale secondo noi vale la pena di riflettere, esaminiamo un po' rapidamente alcuni aspetti della comunicazione, soprattutto quelli relativi alla 'lotta al rumore' (!), rifacendosi al modello classico della comunicazione in cui vengono evidenziati i blocchi sorgente - trasmettitore - canale + rumore - ricevitore-destinatario.

Messaggio e segnale

Un *messaggio* è un'entità comunicativa astratta, ma è rappresentata e supportata da un *segnale*, che è invece un'entità fisica, o meglio un'entità energetica. Noi proponiamo questa distinzione, sulla quale non tutti i semiologi saranno d'accordo, perché ci consente di mettere in luce una serie di aspetti interessanti.

Per giungere dall'emittente al destinatario, il segnale passa attraverso un *canale*, mezzo fisico – aria, etere, cavi, ... – adatto a quel trasferimento di energia detto *trasmissione*. È durante questo tragitto che il segnale (e di conseguenza il messaggio da esso trasportato) subisce un inquinamento da parte di disturbi, sempre presenti in varia misura su qualunque canale.

Quando i disturbi provengono dall'esterno del canale si parla di inter-

ferenze, diafonia, in una parola di *rumore*. Quando si generano nell'interazione tra segnale e canale si parla di *distorsione*: il canale, consumando una parte dell'energia del segnale (trasformandola in calore), lo attenua, oppure, tramite altri meccanismi, ne altera la forma. In ogni caso i disturbi del canale, sia quelli interni che quelli esterni – spesso incontrollabili – costituiscono i peggiori nemici del segnale e del messaggio.

Quanto detto non vale solo per la trasmissione, ma vale anche per la *memorizzazione*, dove il supporto di memoria (carta, organi biologici, supporti magnetici, vinile, ...) corrisponde al canale e può quindi subire modificazioni che alterano le informazioni contenute al proprio interno.

Potenza del rumore

Abbiamo detto che un segnale *rappresenta* un messaggio, ne fa un'immagine fisica; si tratta in particolare di una *variazione* di una grandezza fisica: pressione dell'aria, tensione o corrente elettrica, onde luminose. Nel caso della memoria si ha un segnale statico che conserva il messaggio, mentre nella comunicazione il segnale si muove, trasporta il messaggio attuando una *trasmissione*.

Poiché il segnale trasmissivo si svolge nel tempo, alla sua propria energia è associata una certa *potenza* (energia/tempo). E anche del rumore si misura la potenza.

Sembra intuitivo allora che quanto maggiore è la differenza tra le due potenze tanto più il segnale è protetto dal rumore. Del segnale si cerca infatti di aumentare fin dove possibile la potenza elettrica, acustica, luminosa; per estensione concettuale anche la grandezza dei simboli grafici, dei solchi del vinile, ...ma è chiaro che non si possono eccedere certi limiti, sia per evidenti motivi di costo e di tecnologia, sia perché i segnali troppo forti sommergerebbero quelli deboli. L'aumento della potenza è quindi un buon metodo ma da solo non basta.

Ridondanza dei messaggi e dei segnali

Un'altra strategia efficace per fronteggiare il rumore è quella di aumentare la *ridondanza* del messaggio. Noi tutti lo facciamo quando, parlando o scrivendo, ripetiamo parole o concetti allo scopo di enfatizzare, sottolineare ciò che si vuol dire: chi ascolta o legge è facilitato nell'afferrare il senso del discorso, proprio perché esso è più lungo dello stretto necessa-

rio. Allo stesso modo se, come quasi sempre avviene, un testo scritto si mantiene comprensibile anche dopo averne cancellato qualche lettera, ne deduciamo che vi erano lettere (simboli grafici) in eccedenza, ossia che il testo era *ridondante*. Ciò che non accadrà (in genere) in un'espressione matematica, dove tutti i simboli sono assolutamente necessari.

Aggiungere ridondanza ottiene lo scopo di proteggere il messaggio dall'inquinamento del rumore solamente se questo non è troppo intenso; altrimenti l'efficacia decade e viene in evidenza lo svantaggio principale della ridondanza: il consumo di tempo, di energia o anche – come avviene per la memoria – di spazio.

Mentre la potenza è una caratteristica propria del segnale (che, ricordiamo, è il supporto fisico del messaggio), la ridondanza può appartenere sia al segnale sia al messaggio.

La ridondanza sul segnale si ottiene attraverso ripetizioni o aggiunte di segnali, e in questo caso coincide con la ridondanza sul messaggio. Oppure, nelle comunicazioni elettriche, si può ottenere attraverso l'aumento della larghezza dello spettro di frequenza, a sua volta realizzato con un procedimento di 'modulazione'. Troviamo applicato questo secondo metodo nella radio FM dove il segnale audio, che inizialmente occupa una banda di 15 kHz, viene trasformato in un segnale a radiofrequenza che occupa almeno 75 kHz.

In entrambi i casi possiamo sperare che il rumore venga 'ingannato', e ciò accade realmente; ma sempre entro certi limiti.

Piani costitutivi dei messaggi

Per individuare una strategia veramente vincente dobbiamo esaminare la natura dei messaggi, avvicinandosi al punto di vista semiologico, sia pure con un certo timore reverenziale. Scopriamo allora che, a prescindere dai segnali che lo sostengono, in un messaggio individuiamo due livelli o *piani* costitutivi.

Il primo è il piano del *contenuto*, e riguarda il 'significato', 'l'oggetto' che si vuole trasmettere (pensieri, informazioni, comandi, richieste, ...).

Il secondo è il piano della *rappresentazione del contenuto* stesso, e concerne il 'significante'¹, che noi chiameremo *espressione*, vale a dire i

¹ Il termine «significante» fu introdotto da De Saussure che intendeva riferirsi all'*immagine acustica*, ossia ad una traccia mnemonica di suoni a cui è connesso un certo vissuto emotivo. Gli strutturalisti lo hanno frainteso e snaturato, riferendolo appunto all'*espressione*.

mezzi formali con cui il messaggio viene costruito e a cui saranno poi associati particolari segnali. Liberamente ispirandosi alla classificazione che Pierce fa dei segni, diciamo che l'espressione di un messaggio può essere di tre tipi.

Si ha una espressione *diretta* (segno 'indice') allorché essa coincide con il segnale fisico, strettamente connesso all'oggetto, come quando il profumo del caffè mattutino ci informa che è ora di iniziare la giornata.

C'è poi il tipo *immagine* (segno 'icona') dove non c'è più legame fisico con l'oggetto ma ne rimane presente la forma o parte di essa, come è per un disegno, una foto, o anche un suono.

C'è infine il *simbolo*, definibile grossolanamente come 'qualcosa che sta per qualcos'altro', ed è tra le espressioni quella più 'lontana' dall'oggetto che vuole rappresentare. Diversamente da altri contesti, quale quello dell'arte, il simbolo come qui lo intendiamo è un elemento semplice, atomico, una specie di mattone con cui costruire la casetta o il palazzo 'messaggio': sono simboli i caratteri alfabetici e numerici, per esempio.

Simboli

I simboli non avrebbero alcun valore se non si disponesse anche di un 'codice', ossia di un sistema di regole e di convenzioni che associano i simboli a certi significati. Il codice permette di rendere significative soprattutto le *combinazioni* di simboli (in genere *sequenze* o *parole*).

Il simbolo è quindi un'espressione potenzialmente libera, svincolata da un particolare oggetto, ma ha sempre bisogno di un codice che gli dia vita; il codice lo rende potente in virtù del suo carattere convenzionale e combinatorio.

Un codice può essere il risultato di un processo culturale come il formarsi di una lingua, oppure può consistere in una banale convenzione artificiale, come l'attribuzione di numeri ai componenti di un magazzino. È importante sottolineare che, a differenza di quanto apparentemente avviene con le immagini, un alfabeto simbolico conta un numero finito di simboli, e che anche le sequenze ottenibili possono essere in numero finito. Ciò porta con sé precisi riflessi tecnologici: i segnali sono in numero finito e quindi più facilmente identificabili e controllabili, corrispondentemente gli apparati diventano più complessi e costosi. Ma gli ultimi anni hanno goduto di un abbattimento di costi dando il via al passaggio da 'analogico' a 'digitale'.

Espressione

Ritorniamo adesso al problema iniziale, quello della protezione del messaggio dal rumore, e concentriamoci su quel piano del messaggio che abbiamo chiamato 'espressione', disinteressandoci del piano del contenuto (del significato). Naturalmente terremo sempre presente che un messaggio senza contenuto non avrebbe interesse, poiché quando si trasmette un messaggio si intende, in genere, che possa venire compreso, che possa cioè produrre un qualche *effetto* sul destinatario. Questa intenzione, di cui non ci interessa la provenienza, è quindi attinente al contenuto del messaggio. Ma per ottenere il desiderato effetto sul destinatario è fondamentale che l'espressione del messaggio sia costruita 'a misura' delle capacità di comprensione del destinatario stesso.

Ma che cosa vuol dire 'comprendere'? Nel nostro contesto comprendere significa innanzi tutto distinguere il messaggio ricevuto da ciò che messaggio non è, riconoscendolo come uno dei messaggi prevedibili o previsti, già noti al ricevitore almeno in parte, o che il ricevitore è in grado di ricostruire. È qui che risiede il punto di contatto tra significato e significante, tra contenuto ed espressione di un messaggio: occorre garantire l'integrità dell'espressione se vogliamo che il contenuto possa giungere, a sua volta, integro a destinazione.

Meglio ancora, dobbiamo contare sulla collaborazione tra emittente e ricevente per raggiungere l'obiettivo di comunicare (verbo che equivale a 'mettere in comune'). Dobbiamo quindi combattere tutto ciò che fa diminuire la possibilità di comprensione da parte del ricevente, aumentandone la capacità di distinguere il segnale dal disturbo. Poiché si distingue ciò che è diverso, la *diversità* diventa un fattore di primaria importanza.

Codifica del messaggio

Possiamo pensare che l'emittente e il ricevente siano più 'intelligenti' del canale di trasmissione; quando questo non può essere ulteriormente migliorato, reso meno distorto e rumoroso, bisogna agire a monte e a valle del canale aumentando la potenza (del segnale) e/o la ridondanza (del segnale e del messaggio). Se poi anche queste azioni non sono sufficienti come fattori di diversità, non resta che tentare la strada della *codifica* del messaggio, eseguita alla sorgente, con successiva decodifica all'arrivo. Non resta cioè che rendere trasmettitore e ricevitore più bravi

nell'ingannare i disturbi, mettendoli in grado di conoscere il *codice* e di compiere elaborazioni talvolta complesse.

Shannon ha dimostrato l'esistenza di codici che consentono la trasmissione di messaggi virtualmente privi di errori anche in presenza di rumore comunque intenso; tutto ciò a condizione di non superare la cosiddetta 'capacità del canale', ossia la massima *quantità di informazione* ivi transitabile. Questo risultato, abbiamo detto, è sorprendente perché supera l'intuizione comune, che vede nella troppa disparità di potenza tra segnale e rumore un limite invalicabile. Invece la possibilità di superare il limite esiste e si basa sempre sul medesimo concetto: la *diversità*, questa volta a un livello diverso. Cerchiamo di vedere meglio come si procede, senza entrare in troppi particolari tecnici.

Un presupposto fondamentale è che i messaggi siano espressi da simboli, i quali devono appartenere ad un alfabeto *finito* e conosciuto sia dal trasmettitore che dal ricevitore; in altre parole non possiamo disporre di un numero infinito di simboli diversi. Ciò ha come conseguenza che possiamo impiegare un numero *finito* di segnali diversi (segnali numerici o digitali), invece di un segnale variabile a piacimento e in modo continuo (segnale analogico), come quello che corrisponde ad un'espressione tipo icona o tipo indice. È la famosa contrapposizione tra *analogico* e *digitale*, tra continuo e discreto. Contrapposizione sterile, dato che il cosiddetto *teorema del campionamento* permette di convertire i segnali dall'una all'altra modalità, con approssimazioni buone quanto si vuole; anzi, grossolanamente si potrebbe dire che l'analogico sarebbe una 'integrazione' (in senso matematico) del digitale, il quale allora sarebbe una 'differenziazione' dell'analogico: insomma, nel mondo delle comunicazioni, continuo e discontinuo non sono poi così distanti.

Simbolo e informazione

Ma questo vale per i segnali e non necessariamente per i messaggi da essi trasportati. Si potrebbe rendere discontinuo il contenuto del messaggio di un'opera d'arte pittorica 'traducendolo' in parole scritte? Certamente no, se desideriamo una *traduzione* fedele (la traduzione è infatti un problema semiotico). Però, se torniamo sul piano dei segnali, potremo ottenere una *copia*, ricavando dai segnali luminosi altri segnali e trattandoli opportunamente; potremo addirittura costruire messaggi simbolici che *rappresentino* espressioni iconiche di altri messaggi. In altre

parole possiamo operare una conversione A/D e ottenere sequenze di simboli in numero *finito*, cioè un messaggio la cui espressione è simbolica e il cui contenuto è un'immagine; con notevoli vantaggi, come vedremo. Quello che vale per le immagini vale naturalmente per il suono, anche se per certi audiofili è stato duro da digerire: nel suo essere continuo, il suono, espressione di ogni messaggio musicale udibile (a prescindere dalla partitura scritta, che comporta un passaggio in più), è simile ad un'immagine, e il segnale acustico che lo trasporta è continuo, 'analogico'.

Sappiamo che il sorgere della scrittura, processo simbolico per eccellenza, ha segnato un progresso enorme per l'umanità: la simbolizzazione grafica ha permesso tra l'altro di proteggere l'informazione, il sapere, dall'inquinamento del 'rumore del tempo', dando vita quindi ad una memoria assai meno corruttibile di quella dell'uomo, molto più capiente di altre forme di memoria, quali la pittura, l'architettura, gli oggetti costruiti dall'uomo.

Ma che cos'è l'*informazione*? Anche qui abbiamo più significati; quello più comune si riferisce a informazione come notizie o nozioni, e riguarda il *contenuto* di un messaggio. Noi consideriamo invece solo l'*espressione*. È su questo piano che si definisce la *quantità d'informazione* nella relativa teoria. Non solo si definisce ma si misura in *bit*, come il sistema di numerazione binario, e bisogna stare attenti a non confondere tra bit di informazione, bit di memoria, bit di trasmissione.

Come affrontare i segnali non significativi

Torniamo ora al nostro problema iniziale e ricordiamo come viene definito il rumore: esso è tutto ciò che non è segnale, o piuttosto è *l'insieme dei segnali non significativi* nell'ambito del messaggio che vogliamo trasmettere (o che vogliamo ricevere), segnali che sono quindi *omogenei* a quello 'buono' e possono così alterarlo o ingannare il ricevitore. Ad esempio, un segnale acustico viene alterato solo da energia acustica e non elettrica, etc.

Per ricevere il più possibile correttamente un messaggio il ricevitore può agire su due piani:

- a) Piano del segnale. Poiché per definizione un segnale possiede una certa forma, questa sarà diversa da quella del rumore. Il ricevitore, entro certi limiti, sarà in grado di 'ripulire' o 'rigenerare' i segnali

se i segnali ammessi ('buoni') sono in numero finito ed esso ne 'conosce' la forma. Ciò presuppone che si tratti di messaggi composti, nella loro *espressione*, di simboli, e che uno o più simboli vengano supportati da uno o più segnali.

- b) Piano del messaggio. Il rumore può facilmente trasformare un segnale buono in un altro segnale buono, trasformando un simbolo buono in un altro simbolo buono e alterando così il messaggio, e il ricevitore non può saperlo. Occorre allora agire a più alto livello. Se il messaggio che si prevede di ricevere è anche qui composto da combinazioni di un alfabeto finito di simboli, il ricevitore potrebbe 'conoscere' quali combinazioni sono buone (cioè ammesse da un codice) e quali no, e può quindi rigettare quelle 'cattive'. Ma sorge subito un inconveniente: il ricevitore dovrebbe avere in memoria una quantità spaventosa di combinazioni buone, altrimenti avremmo serie limitazioni alla trasmissione, in altre parole potremmo trasmettere solo una quantità limitata di messaggi semplici.

Blocchi

Pensiamo allora a un messaggio comunque lungo e suddividiamolo in una serie di sotto-messaggi, sequenze di simboli di una lunghezza prefissata, o, come si dice, 'blocchi': il numero dei blocchi è finito, seppure grande, e il ricevitore potrebbe ora conoscerli. Ma siamo tornati al punto di partenza: se il rumore trasforma un blocco buono in un altro blocco buono, il ricevitore non ha modo di accorgersene.

La soluzione consiste nel codificare opportunamente i blocchi allungandoli un po' (aggiungendo ridondanza) in modo controllato. Il numero dei blocchi possibili aumenta, mentre il numero dei blocchi ammissibili rimane lo stesso. Il ricevitore è in grado ora di distinguere 'il grano dal miglio' perché Shannon ha dimostrato che esistono codici che rendono assai diversi o 'distanti' i blocchi buoni da quelli senza senso, dove basta pochissima ridondanza per rendere grandissima quella 'distanza'; è possibile così ottenere codici che rivelano o addirittura correggono errori (se ne ha un'applicazione nel CD). Per la sua dimostrazione si è servito della geometria multidimensionale, scovando, con vari colpi di genio, un tipo di *diversità* che sfugge alla normale intuizione. Il concetto di diversità è però basilare sia nella natura che nell'uomo, come abbiamo accennato più sopra; la realizzazione della memoria, per citare

un caso, si fonda sul rendere diverso un qualche mezzo materiale in modo permanente, istituendovi un ordine, una situazione che, rispetto alla precedente, è imprevedibile. Nella lotta tra l'uomo e la natura vince chi è più originale, imprevedibile.

Nell'imprevedibilità sta l'essenza della comunicazione: ciò che è già noto non informa più. Ma, a essere imprevedibile, si dirà, non era proprio il rumore? Esso è disturbo proprio perché impreveduto, altrimenti lo si potrebbe correggere; se il rumore si *somma* ad un segnale continuo (è quel che accade in pratica), i due non si potranno più separare, a meno di non *sottrarre* ancora il segnale, ma ciò vorrebbe dire disporre del segnale *comunicato* per altra via non rumorosa, e allora avremmo solo un doppiante peggiorato, o se si vuole, non informativo perché già conosciuto. E allora? Allora sono imprevedibili sia il rumore sia i segnali. Il punto è che sul rumore spesso è impossibile, o troppo costoso, intervenire, mentre è possibile intervenire sui segnali e soprattutto sui messaggi operando sulla loro statistica.

Nel rumore, regno dell'imprevedibilità, è quasi sempre presente un carattere d'insieme che è, di converso, ordine e prevedibilità: *nell'insieme* il rumore è ordinato, la sua distribuzione di probabilità è conosciuta, spesso immutabile e ben descrivibile. Stiamo parlando del rumore propriamente detto, quello casuale in senso stretto. Invece i messaggi, i processi simbolizzati sono assai meno semplici nelle caratteristiche d'insieme. In questo senso il rumore può essere più regolare di un insieme di messaggi, la cui statistica può essere trasformata mediante codifica. Certo, se il rumore consiste in un disturbo ad hoc, come in campo militare, è più difficile difendersi, ma la strategia si basa sempre sulla diversità, come del resto fa la tecnica della criptografia.

Individuare il livello

La regolarità corrisponde alla stasi, mentre l'irregolarità corrisponde al movimento, anche se questa contrapposizione appare troppo elementare: si dovrebbe dire, invece di stasi e movimento, movimento lento e movimento veloce, naturalmente in senso relativo. Per affrontare questa realtà assai complessa si usa suddividerla in 'livelli', per cui ciò che appare regolare a un certo livello apparirà, spesso, irregolare a un altro, e viceversa. Ogni livello è relativo a un certo ordine di grandezza, o a un determinato punto di vista. Una città vista dall'alto può sembrare molto regolare; poi, scendendo al livello dei palazzi, sembrerà un am-

masso irregolare anche se armonico, scendendo ancora di livello un singolo palazzo sembrerà regolare; scendendo ancora si vedranno regolarità o irregolarità ... In altre parole individuare un livello, fatto questo di primaria importanza in qualsiasi processo comunicativo o comunque simbolico, vuol dire definire un contesto, ossia l'insieme delle condizioni che rendono i simboli portatori di significato e definiscono che cosa è segnale, in una parola una *conoscenza*, che in ultima analisi distingue il segnale dal rumore, il messaggio portatore di senso da quello insensato.

Spesso il contesto implicitamente si suppone già dato a priori, o quanto meno si suppone che esista; ma si deve pur essere formato in qualche modo, e viene da pensare che lo stabilirsi di un contesto comunicazionale sia a sua volta un processo comunicazionale. Non necessariamente di tipo simbolico, però. A un certo punto, retrocedendo, si dovrebbe trovare un contesto nato per altra via, per un salto qualitativo che ci porta al di là, o meglio prima del contesto simbolico.

Che cosa viene quindi 'prima' dei simboli? Prima dei simboli sembrano esserci le immagini; ma si tratta di un discorso molto più complesso e profondo che richiede e merita una successiva riflessione.

CLAUDIO BONECHI

LE FUNZIONI DEL TEMPO: GLI INVILUPPI

Uno degli aspetti più importanti riguardante un qualsiasi *evento* musicale è dato dal fatto che i suoi parametri costituenti tendono a *cambiare* costantemente.

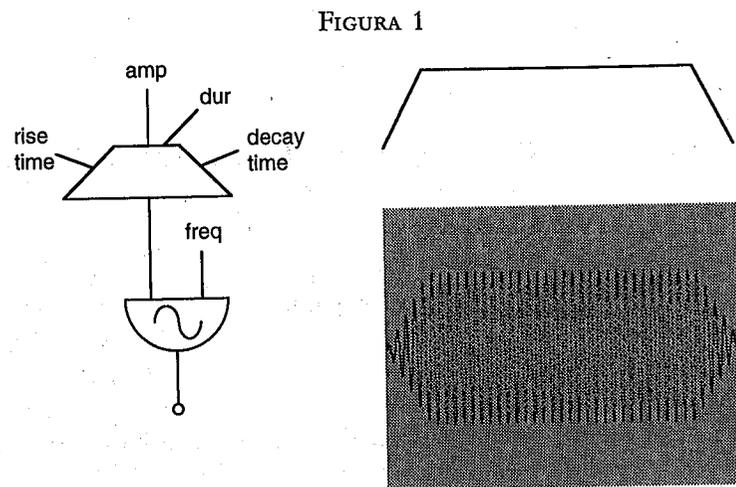
Da un punto di vista sia percettivo (cioè psicoacustico) che artistico, definiamo in fase di ascolto un suono come *statico* se le sue caratteristiche non variano nel tempo, e *dinamico* nel caso contrario, associando al primo caso aggettivi come 'monotono', od 'innaturale'.

Non a caso, nei primi strumenti elettronici di tipo commerciale (e non solo nei primi...), uno dei difetti più gravi che veniva riscontrato era costituito dalla *staticità* dei suoni che producevano, e che ne condizionavano pesantemente la 'naturalzza' dell'ascolto¹.

Queste considerazioni devono quindi necessariamente ricondurci alle modalità con le quali gestiamo l'unità base di generazione del suono, cioè l'oscillatore, portandoci a stabilire che i suoi ingressi quasi sempre variano col tempo: vale a dire che l'ampiezza e la frequenza di un oscillatore sono controllate per mezzo di funzioni del tempo. Anche un oscillatore può essere usato per generare queste funzioni di controllo, però i linguaggi come CSound includono *moduli* generatori di inviluppo e vari altri generatori di funzioni che, essendo stati progettati per questo scopo specifico, possono sintetizzare direttamente queste funzioni di controllo. Nella Fig. 1 viene visualizzato il più semplice strumento prodotto via computer: l'uscita del generatore di inviluppo pilota l'ingresso del controllo d'ampiezza dell'oscillatore, in

¹ Questo effetto veniva causato dal fatto che gli oscillatori di questi strumenti scandivano costantemente una tabella rappresentante la forma d'onda da riprodurre (e per questo definiti *oscillatori ad onda fissa*) ed il risultato era un contenuto spettrale (cioè, il 'timbro') assolutamente sempre uguale e, di conseguenza, monotono e ben lontano dalla 'naturalzza' degli strumenti acustici, dovuta alla continua fluttuazione in frequenza, ampiezza e fase delle parziali dei loro spettri ed ottenibile in elettronica con l'uso di più oscillatori controllati individualmente.

modo tale che lo strumento produca un forma d'onda fissa inclusa² nell'involuppo.

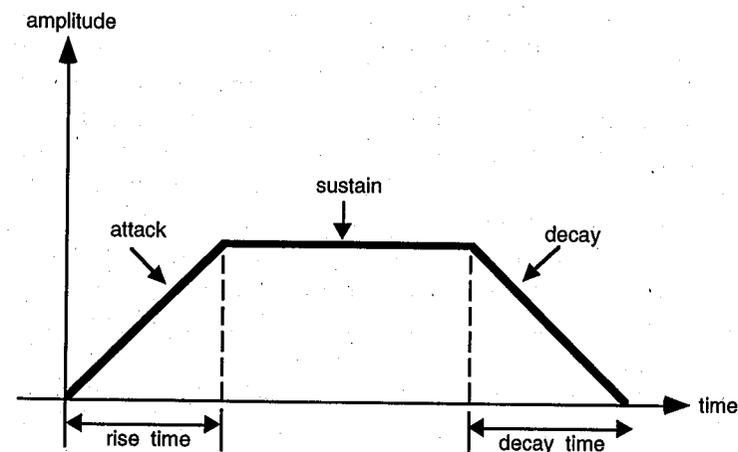


Come possiamo vedere in Fig. 2, un semplice involuppo d'ampiezza è formato da tre segmenti: la fase di attacco, che rappresenta come il segnale vari da zero al suo valore di ampiezza di picco nell'intervallo di tempo stabilito (Δt); la fase di sostegno, che rappresenta l'andamento del segnale (sempre come ampiezza) nel suo stato stabile ('steady state'), ovvero un regime costante; e la fase di decadimento (o di rilascio), che rappresenta la variazione nel tempo del segnale dal suo stato stabile al valore zero (ovvero, la sua estinzione).

Un generatore di involuppo ha almeno quattro parametri di ingresso: il tempo di salita (rise time), che è la durata del tempo di attacco, l'ampiezza che stabilisce il valore di picco del segnale durante la fase di attacco, la durata totale dell'involuppo, ed il tempo di decadimento (decay time). In alcuni moduli (tipo «envlpx» in Csound) devono essere specificate le forme del segmento di attacco e di decadimento. A seconda del tipo di generatore di involuppo, questo può essere fatto in due modi.

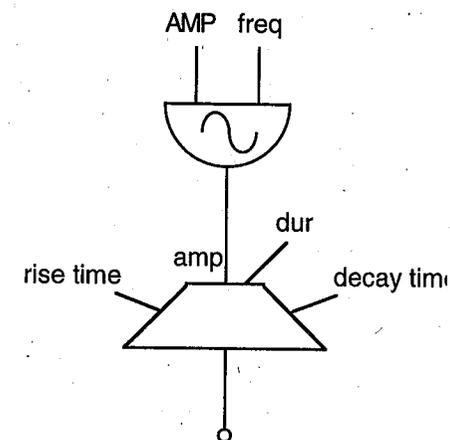
² In realtà, un involuppo è costituito dalla variazione dinamica nel tempo dei valori di una funzione, ed è ottenuto moltiplicando fra loro due segnali, quello da modificare ed il modificante, generalmente il primo a variazione veloce ed il secondo a variazione lenta: ciò farà sì che la forma della funzione modulante sia sovrainposta al segnale da modificare, appunto attraverso il prodotto dei valori di volta in volta assunti nel tempo dalle due funzioni.

FIGURA 2



Alcuni generatori di involuppo determinano la forma del segmento facendo riferimento ad una funzione memorizzata in una tabella d'onda. In questo caso, l'intera tabella è scandita una volta nel tempo del segmento. Altri tipi di generatori di involuppo possiedono forme predefinite. Per esempio, parecchi linguaggi (come del resto Csound) implementano una unità generatrice chiamata «linen» che produce involuppi con attacchi e decadimenti strettamente lineari, mentre «envlpx» consente attacchi e decadimenti esponenziali.

FIGURA 3

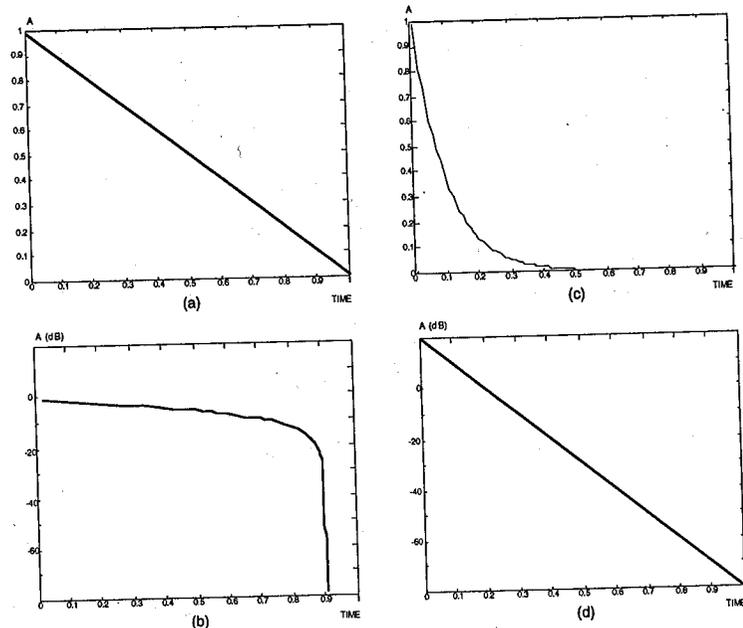


In molti linguaggi, un generatore di inviluppo può essere usato come un elaboratore di segnale. Un segnale prodotto da un oscillatore (od altro generatore) può essere applicato all'ingresso relativo all'ampiezza del generatore di inviluppo: ciò porterà ad un segnale di uscita che sarà costituito dal segnale d'ingresso 'incapsulato' in un inviluppo. Lo strumento di Fig. 3 sarà identico come funzione a quello precedentemente visto in Fig. 1. Invece di pilotare l'ingresso relativo all'ampiezza dell'oscillatore con un inviluppo, viene applicata ad esso una costante (AMP): ciò farà sì che l'oscillatore produca un segnale con ampiezza costante. Il passaggio di questo segnale attraverso il generatore d'inviluppo imporrà un modello di variazione d'ampiezza sulla forma d'onda generata dall'oscillatore.

La forma dei segmenti di attacco e decadimento di un inviluppo condiziona in maniera considerevole la percezione del timbro di un suono. La Fig. 4 illustra le due forme più comunemente incontrate nella computer music: la lineare (Fig. 4a) e l'esponenziale (Fig. 4c).

Poiché gli ascoltatori percepiscono l'ampiezza su di una scala quasi logaritmica, un cambio più costante dell'intensità di un suono sarà ottenuto con una forma esponenziale piuttosto che lineare.

FIGURA 4



Le Figg. 4b e 4d mostrano come ciascuna forma progredisce in termini di dB.

Un suono con un decadimento lineare apparirà come indugiare dopo l'inizio della fase di decadimento, per poi improvvisamente 'svanire' verso la fine dell'evoluzione sonora: un decadimento esponenziale invece rifletterà una variazione costante in dB rispetto al tempo e quindi suonerà come una più graduale diminuzione di ampiezza. Le vibrazioni prodotte in natura decadono quasi sempre in modo esponenziale.

Poiché un vero andamento esponenziale non può mai raggiungere esattamente lo zero, il musicista deve specificare i valori minimi e massimi della funzione (cioè della forma).

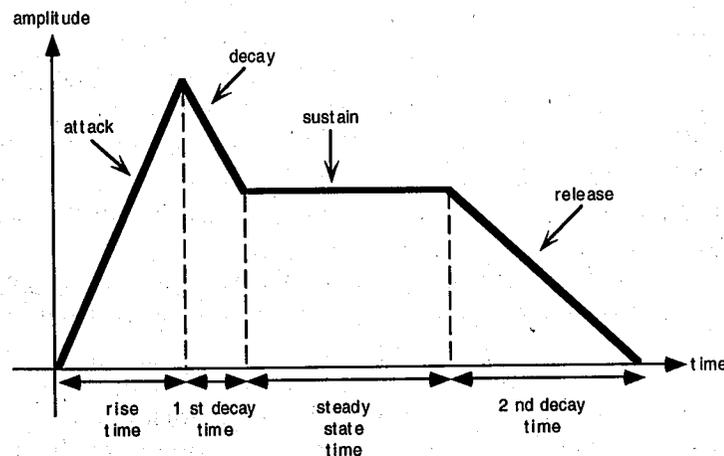
Anche la durata dei segmenti di attacco e decadimento ha una grandissima influenza sul timbro. Negli strumenti acustici, la fase di attacco del suono è normalmente in qualche modo più corta di quella di decadimento. Un attacco brevissimo è tipico dei suoni percussivi, mentre tempi di attacco più lunghi possono essere trovati in strumenti come l'organo. Ancora, molti strumenti acustici hanno tempi di attacco più lunghi sulle note più gravi (ciò è dovuto principalmente a fattori fisici come massa ed inerzia). Sintetizzare dei suoni con tempi di decadimento brevi e tempi di attacco relativamente lunghi produce un effetto acustico simile all'ascolto di un nastro registrato al contrario³. Naturalmente, questa caratterizzazione del suono potrebbe essere desiderabile in determinate applicazioni.

Un lieve miglioramento rispetto al semplice inviluppo a tre stadi visto precedentemente è quello di Fig. 5, ed è dato dall'inserimento di un quarto segmento fra la fase di attacco e quella di sostegno. Un inviluppo di questo tipo è chiamato A.D.S.R. (acronimo di Attack, Decay, Sustain, Release): la forma di questo inviluppo è un tentativo di imitare gli inviluppi che esistono negli strumenti acustici⁴, ed è comunemente usata nei sintetizzatori commerciali economici; in questi apparati, la nota rimane nello stato di sostegno (cioè 'ancorata' ad un'ampiezza costante) finché il tasto non viene rilasciato.

³ Questo modo di procedere, che potremmo definire retrogrado, era molto usato nella tape music allo scopo di modificare dei timbri noti, in quanto il nastro registrato veniva letto invertendo la direzione di marcia, il che causava la lettura dell'inviluppo «al contrario», producendo l'effetto succitato.

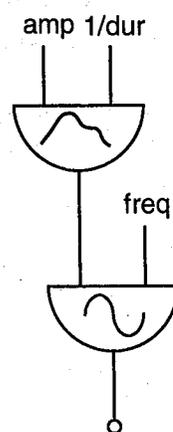
⁴ C'è comunque da sottolineare che si lavora con metodi lineari, per cui gli inviluppi risultano 'falsati', come evidenziato prima, a meno di non usare tratti di curva a variazione esponenziale.

FIGURA 5



Nei linguaggi per la Computer Music come Csound, i generatori di inviluppo variano in complessità a seconda dei tipi di inviluppo che possono realizzare. Nella maggior parte dei linguaggi sono disponibili generatori che permettono inviluppi con solo due o tre *breakpoints*: ed è allora, quando la complessità di un inviluppo desiderato eccede le possibilità del generatore preposto, che si può usare al suo posto un oscillatore. La Fig. 6 mostra l'utilizzo di un oscillatore in questa modalità operativa: la forma d'onda dell'oscillatore usato come generatore di inviluppo è la forma dell'inviluppo desiderato, e la

FIGURA 6



frequenza di questo oscillatore è scelta per essere l'inverso della durata della nota, cioè $1/d$: in questa maniera, l'inviluppo sarà generato una volta.

La stessa configurazione è stata spesso anche usata per realizzare eventi sonori consistenti nella ripetizione di un suono: ciò è ottenuto programmando l'oscillatore che genera l'inviluppo in modo tale che produca svariati cicli durante la durata dell'evento sonoro.

Esiste comunque un notevole problema che pregiudica alquanto l'uso di un oscillatore al posto di un generatore di inviluppo, ed è creato dal fatto che i tempi di attacco e di decadimento varieranno al variare della durata: questo fenomeno, a meno che non si compensi la forma dell'onda, causerà delle differenze nettamente percepibili a livello timbrico al variare di una gamma di durate.

I generatori di inviluppo sintetizzano funzioni del tempo che si addicono al meglio per controllare l'ampiezza di un oscillatore. Nella Computer Music, sono necessarie altre funzioni per controllare vari parametri del suono, come ad esempio la variazione in frequenza di un oscillatore: a questo scopo, la maggior parte dei linguaggi tipo Csound implementano generatori di funzioni ad interpolazione per dare la più grande flessibilità nel realizzare funzioni del tempo.

Detti generatori, in un diagramma di flusso, sono spesso rappresentati da un rettangolo con un mnemonico od un disegno della funzione all'interno: nell'usarli, il musicista specifica la funzione listando i punti rappresentativi della stessa; per ciascun punto viene fornita una coppia di numeri: il valore funzionale ed il tempo trascorso dal punto precedente (alcuni linguaggi usano la convenzione: valore funzionale e tempo trascorso dall'inizio della funzione). In Csound, a questo scopo, esistono i moduli «linseg» ed «expseg».

Durante la fase di sintesi il generatore di funzioni calcola i valori interpolando fra i *breakpoints*.

L'interpolazione può essere sia lineare che esponenziale, e ciò dipende dal tipo di generatore di funzioni utilizzato⁵. Ad esempio, si potrebbe ottenere un glissando molto graduale specificando l'interpolazione lineare per una funzione che vada a pilotare l'ingresso in frequenza di un oscillatore. In questo caso i valori della funzione dovrebbero essere forniti come le frequenze dei punti finali del glissando.

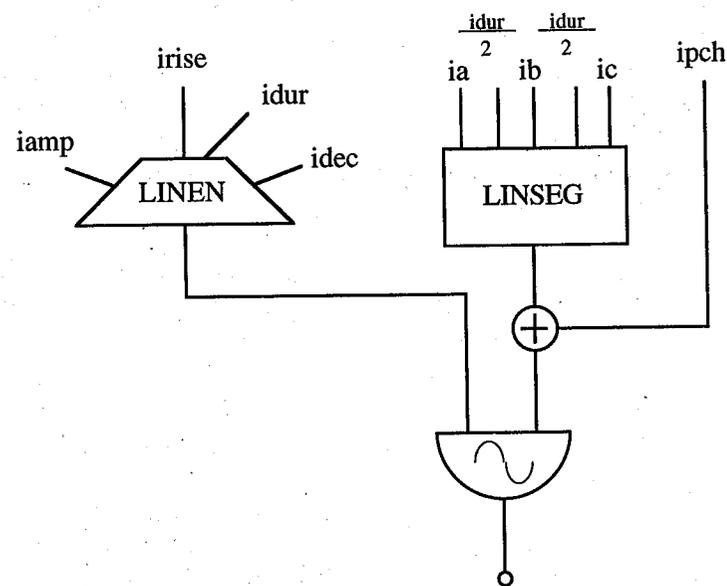
⁵ Alcuni linguaggi dispongono dell'interpolazione lineare ed esponenziale all'interno dello stesso generatore di funzioni: la scelta fra le due modalità di utilizzo viene fatta attraverso il settaggio di uno o più parametri.

Si potrebbe ipotizzare la creazione di un evento sonoro di durata piuttosto lunga (diciamo 10 sec.) nel corso della cui evoluzione il pitch vari in maniera minima ma percettibile intorno ad un valore applicando una funzione di controllo sull'ingresso relativo alla frequenza dell'oscillatore.

Ne consegue che anche in questo caso potremo parlare di inviluppo, ma in *frequenza*, in quanto il pitch prodotto dal nostro oscillatore fluttuerà tra un valore base, uno massimo ed (eventualmente) uno minimo nel tempo dell'evoluzione dell'intero evento sonoro.

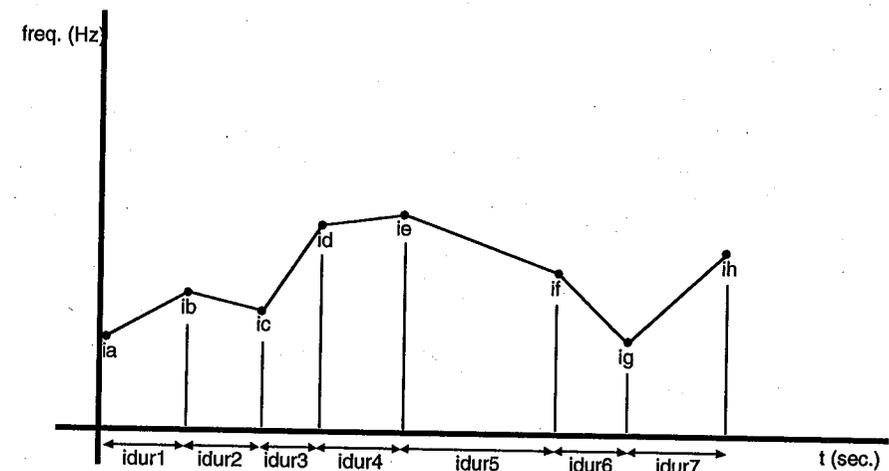
Un possibile schema che si riferisca all'implementazione di questo algoritmo in CSound è il seguente (Fig.7):

FIGURA 7



È ovvio che attraverso il modulo LINSEG risulta possibile ottenere deviazioni molto complesse ed articolate semplicemente utilizzando un maggior numero di breakpoints, comprendenti sia il valore iniziale che quello finale, con la rispettiva durata del segmento in questione, come da Fig. 8:

FIGURA 8. Inviluppo in frequenza complesso realizzato mediante il modulo LINSEG di CSound



Abbiamo, per ragioni di spazio, toccato solo alcuni degli ambiti e delle modalità di utilizzo degli inviluppi: purtuttavia, riteniamo che essi possano aver dato al lettore almeno un'idea delle potenzialità esprimibili nella gestione e manipolazione dei parametri di un evento sonoro dal punto di vista temporale, ossia nel controllo della loro dinamicità.

GIANCARLO SICA

UNA CRITICA RADICALE ALLA SERIALITÀ

1. *L'intervento di Ruwet*

In *Contradictions du langage seriel*, del 1959, Nicolas Ruwet¹ prendeva in esame la musica post-weberniana ai differenti livelli dei suoi presupposti teorici, delle poetiche dei compositori e infine della realtà sonora da essa creata. L'indagine è svolta dapprima utilizzando gli strumenti della linguistica strutturale e successivamente introducendo alcune nozioni basilari della fonologia. Qui ci si occuperà quasi esclusivamente della parte in cui Ruwet individua un problema nel progetto strutturale dei musicisti seriali che avrebbe contribuito in maniera determinante a rendere vano ogni loro sforzo verso la creazione di un «linguaggio» musicale.

A muovere la critica di Ruwet è la constatazione di un'evidente contraddizione del fenomeno seriale:

Mi sembra che ogni ascoltatore attento dovrebbe essere colpito da una contraddizione che è insita in una gran parte della musica seriale post-weberniana. Questa musica, assai complessa in via di principio nel progetto del compositore, appare semplicista all'ascolto².

Il fenomeno musicale è qui considerato a due livelli differenti. Il primo è quello tecnico-progettuale, definito nel corso delle riflessioni che presiedono alla nascita dell'opera; il secondo è quello percettivo che riguarda l'opera in quanto evento sonoro concreto. La critica di Ruwet è tutta basata sulla incongruenza esistente tra una (dichiarata) comples-

¹ N. RUWET (n. 1932), linguista e musicologo di origine belga, è stato uno dei fondatori della semiologia musicale. Ha applicato alla ricerca semiologica in musica i metodi e i criteri dell'analisi linguistica.

² N. RUWET, *Contradictions du langage seriel*, «Revue belge de Musicologie», n. 13, 1959, pp. 83-97.

sità di principio e un risultato sonoro apparentemente elementare. Ciò risulta anche dalla lettura del brano seguente:

Questi urti reciproci di blocchi sonori, questi perpetui salti di registro, queste variazioni ritmiche infime, creano in definitiva una musica molto statica, che addobba, ma dove non succede nulla... questa musica fallisce nella creazione di un discorso autonomo. Tutto accade spesso come se essa ricadesse nello stadio indifferenziato della pura natura, come se essa rinunziasse a creare un linguaggio, una storia³.

Il problema dei musicisti seriali, secondo Ruwet, è innanzitutto un problema di linguaggio, essendo la loro ricerca orientata alla costruzione di un sistema capace di sostituire quello tonale. Ma i musicisti seriali – e da qui proviene la contraddizione avvertita dall'autore – mancherebbero il loro obiettivo per non aver «tenuto conto delle condizioni che determinano la possibilità di ogni linguaggio»⁴:

La musica è linguaggio. Cioè essa è, fra altri, uno dei sistemi di comunicazione per mezzo dei quali gli uomini scambiano significati e valori. Per esistere, avere un'efficacia, essa deve dunque obbedire alle regole che rendono possibile, in maniera generale, il funzionamento di un sistema di comunicazioni⁵.

Il passo successivo di Ruwet è quello di separare, tra i vari metodi utilizzati dagli uomini per rapportarsi gli uni con gli altri, i «rapporti che sono al di qua o al di là del linguaggio: grido, sguardo, carezze, ecc.», dai «sistemi articolati, differenziati: miti, riti, linguaggi, arti, sistemi di parentela, sistemi economici»⁶. Nell'insieme dei sistemi articolati egli pone anche la musica e riconosce che l'utilizzo di alcuni concetti base della linguistica potrebbe giovare all'analisi e alla comprensione del fenomeno musicale. Ad esempio, tenendo presente che «in contrapposizione all'atto di parola, che è sempre unico, il linguaggio o la lingua è qualcosa di generale e di costante»⁷, si potrebbero ricavare delle conclusioni precise riguardo alla nozione di tempo musicale:

³ Ivi, p. 6.

⁴ Ivi, pp. 7-8.

⁵ Ivi, p. 8.

⁶ Ibidem.

⁷ N. S. TRUBECKOJ, *Grundzüge der Phonologie*, Prague, 1939; tr. it.: *Fondamenti di Fonologia*, Torino, Einaudi, 1971, p. 5 (da cui si cita); riportato in Ruwet, *Contraddizioni...*, cit., p. 10.

quando Henri Pousseur parla del «progetto di una irreversibilità radicale e senza restrizione del divenire musicale», o quando Boulez parla del «progetto di una musica totalmente asimmetrica», essi testimoniano una confusione fra i due fini, o piuttosto riducono il linguaggio ad uno solo dei suoi termini, la parola⁸.

Dopo aver preso in esame il principio stesso di generalizzazione del principio seriale – principio del quale vengono rimessi in discussione gli assunti di base – e dopo aver esaminato il significato del concetto di infrastruttura linguistica in relazione alla musica, Ruwet offre nella parte conclusiva dell'articolo «un tentativo di spiegazione, ma affatto ipotetico»⁹:

i linguisti hanno finito col constatare che non solo tutte le lingue sono rette da certi principi formali identici, ma anche che vi sono certe opposizioni fonologiche importanti che si ritrovano ovunque¹⁰.

Il riferimento è ad un testo di Jakobson¹¹ in cui si indica che

certe opposizioni si ritrovano in tutte le lingue e costituiscono anche la base di tutti i sistemi fonologici...

In maniera generale, sembra che certi fonemi si ritrovino più frequentemente di altri, non perché sarebbero più facili da pronunciare, più 'naturali', ma perché essi presentano certe proprietà strutturali che li rendono particolarmente atti ad un trattamento linguistico¹².

Analogamente sarebbe possibile che determinate relazioni tra le frequenze dei suoni, o certe particolari strutture ritmiche «permettano più facilmente di altre di creare forme differenziate e insieme chiare»¹³. Per questa ragione i musicisti seriali fallirebbero nella costituzione di un nuovo linguaggio musicale: «essendosi privati delle relazioni più semplici e più chiare, essi non potrebbero evitare il caos salvo che prendendo precauzioni affatto particolari»¹⁴. Il sistema finora adottato sarebbe infatti «instabile, labile».

⁸ Ruwet, *Contraddizioni...*, cit., p. 11.

⁹ Ivi, p. 22.

¹⁰ Ivi, p. 23.

¹¹ R. JAKOBSON, *Kindersprache und Aphasie*, 1944; tr. it.: *Lo sviluppo fonologico del linguaggio infantile e dell'afasia come problema linguistico*, in *Il farsi e il disfarsi del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1971,

¹² Ruwet, *Contraddizioni...*, cit., p. 23.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

2. Un problema strutturale

Dopo aver considerato in maniera globale l'articolo di Ruwet possiamo addentrarci nei dettagli del problema relativo al concetto di generalizzazione del principio seriale: si tratta di un problema di ordine strutturale.

Anche ai sistemi musicali, in quanto relativi al linguaggio musicale, Ruwet ritiene di poter attribuire la natura di «sistema di sistemi», e proprio questa nozione viene utilizzata per analizzare il caso particolare della musica seriale post-weberniana:

Che cosa significa esattamente questa generalizzazione del principio seriale?

Essa significa che si concepiscono i rapporti fra i diversi sistemi parziali semplicemente sotto la forma del parallelismo, vale a dire sotto la forma più primitiva che ci sia. Si comprende che uno stesso principio semplice è in opera in ogni sistema parziale preso separatamente. Infatti, normalmente, in un sistema musicale, come in un sistema linguistico o un sistema di parentela, i differenti sotto-sistemi sono in rapporti molto più complessi, rapporti di implicazione mutua, di complementarità, di compensazione, ecc.¹⁵

In questo passo Ruwet fa riferimento a due livelli strutturali differenti. Da una parte vi sarebbero i 'principi' in opera in ciascuno dei vari sottosistemi; dall'altra il 'Principio' che organizza tra loro questi sottosistemi. Se il principio che regola ciascun sottosistema nella musica seriale (delle altezze, delle durate, delle dinamiche, dei timbri, dei modi d'attacco) è lo stesso per ogni parametro (la serie), a livello strutturale superiore si produrrebbe una condizione di assoluto parallelismo di strutture. E questa situazione non corrisponderebbe a quella di altri sistemi linguistici studiati. La situazione della musica seriale potrebbe essere dunque così ridisegnata:

L'aver concepito questi rapporti [quelli tra i vari sottosistemi] – almeno teoricamente, ma anche in molte opere reali – sotto questo unico modo del parallelismo, ha avuto conseguenze gravi: la serie tende a creare una certa uniformità; è del resto la sua ragion d'essere, essa era stata introdotta per mantenere una certa uniformità nel linguaggio musicale, minacciato di caos dopo la caduta del sistema di relazioni tonali.

Ma anche questa uniformità, sul piano del sistema delle altezze, implicava l'introduzione di principi affatto diversi sugli altri piani se si voleva costituire un linguaggio diversificato.

Al contrario, generalizzare il principio seriale valeva generalizzare l'uniformità¹⁶.

¹⁵ Ruwet, cit., p. 13.

¹⁶ Ibidem.

Questa la relazione tra il carattere semplicistico, monotono, indifferenziato che la musica seriale rivela all'atto dell'ascolto, e il parallelismo di strutture verificatosi per l'aver generalizzato il principio seriale.

L'idea di parallelismo, così come emerge dall'impostazione di Ruwet, richiama alla mente la definizione che tutti possiamo trovare nella geometria: parallelo si dice di due rette che, giacenti sul medesimo piano, non hanno nessun punto in comune. Il parallelismo esclude quindi la convergenza in un punto. I musicisti seriali hanno concepito e sviluppato le sottostrutture del loro sistema musicale l'una indipendentemente dall'altra, per cui la loro intenzione compositiva non si è mai concentrata sulla nota in quanto entità sonora totale, non si è mai verificata, cioè, una convergenza di strutture in direzione del punto-nota. La generalizzazione stessa sarebbe stata «un'altra maniera di perder di vista le mutue implicazioni dei diversi sistemi»¹⁷, arrivando così a nuove contraddizioni. Nei Klavierstücke I-IV di Stockhausen, ad esempio, Ruwet individua una profonda incompatibilità tra i parametri delle durate e quello delle altezze. I bruschi cambiamenti di registro, egli afferma, produrrebbero «una specie di lacerazione incessante, che ha la sua propria forza ritmica e che tende a contrastare la percezione di quelle sottili differenze di durata»¹⁸. Non si dovrebbe credere tanto superficialmente, secondo Ruwet, che le varie sottostrutture parametriche siano sempre reciprocamente compatibili¹⁹.

3. Infrastruttura e comunicazione

Il problema oggetto della nostra indagine si situa a livello di infrastruttura. Questa nozione, assieme a quella di comunicazione, viene discussa da Ruwet attraverso una comparazione tra musica e letteratura:

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ivi, p. 14.

¹⁹ Così anche J.J. NATTIEZ (*Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Torino, Einaudi 1987. Citazioni alle pp. 30 e 172): «nella musica elettroacustica si è prodotto lo stesso fenomeno, *mutatis mutandis*, che nella musica seriale accademica: la ricerca forsennata di suoni mai uditi raggiunge l'utopia bouleziana di una musica integralmente non ripetitiva; entrambe sono sfociate in una indifferenziazione monotona». E ancora: «l'avvento di un nuovo sistema totale non ha avuto luogo. Ciò che la serie generalizzata guadagnava dalla radicale cancellazione delle ultime tracce di arcaismo, lo perdeva a livello di organizzazione globale. Elaborare i quattro parametri secondo un unico principio non era sufficiente per conferire al nuovo sistema un'unità. Mancava una funzionalità fondamentale».

Abbiamo visto che ogni arte, nella misura in cui è un mezzo di comunicazione, si fonda su un sistema definito, su una infrastruttura.

Ora, grosso modo, si può dire che nella letteratura questa infrastruttura è data, mentre la musica deve elaborarla essa stessa. Nel caso della letteratura, questa infrastruttura (sistema fonologico e morfologico, lessico, sintassi) è interamente costituita al livello del linguaggio di tutti i giorni²⁰.

Nella visione di Ruwet i due concetti appaiono strettamente collegati: l'esistenza di un livello infrastrutturale dato sarebbe un requisito essenziale per ogni attività artistica che si voglia «mezzo di comunicazione». Ma l'affermazione per cui nella letteratura questa infrastruttura sia data mentre la musica debba crearsela deve essere oggetto di riflessione. Si legga ancora Ruwet:

Lo scrittore, Joyce per esempio, o Mallarmé, nel momento in cui prende a scrivere, non deve preoccuparsi di questa infrastruttura (...) nella misura in cui questa infrastruttura del linguaggio è data, stabile, la comunicazione è garantita in larga misura, lo scrittore possiede una base solida che può liberarlo al livello delle sovrastrutture...

La situazione del musicista è completamente diversa. La musica forgia essa stessa la propria infrastruttura, e noi viviamo precisamente un momento storico in cui questa infrastruttura è rimessa in questione²¹.

Si può essere pienamente d'accordo sul fatto che uno scrittore non debba necessariamente preoccuparsi dell'infrastruttura del linguaggio verbale, ma questo non significa che egli non possa comunque decidere di preoccuparsene. Se questo poi abbia o non abbia delle ripercussioni sulla qualità della comunicazione è un problema che egli può considerare importante oppure no. Allo stesso modo non è vero che un musicista debba forzatamente preoccuparsi dell'infrastruttura del sistema musicale da lui adottato: ciò è vero forse oggi ma non è vero in assoluto e per ogni epoca. Quel che è innegabile, piuttosto, è che il linguaggio musicale conosce tempi di evoluzione estremamente più brevi di quello verbale, e le ragioni di ciò possono essere individuate nei differenti usi dei due sistemi linguistici.

Nell'opera di De Saussure si possono ritrovare le ragioni per le quali i tempi di trasformazione del linguaggio musicale appaiano infinitamente più brevi di quello verbale. E si può dedurre che non esistano fon-

²⁰ Ruwet, *Contraddizioni...*, cit., p. 17.

²¹ Ivi, p. 17-18.

damentali differenze tra i due sistemi: le relazioni strutturali di base, infatti, appaiono sostanzialmente le stesse, lasciando così supporre una identità di principio tra il sistema linguistico verbale e quello musicale. Le differenze riscontrate sono piuttosto di dimensioni, di complessità, di diffusione e, diremmo anche, d'uso. Ma un peso del tutto speciale lo hanno assunto quelle che sono le motivazioni al cambiamento. Quest'ultimo è virtualmente possibile in ogni sistema e nulla impedisce agli utenti di agire con l'intento di provocarlo. Ogni sistema ha però un suo coefficiente di resistenza, una sua capacità di assorbire e neutralizzare le spinte tendenti a modificarlo. Sembra quindi che sia questa resistenza, in definitiva, a garantirne la stabilità.

L'utente di un sistema linguistico (si tratti di uno scrittore o di un musicista, non importa) può decidere, a partire da esso, di elaborare le sovrastrutture a un punto tale da rendere del tutto inadeguata l'infrastruttura che dovrebbe sorreggerle. Il problema messo in luce da Ruwet si iscrive nella stessa categoria di fenomeni. L'attuazione della serialità integrale infatti rappresenta un intervento diretto – e radicale – sull'infrastruttura del sistema musicale che, così come si configurava nelle poetiche dell'epoca, apparve ai musicisti seriali sprovvisto sia di strumenti validi nel governare le inusitate complessità ritmiche che di principi in grado di soddisfare le nuove esigenze formali²².

MARIO CAMPANINO

²² Cfr. anche N. RUWET in *Théorie et méthodes dans les études musicales* (in «Musique en jeu», n. 17, gennaio 1975, pp. 11-36; citazione a p. 23): «Secondo Nattiez, io avrei commesso il peccato di giudicare i Klavierstücke di Stockhausen nei termini di un «uomo acculturato al sistema tonale»; avrei avuto a loro riguardo dei pregiudizi analoghi a quelli dell'Occidentale che non percepisce i tratti pertinenti di tale musica della Nuova-Guinea. (...) A dire il vero, dopo venti anni di «acculturazione», non ho cambiato avviso sui Klavierstücke, che mi annoiano sempre tanto. Il rimprovero che si potrebbe fare alla mia «teoria» di allora (che è stata piuttosto avvalorata dall'evoluzione ulteriore di Boulez e Berio, così come da alcune delle loro dichiarazioni), è di essersi accontentata di una analogia approssimativa con la linguistica, allorché il problema interessa essenzialmente la psicologia della percezione.

MUSICA E PSICOANALISI

Chi accettasse le «ingiustizie» della comunicazione, chi continuasse a parlare con leggerezza, con tenerezza, senza che gli si risponda, acquisterebbe una grande padronanza: quella della Madre.

R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*

I rapporti tra musica e psicoanalisi risultano appariscenti se considerati in prima istanza in ambito, appunto, strettamente 'analitico'.

L'analisi musicale, che si configura come «dissezione di un'opera (o di un frammento d'opera) nelle sue parti costitutive, al fine di determinarne la costituzione, il significato e il valore»¹, si afferma in misura piena, nella sua qualità di tecnica di indagine scientifica, attorno ai primi anni del nostro secolo.

Quasi contemporaneamente Freud poneva le basi della sua «esplorazione dell'inconscio, forgiando via via gli strumenti teorici e metodologici capaci di dar ragione della sua turbolenza, di annetterlo entro i confini del sapere»².

In entrambi i casi, la propensione spirituale che pone al centro degli interessi questo 'materiale oscuro' (sia esso musicale o psichico), rivela come in un'epoca di senescenza delle arti e della civiltà appaia più urgente un atteggiamento di riflessione teorica che non uno slancio creativo fine a se stesso³.

¹ S. GUT, *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, UTET, Torino 1983, LESSICO, alla voce «Analisi Musicale».

² S. VEGETTI FINZI, *Storia della psicoanalisi*, Mondadori, Milano 1986, p. 11.

³ Ciò è vero per la musica all'indomani del cromatismo wagneriano, vale a dire sul campo di macerie del linguaggio tonale. Il fenomeno di 'intellettualizzazione' all'interno della cosiddetta musica colta occidentale appartiene già agli epigoni del wagnerismo, giungendo da Strauss e Skrjabin fino alla dodecafonia di Schoenberg, al linguaggio seriale, alla non-musica di Cage.

Freud, con gli strumenti della ragione, produce «un gran ritorno alla notte, alla sacralità primordiale, al preconcio gravido di vita, al mitico-storico-romatico grembo materno»⁴.

Si tratta quasi di una contraddizione in termini che ha il suo riflesso speculare nella tecnica analitico-musicale elaborata, in quegli stessi anni, da Heinrich Schenker⁵.

«Secondo la personalissima concezione che Schenker ebbe del comporre, un pezzo tonale realizzato magistralmente è riducibile alla 'proiezione' nel tempo di un unico elemento: la sua triade di tonica»⁶.

Allo stesso modo Freud pone il mondo dell'infanzia e della sessualità alla base dello sviluppo dell'individuo. Il passato, le radici, le esperienze dei primi anni di vita, segnano, determinano l'impronta particolare della personalità.

Sempre secondo Schenker, l'accordo di tonica iniziale diventa una 'struttura fondamentale' a due voci: l'*Ursatz* che si muove secondo una 'linea melodica fondamentale' chiamata *Urlinie*. «L'elaborazione compositiva parte già da uno stadio di avanzata articolazione dell'*Ursatz*, che corrisponde al 'livello profondo' (*Hintergrund*) della composizione. Le forme che questo livello può assumere sono pressoché infinite»⁷.

L'analisi schenkeriana è dunque, rinvenimento dell'*Hintergrund*, del 'livello profondo' della composizione, che ha carattere peculiare, vero nucleo motore dell'evento musicale e dell'articolarsi della forma, contenuta in una 'zona d'ombra'.

Allo stesso modo Freud sottolinea l'importanza dell'inconscio nella vita psichica. Anche la triplicità schenkeriana di *Ursatz*, *Urlinie* e *Hintergrund* non può non riportare alla prima topica freudiana che disegnava i luoghi della mente in *conscio*, *preconcio* e *inconscio*.

Le teorie di Schenker hanno trovato al loro apparire non pochi sostenitori ma non meno detrattori ed hanno aperto la strada ad un concitato fiorire di tecniche di indagine. Il panorama attuale si presenta

⁴ T. MANN, *La posizione di Freud nella storia dello spirito moderno* in Saggi (*Schopenhauer, Nietzsche, Freud*), Mondadori, Milano 1980, p. 113.

⁵ Non si vuol qui, considerando privilegiatamente l'analisi musicale schenkeriana, stabilire una sorta di priorità della stessa. Sta di fatto che, così come è accaduto per la psicoanalisi freudiana le cui teorie sono state contraddette o sviluppate dai discorsi scientifici successivi, il pensiero di Schenker resta a tutt'oggi un punto nodale ed un riferimento obbligato - non foss'altro per stabilirne i limiti - di tutto il dibattito in campo analitico e teorico.

⁶ I. BENT, *Analisi Musicale*, EDT, Torino 1990, p. 100.

⁷ *Ibidem*, p. 101.

come una sorta di enorme selva organizzata in cui è lecito parlare di volta in volta di analisi semiotica, insiemistica, ermeneutica, energetica, gestaltica, quantitativa, fraseologica, fenomenologica di derivazione schenkeriana (per quanto la matrice fenomenologica dello schenkerismo appare dubbia), solo per citarne alcune.

In ogni caso, al giorno d'oggi gli studiosi sembrano concordi nel giudicare 'buona' una analisi che 'funzioni' bene, al di là degli strumenti che sceglie di adoperare. Infatti «ogni analisi che voglia porsi compiti conoscitivi è attività creativa dell'esperienza musicale viva e vera. Come considereremmo anticulturale ogni esecuzione basata sull'arbitrio e il puro autocompiacimento, così siamo abituati a detestare ogni pratica analitica che si faccia feticcio a sé stessa: la responsabilità discende direttamente, cioè, dalla libertà creativa (concreativa) delle sue scelte»⁸.

Si può notare come venga posto l'accento sull'elemento creativo, anzi 'concreativo' come dice Salvetti, della moderna analisi musicale.

La tendenza appare comune anche in questo caso al mondo della psicoanalisi poiché «le affinità tra l'attività dello psicoanalista e quelle dell'artista sono state segnalate più di una volta. Meriterebbero tuttavia di essere approfondite...»⁹.

Le affinità di cui parla la Chasseguet, 'artistiche' in senso generale, trovano in campo musicale una davvero peculiare aderenza¹⁰.

Infatti «la musica fonda il suo potere poetico sulla *interpretazione*, che è anche lo strumento principe della psicoanalisi: ambedue le interpretazioni (quella musicale e quella analitica) consentono di rivelare quello che a prima vista non sta scritto nello spartito (del musicista) o nella

⁸ G. SALVETTI, in N. COOK, *Guida all'Analisi Musicale*, Guerini e Associati, Milano 1991, Introduzione, p. 12.

⁹ J. CHASSEGUET-SMIRGEL, *Per una psicoanalisi dell'arte e della creatività*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1989, p. 177.

¹⁰ Tra il mondo dell'arte e quello della psicoanalisi si può parlare in effetti di una costante e reciproca seduzione. Ne traccia un profilo interessante H. HESSE (*Gli artisti e la psicoanalisi*, in Saggi Mondadori, Milano 1965), seguendo l'ottica junghiana. Merita inoltre un'attenta lettura l'articolo del pianista C. ARRAU (*Un interprete di fronte alla psicoanalisi*, in J. HOROWITZ, *Conversazioni con Arrau*, Mondadori, Milano 1984, originariamente pubblicato in *High Fidelity*, 1967) per la sincerità, l'umiltà e il tono di affettuosa riconoscenza nei confronti della pratica analitica di cui si auspica l'introduzione nelle scuole di musica. Vale inoltre la pena ricordare, a titolo di curiosità, che persino l'insospettabile Wladimir Horowitz fu per lunghi anni in psicoterapia nonostante i dispetti della moglie Wanda: «Se hai il raffreddore, perché hai il raffreddore? Perché tua nonna quando eri piccolo aveva una relazione, e questo ti è entrato nel subconscio!» così lo scherniva (in H.C. SCHONBERG, *Horowitz-Vita e musica*, Rizzoli, Milano 1983, p. 176).

narrazione (del paziente). [...] In ambedue i casi l'interpretazione è molteplice, necessariamente creatrice. Una creazione nella creazione»¹¹.

Vediamo dunque delinearci dall'interno una nuova corrispondenza fra musica e psicoanalisi. Una corrispondenza che potremmo dire 'organica' per la funzione che svolgono linguaggio, voce, ritmo, nel campo narrativo della relazione analitica.

Da una parte il rapporto fra musica e linguaggio, musica e testo, appare indiscutibile e «il continuo confronto, dialogo e insieme conflitto della musica con la parola [...] costituisce la spina dorsale della storia della musica occidentale, tocca il suo nervo vitale [...] e nel ritmo è il punto essenziale di contatto fra musica e linguaggio»¹².

Da un altro punto di vista la musica è linguaggio specifico separato dalla parola e dotato di sua propria autonomia. È un linguaggio *sui generis* che dalla dimensione sintattica giunge a quella semantica, divenendo «forma *significante* le cui strutture sono isomorfe, cioè presentano una somiglianza nelle loro forme logiche con la nostra vita emotiva [...]. Non è dunque un linguaggio come il parlato [...] ma un modo simbolico di esprimere i sentimenti»¹³.

Il linguaggio privilegiato dalla coppia analitica è in effetti il linguaggio non-verbale, cioè esattamente musicale: si tratta di un 'linguaggio segreto' poiché «sono i *linguaggi dell'arte* che contengono in buona misura le componenti non codificate della comunicazione non-verbale e in qualche modo simbolizzano gli aspetti muti, non rappresentabili verbalmente, della nostra esperienza. I messaggi artistici parlano la *lingua segreta del non-verbale*, danno veste sensibile a questo idioma»¹⁴.

L'esperienza analitica è dunque anche esperienza estetica, e nella 'voce' trova il suo strumento ponendosi l'analista come 'cassa di risonanza'.

Socrate diceva: «Parla un po', così che ti veda». Quel che agisce musicalmente nella relazione analitica è «la voce: l'intonazione, l'eloquio, il tono, le inflessioni, il melisma, il ritmo e anche il timbro (o quel che

¹¹ M. MANCIA, *Psicoanalisi e forme musicali*, in *Nello sguardo di Narciso*, Laterza, Bari 1990, p. 173.

¹² T. GEORGIADIS, *Musica e linguaggio*, Guida, Napoli 1989, p. 29.

¹³ M. MANCIA, *op. cit.*, p. 172. Per un maggiore approfondimento sul problema del linguaggio musicale si rimanda a S.K. LANGER, *Filosofia in una nuova chiave*, Armando, Roma 1972, e E. FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino 1973.

¹⁴ A. DI BENEDETTO, *La musica segreta (Ascolto e senso del non-verbale)*, in *Il segreto e la psicoanalisi* a cura di M. Ciambelli, F. Oneroso e G. Pulli, Gnocchi Editore, Napoli 1996, p. 2.

Barthes chiama la 'grana'»), e l'analista riceve questa narrazione in un clima di 'attenzione fluttuante', attraverso quello che Nietzsche definiva il 'terzo orecchio' poiché «[...] ogni percezione è, in fondo, ascolto: o, il che è poi lo stesso, l'ascolto è il paradigma (e non la metafora) della percezione in generale. L'inconscio *parla*»¹⁵.

L'inconscio parla con il linguaggio essenzialmente corporeo della voce. L'organizzazione dei significati è linguisticamente un sistema adulto fatto apposta per mentire, il tono della voce è invece primitivo, porta con sé la verità e la specificità della nostra narrazione. Il senso del corpo racchiude il senso della voce: un 'tradimento' dell'uno implica una 'caduta' dell'altra¹⁶.

L'analista è quindi interprete di questa voce che si muove intessendo un suo specifico ordito ritmico, perché è il ritmo che dipinge il carattere, «manifesta e rivela, dà forma e misura, rende percettibile l'*ethos*»¹⁷.

Ma questa ritmicità è indubbiamente legata all'eredità materna perché le esperienze che il bambino compie nella sua crescita endouterina «sono tutte affidate alla sensorialità (in primo luogo uditiva) [...] che permetterà al feto di percepire i ritmi materni (cardiaci, respiratori, intestinali), i suoi propri ritmi e gli stimoli provenienti dall'ambiente esterno. Ne deriverà una interazione sensomotoria materno-fetale la cui caratteristica essenziale è la *costanza* e la *ritmicità*»¹⁸.

Possiamo affermare allora che il sentimento musicale è retaggio dell'antica fusionalità. La Madre è musica, la Madre dona la musica e determina anche la conformazione dell'individuale e specifico senso del 'bello' che percepiamo attraverso l'assimilazione dei suoi ritmi biologici.

È interessante a questo punto ricordare, soprattutto in questa sede, le due categorie di percezione musicale elaborate dall'Ehrenzweig: *ascolto fusionale* e *ascolto separato*¹⁹. L'*ascolto fusionale* sarebbe privilegio di tutta la musica tonale capace di ricondurci a ben determinati, e gradevoli, 'oggetti interni', conservati dalla memoria, riconosciuti come rife-

¹⁵ P. LACQUE-LABARTHE, *La melodia ossessiva - Psicoanalisi e musica*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 34 e 37. Il saggio, geniale nel senso ampio del termine per le sue vaste implicazioni filosofico-estetiche, è prezioso altresì per l'attenta disamina dell'opera di Theodor Reik, allievo di Abraham e particolarmente sensibile al fatto musicale.

¹⁶ Ho spesso avuto conferma di pazienti che attraverso la psicoterapia conquistano anche maggior coscienza della propria voce.

¹⁷ P. LACQUE-LABARTHE, *op. cit.*, p. 89.

¹⁸ M. MANCIA, *op. cit.*, p. 174.

¹⁹ A. EHRENZWEIG, *La psicoanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*, Astrolabio, Roma 1977.

rimenti stabili e rassicuranti. La fusionalità, si è detto, è legata al sentimento e al materno.

Appannaggio di tutta la musica moderna e della musica atonale sarebbe invece la categoria dell'*ascolto separato*, un ascolto consapevole, coscientemente elaborato, che conosce solo le regole del nuovo, che vive 'criticamente' l'esperienza estetica ed in qualche modo se ne distacca per 'pensarla'. Se la prima modalità richiama una posizione depressiva, legata all'infanzia, la seconda richiamerebbe una posizione schizo-paranoide, scissa.

EMANUELA GRIMACCIA

APPUNTI DI VIAGGIO*

STORIE DI COMPOSITORI

ALESSANDRO SBORDONI

D. *Come ricorda il periodo formativo con Nuova Consonanza?*

R. Conoscevo, per averli frequentati, alcuni compositori che operavano in quello come nel più ampio contesto della seconda avanguardia (Guaccero, Evangelisti, Manzoni), di cui assimilai i motivi ideologici più interessanti (alea e grafismo). Sperimentavo suono e timbro in sedute di improvvisazione, e già allora individuai alcuni moduli compositivi che ancora oggi utilizzo. Nel '77/'78 il primo risultato delle mie ricerche fu *Il senso della ragione* per trio d'archi, nel quale realizzavo non solo una struttura ma una coscienza di contenuti che sfuggono alle comuni logiche.

D. *A fronte delle idee che ha formulato in saggi sui generi e la complessità della musica, come potrebbe configurarsi l'estetica di riferimento per il compositore attivo dopo la crisi?*

R. Ho capito che non va privilegiata la musica colta o leggera ma che, di ogni fatto, bisogna preservare ciò che risponde alle proprie esigenze più autentiche. L'espressività che oggi perseguo non deriva da un ritorno al passato o ad archetipi (oggi spesso risolto in una proiezione esterna del soggetto) ma dall'importanza che assumono le strutture profonde, ossia gli atteggiamenti fondamentali della musica occidentale attraverso i quali la musica si costituisce come paradigma comune a tutto un orizzonte compositivo.

D. *Come si articola il rapporto tra presente e passato nella musica d'oggi?*

R. A ciascun livello del lavoro musicale (ascolto-interpretazione-composizione) il coinvolgimento personale è totale e complesso. Il compositore non deve solo dichiarare un suo progetto, ma verificare se si traduce nell'equilibrio tra interno e esterno. La ricerca sul suono è il ricongiungimento a un'origine,

* Non sarà forse inopportuno segnalare che le opinioni espresse in questo «Focus» da ciascun compositore non necessariamente esprimono la linea estetica della testata.

legata, semmai, a esperienze dei primi anni di vita, per dirla con Piaget. La massima disponibilità di mezzi e la coesistenza di molti modi di pensare non implica maggiore libertà nell'artista, per cui diciamo che ogni strada è stata percorsa ed è percorribile, oppure che tutto coesiste. Manca, in questo modo di pensare, una adeguata selettività per ragioni non solo individuali, ma di gusto estetico.

Senz'altro ho vissuto una contraddizione nel momento in cui ero obbligato a sperimentare secondo le radicali consuetudini dell'avanguardia, pena la mancanza di modernità. Ma poi non ho ripiegato sul già visto, o su altri citazionismi: non volli oscillare tra un'ideologia (o moda) e un'altra. La mia domanda di musica mi ha spinto a ricercare i termini espressivi più profondi e costanti di alcuni grandi autori, in modo da non riscrivere semplicemente melodie classiche, salvando invece un elemento di melodicità a cui si è fatto ricorso in ogni momento storico.

D. Quali sono le cause precise dell'incongruenza che ha denunciato poc'anzi?

R. Una delle cause principali è l'errata sperimentazione sul suono. Ai concerti si ascoltano molte musiche ben strutturate, ma dalle pessime sonorità. Non basta scomporre un suono nei suoi armonici: occorre pensare al suono come onnicomprensivo e generativo anche della forma. Mutandone i parametri cambiano anche le modalità della composizione.

Ma occorre poi liberare una capacità immaginativa che, senza ridursi alla mera fantasticheria, sia radicata nel profondo, affinché al suono non venga attribuita una pertinenza soltanto mentale e intellettualistica.

VITTORIO MATTIOLI

D. Dai suoi scritti sulla musica e il lavoro compositivo emerge anzitutto il bisogno di un'autenticità espressiva, nell'ambito di un contraddittorio teorico con l'ideologia sperimentale d'avanguardia. Ce ne può parlare rievocando gli esordi?

R. La musica contemporanea si è resa responsabile di un progressivo allontanamento della musica dalla fruizione pubblica, inibendo la circolazione della diversità creativa nel predominio della ricerca di un linguaggio personale presunto e fine a sé stesso. Al perseguimento dell'effettiva originalità si è sostituito un linguaggio che non esprime e non emoziona. Il fenomeno è inoltre dilagato col supporto della copertura politica e dell'appartenenza ad un'estetica imposta. La comunità in ascolto non si è fatta pregare da compositori che si sentivano realizzati e legittimati facendo numero in un esercito di arrivisti. Si è composta musica senza passare per un travaglio personale che ricercasse valori atti ad esprimere la propria vita e tutta la vita, in armonia con la vita universale.

Forse fu, e a quanto sembra resta, un'eredità di notevole consistenza, il dopoguerra, da cui le avanguardie non riuscirono a sfuggire, per rinascere nel momento in cui una nuova vita sarebbe stata in grado di crearsi un linguaggio espressivo.

Queste idee sono maturate come conseguenza di un mondo poetico in me già presente per naturalezza, magia, miti e amore, scontratisi con la massacrante intransigenza delle formule e aridità conservatoriali.

D. Come è riuscito a conciliare l'innata esigenza espressiva con l'inflessibilità accademica?

R. Quando studiavo accademicamente capivo di trascurare le due mie esigenze primarie: conoscere la struttura della musica che amavo, cioè alcuni autori sia moderni che antichi e romantici, e acquisire la capacità di esprimermi. Ma non ho mai nutrito nessuna velleità modernista, né seguito alcun modello di vita approvata, tale da garantire per le mie idee a prescindere dal mio coinvolgimento e dalla mia integrità.

Ho continuato a studiare i grandi autori guardando sempre al dato tecnico in relazione a quello espressivo e viceversa, considerando il fatto tecnico nel suo ambito storico in senso estetico, e scrivendo composizioni dettate da moventi affettivi e drammatici, perché è solo da un'esperienza vera che si trae profitto e realizzazione espressiva.

D. Non pensa invece che oggi tenda a riproporsi un certo individualismo anarchico, se non in linea con quello sperimentalismo, almeno con la mentalità che lo ispirava?

R. Se l'uomo non è che la sua coscienza, come ha sempre asserito la cultura occidentale, ciò ha però anche causato una grave rimozione di forze d'altra natura, riferite alla divinità e all'inconscio collettivo. Per superare l'angoscia di un mutamento, in fondo sinonimo di un'insicurezza più che di fiducia nel progresso, occorre ravvedersi, e non con un predominio della volontà e dell'acculturazione, ma riscoprendo forze di contemplazione e intuizione interiore che ci collegano alla vastità dell'inconscio collettivo. Il progresso è tutto interiore e i bisogni umani domanderanno spazio per espandersi tanto più fortemente quanto più saranno stati compressi, perché alla musica si domanda un vero e proprio alimento spirituale e la negazione di questo alimento chiede ragione secondo le leggi della natura.

Occorre dare priorità ai bisogni di vita spirituale, evitando le astratte pianificazioni razionali: non si può sempre frodare il pubblico con la pretesa di educarlo. Talvolta l'ebbrezza iniziatica ha fatto il paio con il bisogno di sentirsi fra coloro che contano, di far parte dell'avanguardia anche rinunciando a se stessi.

Al di fuori dell'obbligo romantico-individualistico di cercare il diverso e il nuovo in senso assoluto in scuole o corsi compositivi non poteva svilupparsi un mondo nuovo, pena l'accusa di ignoranza sulla vera lezione del capofila Adorno, ossia sulla presunta vera natura della musica.

D. In quali termini ritiene che possa avvenire un cambiamento, anche in merito alle nuove generazioni di compositori?

R. Va recuperato un universo di vita psichica e interiore, nei fatti escluso dal presente, incapace di riflettere sulle mostruosità delle proprie produzioni barbariche.

SERGIO RENDINE

D. *Ricostruiamo le tappe salienti del Suo distacco dalle avanguardie.*

R. È avvenuto gradualmente, mentre già componevo, e studiando poi con Domenico Guaccero. Non ho mai trascurato l'importanza di un solido mestiere preliminare, cosa che mi ha permesso di frequentare Guaccero, assimilandone le caratteristiche più sorprendenti. In realtà, non ho mai aderito alla causa della nuova musica, percorrendo sempre un *iter* personale. Da Guaccero ho acquisito una mentalità antidogmatica tendente a continue derive dalla consuetudine, in una costante relativizzazione dei limiti accademici e compositivi, diversamente dagli altri avanguardisti intransigenti. Condividemmo, infine, l'interesse per le profondità esoteriche della musica.

L'esoterismo, tuttavia, non migliora la qualità della musica, se questa non è sostenuta da un valido artigianato.

Il primo episodio che ricordo fu in occasione della prima esecuzione del *Quartetto* per archi, brano arduo di derivazione strutturalistica, a mio giudizio discutibile, tuttavia apprezzato da un noto critico italiano della nuova musica. Con l'esecuzione fortunata di un *Capriccio* per clarinetto e orchestra (1984) che inaugurava la mia pratica sulle macerie della musica, lo stesso critico mi considerò, all'opposto, un traditore dell'avanguardia.

Già nella fase improntata a una ferrea razionalità strutturalista (almeno fino alle successive *Polimetrie* per due sax) seguivo la via dell'espressività, scegliendo materiali riconoscibili e comunicativi, fu però a quel punto che non mi riconobbi nella mentalità che presiedeva a quei brani.

Era una logica che, pur ponendo il pensiero alla base della musica, lo cancellava perdendo il controllo sui meccanismi di permutazione adoperati. Con i due quintetti, di cui il primo dedicato a Bacco (per soprano, violino, clarinetto e due pianoforti), inizia il mio distacco dallo strutturalismo, con il ricorso ad una danza di sapore tardorinascimentale via via predominante sullo schema strutturalista che apre il pezzo.

D. *Che cosa significa riabilitare una componente comunicativa della musica e in quale rapporto vi si lega l'esoterismo?*

R. Nel mio caso significa da sempre seguire un'esigenza più che una tendenza, salvo che la prima non inauguri la seconda.

Ma l'ideologia d'avanguardia, che pure ho attraversato, non tollerava legami con la tradizione, uso della tonalità, o capacità orientate in altro senso. Oggi il compositore dispone di un vasto campionario di macerie linguistiche, ma deve operare una sintesi artigianale di esse.

La sintesi delle macerie, ognuna delle quali è un evento musicale oggettivo a sé, è radicata nella interiorità e solo questa prerogativa rende la musica comunicabile ai livelli più diversificati. Questa prassi ha avuto i suoi precedenti in musicisti che hanno incontrato l'ostilità ufficiale: si pensi a casi come quello di Gershwin, padre assoluto della contaminazione ma diffidato dalla cultura più accademica; Rota, Salviucci e Gino Negri, oppure Scelsi e Tosatti, due talenti agli antipodi ma egualmente avversati. Con i primi anni Ottanta, la necessità di

un cambiamento verso l'espressività portò vari musicisti della mia generazione a reagire anche giustamente all'ideologia dominante, ma non tutti hanno conseguito risultati di compiuta espressività, perché carenti a livello artigianale o personale.

Si sono ascoltate opere di teatro musicale che riabilitavano l'importanza di una vicenda con personaggi su libretto, secondo la migliore tradizione e convenzione operistica, supportata da ambientazioni cinematografiche: ma a queste opere è mancata una adeguata pregnanza musicale. L'avanguardia ha invece prodotto solo opere fallimentari anche strutturalmente, nonché equivocate per interne commistioni. Non si può, a mio avviso, collegare culturalmente due diversi errori di valutazione della qualità musicale (l'una scadente, l'altra nulla). Occorre ristabilire un equilibrio tra doti innate e competenza professionale.

GIANFRANCO BIANCOFIORE

IL CANTO DELLA CICOGNA

Il mio percorso si è articolato finora seguendo differenti orientamenti, cercando di evitare una specializzazione precisa, in quanto ritengo che specializzarsi significhi restringere il proprio universo: per me suonare, dirigere, organizzare tensioni tra i suoni in una dimensione temporale e vivere hanno la stessa importanza, essendo tutte manifestazioni dell'energia in movimento. Il tempo e le specifiche attitudini faranno poi prevalere gli aspetti, o l'aspetto, più significativi.

L'esigenza di 'scrivere musica' si è fatta sentire gradualmente secondo una naturale evoluzione. Della produzione compresa tra il 1987 e il 1991, di cui tra poco passerò a tracciare i contenuti essenziali, amo l'innocenza e lo sguardo stupito, quasi infantile, che riflette.

I *Tre piccoli pezzi* per pianoforte sono stati scritti in un periodo in cui ascoltavo e studiavo autori come Schoenberg e Ligeti, e inevitabilmente ne sono stati influenzati: del primo mi affascinava la forte tensione 'visionario - spirituale', del secondo quella che definisco 'tecnica di ascensione semitonale'. Il primo di questi brani, della durata di circa un minuto, mira a trasmettere la suggestione di un colore uniforme sospeso nel tempo, e lo fa attraverso pedali di intervalli di settima e di nona i quali, variamente combinati con intervalli di seconda (intesi come frammenti melodici, usati in differenti registri della tastiera), contribuiscono a creare l'illusione di una spazialità statica. Il secondo brano, ancor più breve, propone un frammento melodico 'ottavizzato' utilizzando cinque semitoni: un sottilissimo gioco ritmico di ribattuti, miscelato a varie dinamiche, crea zone di luci ed ombre e in un breve istante il 'canto' vive, muore, si trasfigura. Nell'ultimo, dal carattere di improvviso e dall'andamento imprevedibile e discontinuo, il procedimento di 'ascensione semitonale' è osservato scrupolosamente: avevo bisogno di una struttura rigida per poterla plasmare liberamente, assecondando il fluire delle idee.

Il viaggio prosegue poi con *Mademoiselle, pourquoi vous n'etez plus capable de danser?* per quartetto di clarinetti, trasfigurazione nostalgica di una sarabanda; con *Neo - Theme - du plaisir* (musica per una festa di paese) per violino e pianoforte, brano dal carattere ironico in cui una melodia tonalissima dialoga con il proprio mosaico; e infine con *Souvenir de la chambre trois* per pianoforte a quattro mani, lavoro che si potrebbe definire minimalista in cui vengono utilizzati armonici prodotti sfiorando le corde come negli strumenti ad arco. Esperienze simili si ripresenteranno nella mia produzione, in quanto della cor-

rente minimalista mi ha sempre coinvolto, al di là della tecnica di scrittura in sé, la concezione del tempo e dello spazio.

Parallelamente sentivo crescere anche l'esigenza di una maggiore consapevolezza dell'aspetto matematico - fenomenologico del suono, e mi accostai ad autori come Dufurt, Radulescu e Grisey: capii così il significato e l'importanza del sistema tonale. In questo periodo elaborai *Le sorgenti del suono* (1990), per quattro pianoforti, suonati o percossi direttamente sulla cordiera come strumenti ad arco, in un graduale canone di armonici che a tratti mette in luce le componenti spettrali più lontane di un suono generatore; lavoro, questo, che presenta comunque i connotati della sperimentazione più che dell'invenzione.

Irrompe poi improvvisa, senza alcun nesso logico, l'esigenza del 'canto', concretizzatasi in *Frase*, per clarinetto in si bemolle: qui il fluire melodico è estremamente spontaneo, e i vari rapporti intervallari che si determinano si polarizzano su alcuni suoni, sconfinando a volte nella modalità.

In *Siddha*, per flauto, torna a riaffacciarsi l'indagine spettrale: un suono - pedale dà origine a una melodia a tratti microintervallare combinata con l'uso simultaneo della voce dell'esecutore nello strumento. A guidarmi nella composizione di questo brano è stato Giuseppe Elos, musicista cui devo molto per i preziosi consigli ricevuti, capaci di incoraggiare la creatività più che lo sterile calcolo combinatorio.

I frutti di questo incontro e le esperienze spettrali appena descritte confluiscono in *Ricerca*, per pianoforte, ultimo brano di questo primo periodo. Qui si viene a delineare una percezione autonoma dello spazio e del tempo, i quali acquistano una propria dimensione magica di pulsazione interiore, sommersa e puramente immaginaria, direttamente dalla catarsi dei primi frammenti «...semplicemente ripetuti e lentamente cangianti...!».

La vita che invece viene a plasmarsi in superficie scorre in un'imprevedibile e fantasiosa 'acquaticità', dovuta alla ricostruzione spettrale dei suoni attraverso le rimodulazioni: il terzo suono di Tartini ne è l'espressione più semplice. Il bicordo re diesis - mi, che appare nelle prime battute (solo tratteggiate) diviene gli armonici principali di uno spettro di 'la' più grave: il suono che ne risulta è la differenza tra i primi due, ovvero il 'la' fondamentale, suono - pedale che è stato sottinteso per l'intero brano e compare solo al termine di questo.

Dopo questo primo periodo, non ho più scritto fino al '93. Nel frattempo iniziavo a dirigere musica contemporanea, sia mia che di giovani compositori, con i quali si instaurava spesso un dialogo e un rapporto: esperienza, questa, che è stata determinante, in quanto mi ha dato modo di verificare l'oggettività del suono scritto.

Fondamentale, nel frattempo, è stato l'incontro con Azio Corghi, che non mi impose nessun linguaggio, mostrandomi le potenzialità contenute nell'idea. Corghi mi ha insegnato a rispettare la natura degli strumenti per i quali scrivo, rendendomi consapevole di come il presente debba sempre una parte del suo splendore al passato.

Ho poi ripreso il cammino con nuova coscienza in *Ricerca* (1994), per quartetto d'archi: mi premeva ancora l'idea del 'canto', e in particolare di portarlo dalla terra al cielo. Articolato in cinque episodi senza soluzione di con-

tinuità, questi sono sempre pervasi dallo stesso canto che, pur non affiorando necessariamente sempre in superficie, determina sia la dimensione orizzontale che quella verticale: all'ascolto il canto risulta immerso nella sua immagine riflessa, con cui si combina variamente. L'ascesa è ottenuta con un procedimento di polverizzazione del suono, sottolineato dal graduale slittamento dell'arco dalla tastiera a oltre il ponticello.

I due anni seguenti sono stati quasi interamente dedicati alla stesura di *Orchestra* (1996), per grande orchestra sinfonica, in forma di libero rondò, in cui i vari episodi dal carattere brillante e ritmicamente incisivi ruotano intorno ad un nucleo centrale dall'andamento disteso. La scrittura del canto e della sua immagine riflessa è qui più consapevole, e questo procedimento viene applicato su tre livelli: due a simboleggiare il giorno e la notte, il terzo desunto dal «canto della cicogna» del popolo Baule. L'orchestrazione è tesa al recupero di equilibri strumentali tradizionali, e la tavola timbrica si avvale dell'uso di una nutrita gamma di tecniche di produzione del suono. Il titolo *Orchestra* rimanda alla classicità, dove questo termine (che deriva dal greco ORCHÉOMAI) designava l'area del teatro adibita alle danze del coro.

RAFFAELE MASCOLO

AUTO/INTERVISTA 5 (1995)

D. ***

R. Cosa c'è di tanto strano? Quando ho scritto il mio manifesto sul sinfonismo pianistico ho fatto una lunga storia sull'uso del pianoforte come strumento moltiplicato in una orchestra, che possa offrire un nuovo spettro sonoro nella stratificazione di singole sonorità particolari.

D. ***

R. Ma no! I tre tenori sono una trovata dell'industria musicale che offre, da un punto di vista artistico, un utilizzo di tre grandi voci per una operazione veramente poco interessante. Non ci vedo molti termini di paragone: il sinfonismo pianistico non nasce da un'idea spettacolare. È vero che ventuno bestioni neri fanno bella vista di sé, ma tutto è nato dalla sottile sfida che ho raccolto da parte dello strumento che frequento da sempre: è la sfida a far intrecciare tra loro sonorità timbricamente omogenee che al posto di annullarsi a vicenda possano creare un amalgama complesso.

D. ***

R. Come una normale orchestra d'archi. Si è molto indagato sul suono degli strumenti a tastiera. D'altronde lo so che non è facile reperire, accordare e ambientare acusticamente tanti pianoforti.

D. ***

R. Certamente devo molto agli *Studi* per player piano di Conlon Nancarrow, ma il materiale di base è totalmente diverso. Nancarrow parte da stilemi spesso jazzistici, costruendo complesse articolazioni, dei grappoli di intervalli che non fuoriescono mai da una sfera timbrica che è quella data dal pianoforte tradizionalmente suonato sulla tastiera. Io invece ho inteso sviluppare una accumulazione di suoni derivati da una pratica sperimentale, dalla ricerca di particolari timbriche. Il moltiplicarsi di questi singoli suoni può produrre, e in molti casi la mia *Sinfonia n. 2* lo dimostra, una nuova prospettiva fonica, dopo che negli ultimi decenni il pianoforte era stato indagato in mille modi.

D. ***

R. Sì, George Antheil con sedici piano players sincronizzati, ma non era riuscito a farli partire insieme. Io invece ho usato un timer, realizzando un programma di computer che permette di visualizzare su un monitor lo scorrimento esatto del tempo a ogni singolo pianista.

D. ***

R. Spettacolo di massa, sì. Ma l'arte di massa non esiste, come non esiste la cultura di massa.

D. ***

R. Credo proprio che le nuove generazioni meriterebbero qualcosa di più di quanto offrono loro i sistemi di informazione.

D. ***

R. Il gusto cambia: è vero; ma cambiare è scegliere. È la proposta che cambia, escludendo a monte cose che, se fossero conosciute, troverebbero un qualche spazio di consenso; si opera il cambiamento senza parere.

D. ***

R. Perché?... Ma perché per i sistemi di comunicazione cultura, culture, arti e musica sono oggetti che rispondono a criteri di marketing.

D. ***

R. Alla debolezza di una politica culturale, all'idea stessa della cultura e delle arti: che dovrebbe rappresentare uno dei perni della trasformazione, dall'attuale supermercato della iperinformazione a una pratica interiore, interpersonale, contraria alle tipologie massificatorie, usando i media in questa direzione.

D. ***

R. Non è detto. È vero che la funzione determina la forma, ma cosa piace è ciò che esiste. La sensazione attuale è che, in nome di una cultura di massa, le espressioni impegnate che sono sedute sulla collina di una storia del pensiero sono, e saranno sempre di più, rimosse, fatte sparire.

D. ***

R. Esattamente: dare l'opportunità di scelta. Ci sono molti modi di orientare l'opinione, e quello di battere su linee univoche è il più disonesto. La ricerca di consenso è sacrosanta, ma il fine non giustifica i mezzi.

D. ***

R. Bene: farei un esperimento. Al posto dei gruppi rock, altre forme musicali meno banali, convogliando lo scatenamento adolescenziale in forme ideate da grandi artisti e grandi musicisti, ma la stessa macchina pubblicitaria...

D. ***

R. No, proprio questo no. L'istanza è quella di creare delle opportunità perché, in questo oceano di informazione, passi una voce diversa, quella impegnata sull'esercizio del pensiero.

D. ***

R. Un esempio? Facile. Prendiamo i molti canali televisivi. Dove e quando capita di ascoltare la musica 'contemporanea'? Quale palinsesto prevede di dare degli ascolti non di evasione? Forse a volte può succedere, ma è una sporadica cosa, in un sistema che picchia su altri consumi.

D. ***

R. Uno, nessuno, centomila.

D. ***

R. Un paradosso. Chiunque abbia pratica di pianoforte sa che la conoscen-

za fa lo slalom tra contraddizioni. Paradosso come possibilità, come possibili sentieri.

D. ***

R. Per esempio suonare un fortissimo leggero o un pianissimo con estrema pesantezza. Paradosso apparente, dato dalla interazione, dalla compresenza.

D. ***

R. Non lo so. Spendere anni nell'esercizio, anzi nell'esercitarsi può voler anche dire diventare miopi, è un rischio che facilmente si corre.

D. ***

R. L'unica cosa sicura è che certe esperienze come quella di suonare il pianoforte o scrivere musica sono come un sentiero totalmente coperto di vegetazione: i passi non sono facili e si va in salita. Ma se ci si volta indietro, l'orizzonte è lungo e non c'è alcuna voglia di tornare.

D. ***

R. Utopia, aristocrazia culturale? No, casomai prefigurazione di tipologie culturali che non vogliono, ad ogni costo, perdere la memoria.

D. ***

R. Sì, la memoria. L'amore per la novità, nei sistemi di informazione, crea un processo di sparizione. È la falsa idea del 'meglio', di un progresso che vale per le tecnologie dell'informatica ma non per le arti.

D. ***

R. Con le attuali tecnologie il vecchio pianoforte si avvierà forse a diventare un datato successore del clavicembalo. Ma cos'è che spinge verso il futuro se non l'insoddisfazione del presente...

D. ***

R. Sì, ho lavorato per tanti anni sull'arte e la musica delle avanguardie storiche e dei futuristi in particolare. Mi sono fatto l'idea che l'avanguardia abbia avuto origine dalla coscienza di essere arrivati in ritardo...

D. ***

R. Sì, un altro paradosso. Un desiderio di integrazione, un alienato balzo in avanti, il desiderio di mostrare meraviglie, di ritorno da una avventurosa spedizione.

D. ***

R. Sì, di calare sul presente.

D. ***

R. Marinetti e gli altri futuristi nelle foto d'epoca sembrano come scesi in quel momento dalla scaletta di una navicella spaziale, non per i loro abiti, ma per la loro salda presenza in posa, finalmente sulla terra ferma, disponibili allo scatto del fotografo.

D. ***

R. Mah! Si pensi un attimo a quanto scandalo, alle prime esecuzioni di lavori pianistici di Cowell, di Ornstein, di Antheil, ma rischio di fare continuamente lo stesso elenco, gli stessi nomi...

D. ***

R. Tecniche anticonformiste, ma spesso poetiche semplici, comprensibili a chiunque, 'musica contemporanea': ma sconosciuta.

D. ***

R. Ci sono molte filosofie a questo riguardo: c'è quella del «meglio un'invenzione oggi che una scoperta domani», poi però «pronti al miracolo attesero lunghi decenni»...

D. ***

R. Se la dia da solo la risposta!

DANIELE LOMBARDI

FOLLI CHE PARLANO AL DESERTO

Seguire i percorsi della propria creatività implica l'esserci dentro e non consente, se non come effetto di sforzo, uno sguardo prospettico esauriente.

Tuttavia, già nella pratica compositiva stessa s'impone sovente il distacco dalle pastoie della propria creazione, a cui si è necessariamente legati, per effettuare quei controlli che fanno del gesto di un compositore un gesto attento e consapevole. Tracciare da sé le direttrici della propria opera, d'altronde, sembra vano all'artista che tutto pretende di dire con le coordinate sonore dei propri segni musicali.

Semmai verrebbe di cedere a tentazioni narrative ed autobiografiche: «Ho un carattere tragico e taciturno» raccontava Mirò in un suo autoritratto, dove la realtà interiore così lapidariamente tracciata sembra essere un dipinto, un frammento di una realtà colta in un dato momento, un aspetto soltanto del proprio sé, anche se ricorrente o predominante, poiché la narrazione tende a rendere fermi i tratti di ciò che inevitabilmente muta.

Ho un carattere ora dolce, ora aspro, ora lieto, ora tragico: opposti. Nella tensione degli opposti io riesco a ritrovare, forse, il filo della mia esistenza e della mia musica.

Nella prima fase del mio comporre i lavori sono caratterizzati da una ricerca timbrica e da una proliferazione dei materiali i quali, partendo da una cellula minima, si sviluppano attraverso una serie di possibili, seguendo un'idea madre. Alla base di queste composizioni vi è sempre un'idea di tipo materico: *Musica per 12*, *Due pezzi brevi per sedici strumenti a fiato*, *Abwechseln*, *Fermentum*, *Transitions*, *Signs*, *Tief*, *Fellmusik*. Le partiture in questione sviluppano l'idea madre sul piano della trasformazione della stessa in eventi musicali, adottando sovente un gusto grafico che pretende di suggerire comportamenti e temperature particolari. Dopo questi primi lavori si assiste al progressivo distacco da un'idea fredda per cercare una dimensione d'incantamento, di poetico lirismo. *Le stanze oscure*, *Serenata*, *Troverò la luna dell'aurora*, *Albumblätter*, *Poemetto di vita e d'amore*, *Romanze senza parole*, *André, alla memoria*, *A flessili rami vi somiglio*, *Brucia lassù alto*, *Keb*, *Canzoni eleatiche*: in questi lavori, pur conservando tensione per il gioco grafico, viene introdotto l'uso di utilizzare testi poetici, a volte esplicitati dalla voce, a volte presenti solo come materiale di partenza e sottaciuti nella strumentalità. I testi vengono utilizzati come supporto strutturale e sovrastrutturale.

La struttura musicale viene ricavata dal testo poetico nella sua articolazione melodica, attraverso un processo di trasposizione dei suoni del testo in suoni propria-

mente detti; i significati particolari dei versi vengono utilizzati come una sorta di spunto madrigalistico atto ad influenzare gli altri parametri, mentre il significato più interiore del testo serve a dare connotazione specifica e temperatura espressiva generale. Preoccupazione costante di questo periodo è la riconoscibilità degli insiemi sonori, realizzata attraverso il ritorno di frammenti ben identificabili.

Nella terza e più recente fase vi è attenzione sempre maggiore per l'aspetto intervallare e la tendenza a sottolineare le possibilità narrative dell'evento: *Stabat Mater*, *Ma spento il novilunio e spento*, *Quando oscurano i sogni*, *Aforismi*, *Let them dream before they wake*, *Berceuse*, *Soledad*. Questi lavori si caratterizzano per la secchezza delle strutture e per il rimescolamento di materiali della tradizione in frammenti, manipolati e rimessi in gioco attraverso un caleidoscopio che annulli la visione lineare dei linguaggi storici.

La ricerca strumentale è meno oggettiva e più piegata alle funzioni espressive del momento.

I due lavori di teatro musicale *Lo specchio di vera penitenza* e *Se una sera a teatro* sono costruiti secondo un principio caleidoscopico e labirintico che tende ad utilizzare materiali i più diversi o presenti in più diverse accezioni, senza la preoccupazione di tracciare una unitarietà linguistica, anzi costantemente proiettandola in dimensioni centrifughe. È che nel racconto, volutamente strabico, il prima e il dopo vengono vissuti come poetico abbandono di connotazioni cronologicamente certe per far sì che la narrazione assuma aspetti fortemente interiorizzati.

L'esperienza dei *Carmina Cilenti*, ossia lo studio, il restauro e la ricomposizione dei canti cilentani antichi si pone, allo stato attuale, come esperienza episodica e come omaggio alla cultura della propria terra d'origine. Tuttavia, la riappropriazione di materiali storici già si nota nei miei lavori degli ultimi anni, non come rimasticazione di un passato da ripercorrere tout-court, bensì come acquisizione di memoria storica, come mezzo di manipolazione espressiva, come necessità narrativa.

In conclusione, rivedendo in una prospettiva unitaria le tracce del mio percorso creativo, colgo un'iniziale acquisizione di strutture solide e, diciamo, oggettive, per poi progressivamente tendere alla ricerca di una identità propria, più interiorizzata, probabilmente più autobiografica. La straripante cultura del consumo e la volgare immanenza delle banalità e del potere dei mass media hanno prodotto un profondo iato tra la produzione finalizzata e quella d'arte, e questo pone l'artista in una condizione di alienazione.

Il musicista, il poeta dunque, in questo stato, sono, a mio avviso, da considerarsi come dei folli che parlano al deserto o, se vogliamo, gli ultimi eroi di un mondo senza eroismi, un mondo fatto di egoismi, di vuoti soddisfacenti materiali, senza prospettiva, in ultima analisi senza storia. Però, mentre gli artisti degli anni Cinquanta/Sessanta rimanevano chiusi nelle loro torri d'avorio, oggi, pur nell'interiorizzazione del gesto e forse proprio in virtù di essa, si assiste allo sforzo estremo di riannodare i fili di un dialogo, di un raccontare. Di racconti diversi, di diversi modi, ma, vivaddio, raccontare.

E forse, poiché nel racconto c'è la storia, la nostra storia, noi, formichine dell'universo, attraverso esso abbiamo coscienza, nella solitudine, di essere vivi.

ENRICO RENNA

CHE DELUSIONE IL VIDEOCLIP!

Per il suo forte potenziale estetico e commerciale, per il suo intrinseco valore artistico completamente autonomo, il videoclip, virtualmente, avrebbe potuto essere la massima incarnazione di due forme d'espressione artistica diverse: il cinema e la musica. E spesso, durante gli anni Ottanta, lo è stato. Un'intera generazione è cresciuta con le sperimentazioni più 'estreme' dei Devo o dei Talking Heads, più tecnologizzate di David Bowie o di Laurie Anderson, più polimorfiche dei Residents o dei Tom Tom Club, più *glamour* di Grace Jones o di Prince. Personaggi geniali ed onesti mestieranti si sono fatti largo nel fantastico mondo delle immagini in musica di Kenneth Anger, regista indipendente esponente del 'New American Cinema' degli anni Sessanta, rubando spesso immagini tratte dai suoi film: «È abbastanza evidente — ha infatti recentemente dichiarato Anger — che quelli che fanno i videoclip è gente che ha studiato con attenzione i miei film, ma preferiscono non dirlo in giro così non devono pagarmi... Sarei senz'altro più lusingato se mi chiedessero di realizzare dei video, invece molti si limitano a copiare quello che ho fatto». È strano notare quanto numerosi e specifici siano stati in passato i festival e le rassegne che hanno contribuito a diffon-

dere la produzione di video musicali; secondo quanto riporta John A. Walker, attento osservatore delle contaminazioni tra musica e arti visive, in un suo libro del 1987, *Cross-Overs*, da poco pubblicato in Italia dalla EDT, il primo festival internazionale del videoclip fu organizzato a Saint Tropez nel 1984, nello stesso anno fu presentata una retrospettiva storica alla Olympus Gallery di Londra, nel 1985 fu organizzata al MOMA di New York una rassegna dal titolo «Music Video: the industry and its fringes» («Video Musicali: l'industria e i suoi margini»). In altri luoghi ancora il video musicale ha trovato ospitalità e fortuna: il Kitchen Centre of Video, Music and Performance e la Concord Gallery di New York, i Riverside Studios, l'Istitute of Contemporary Arts e le molteplici Art Schools inglesi. Senza dubbio un'attenzione così specifica era frutto di una sincera adesione da parte di quanti attendevano grandi risultati in questo peculiare ambito della comunicazione audiovisiva. Al di là di questo atteggiamento di contaminazione e di ricerca rivelato da alcuni artisti resta il fatto che molto spesso il videoclip è stato solo la ripresa cinematografica, insignificante e logora, del gruppo che canta e suona, senza alcuno scopo particolare se non quello di promozio-

nare il brano. Per questo motivo generalmente la produzione di video musicali appare semplicistica, banale, anche prevedibile.

Il videoclip, è noto, fu concepito e realizzato su vasta scala, durante i primi anni Settanta, per incentivare le vendite dei dischi in seguito ad un disastroso tracollo del mercato discografico causato della recessione economica di quegli anni. Così furono realizzati «Bohemian Rhapsody» dei Queen (1975) considerato il primo video promozionale della storia del rock, «Cry» di Godley e Creme (1979) con il primo esempio di *morphing*, «Rock it» di Herbie Hancock (1983) di Godley e Creme, questa volta in veste unicamente di registi, animato con strani pupazzi computerizzati opera dello scultore Jim Whiting e ancora «Pictures in the dark» di Mike Oldfield (1985) con i primi straordinari effetti speciali, costato più di un milione di sterline. Le tecniche di ripresa e di montaggio furono affinate nel giro di un decennio: il riciclaggio di immagini, il *morphing*, il *chromakey*, l'uso fuori asse della macchina da presa, la ripetizione infinita di una stessa scena sono solo alcuni dei procedimenti formali più familiari al linguaggio del video musicale. Dice Walker che è ormai stato raggiunto il massimo grado di interattività tra le due sponde artistiche e che ulteriori influenze ed interazioni potrebbero rivelarsi meno fruttuose e ciò in virtù del fatto che negli anni Ottanta tutti e due i campi di espressione hanno conosciuto gli stessi problemi di ordine sociale, etico ed estetico e si sono trovati di fronte alla stessa crisi di identità, di obiettivi e di rinnovamento.

Tutto ciò ha permesso che il rock

conoscesse, soprattutto nel decennio passato, una proficua contaminazione con il linguaggio dell'arte moderna e da essa traesse produttiva linfa per esperimenti interessanti anche dal punto di vista visivo. Il *cut-up*, il collage, il fotomontaggio sono aspetti delle arti figurative travasati nel mondo del rock. Così si spiegano le collaborazioni tra Grace Jones e Jean-Paul Goude, artista grafico autore delle trasformazioni androgine della cantante, tra Andy Warhol e i Velvet Underground, tra Julien Temple e i Sex Pistols e, in Italia, tra Michelangelo Antonioni e Gianna Nannini o, più recentemente, tra Pappi Corsicato e gli Alma Megretta o tra Roman Polanski e Vasco Rossi. Spesso si è trattato di semplici citazioni o di simboliche presenze, è il caso di «One» (1988), il brano dei Metallica di cui testo ed immagini sono ispirate al film «E Johnny prese il fucile» (1971) di Dalton Trumbo o «Misfits» dei Curiosity Killed the Cat con la partecipazione situazionista di Andy Warhol.

Se dopo più di venti anni dalla sua nascita il video musicale sembra aver già conosciuto e divorato tutti gli elementi più significativi delle forme d'arte con cui è venuto a contatto, c'è da chiedersi se esiste per questo prodotto di frontiera della cultura della riproduzione un futuro altrettanto fruttifero. Non c'è dubbio che il carattere non naturalistico del videoclip enfatizza la fantasia e le capacità creative di chi lo concepisce. La presenza di un autore in un video musicale è tanto più auspicabile attualmente nel momento in cui la produzione si appiattisce su un livello zero della ricerca stilistica. Generalmente, per un tacito accordo tra le parti, di un video si tende a mantenere l'anonimato,

si sa chi lo commissiona ma non si sa chi lo concepisce. In assoluto, l'assenza dell'autore rende il lavoro di interpretazione critica particolarmente arduo per la mancanza di un referente fisico determinato e di conseguenza per l'impossibilità di definire eventuali processi di interscambio, avanzamento o regresso. Se l'autore tace, il suo è un prodotto acefalo: se ne possono conoscere a perfezione tutti gli aspetti ma manca la progettualità dell'opera. Nel caso del video musicale tutto ciò assume un peso ancora maggiore perché la struttura stessa di questo 'medium' è ambigua: il videoclip alimenta il mercato e, contemporaneamente, può essere 'bello', cioè lontano da qualsiasi valore d'uso. Un video che rivendica un proprio artefice anagraficamente riconoscibile è un video che può inaugurare uno stile iconografico, nel bene o nel male, su cui si può discutere perché non è un semplice prodotto pubblicitario e su cui, infine, si possono esprimere delle considerazioni riguardanti il linguaggio con cui è stato concepito ed esteticamente strutturato. I processi di democratizzazione spinta, nell'arte ed in generale nelle forme della comunicazione, giocano a sfavore dell'arte stessa: se le opere sono tutte diverse e autonome saranno tutte uguali, mancherà qualsiasi metro di valutazione estetica, qualsiasi tentativo di destrutturazione sarà una frattura insanabile, un corpo costretto a fluttuare nel mare dell'incoscienza critica fino al suo naturale dissolvimento. Dell'opera non si potrà conservare memoria, sopravviveranno solo immagini che continueranno a mandare flebili segnali di un mondo che non avrà nessuno strumento critico pronto ad intervenire e a mediare il suo significa-

to. Le immagini di un videoclip sono, in questo contesto, irrimediabilmente legate alla musica per cui sono state concepite. È difficile riuscire a focalizzare uno stile innovativo condensato nel corso di qualche minuto, ma in effetti questo è il problema di qualsiasi cortometraggio di breve durata. L'estrema sinteticità e la più totale autonomia narrativa rendono il videoclip un luogo particolarmente adatto alle sperimentazioni più coraggiose ma anche alle deviazioni più macroscopiche: un errore di percorso in un video musicale risulta fatale ed evidentissimo.

Un linguaggio, dunque, che nacque per unirne due ha finito per privilegiare soltanto l'aspetto commercialmente più rilevante. Il videoclip, infatti, pensato dalla casa discografica per un gruppo musicale, deve dare nella stragrande maggioranza dei casi più importanza alla musica che alle peculiarità cinematografiche che pure dovrebbe scandagliare. Questa tirannia di un linguaggio su un altro produce una comunicazione isterilita e omologata. Dopo aver assistito a valanghe di video musicali che identificavano il loro genere con il genere musicale del gruppo che promuonavano (il videoclip 'metallaro', dance, hip hop, rap...) sarebbe ora che i giovani registi (perché tali sono) che si occupano delle realizzazioni di questi *shorts* promozionali facessero valere di più la forza delle loro suggestioni e delle loro idealità cinematografiche, fermo restando che quand'anche questo spostamento di ambito di ricerca si verificasse saremmo sempre nella preistoria dell'ipotesi linguistica cui accennavamo all'inizio, si sarebbero cioè appena esplorate le possibilità dei due estremi dell'addizione (musica + ci-

nema) ma un risultato esteticamente valido sarebbe ancora di là da vedersi.

SIMONA FRASCA

Nota a margine

Ma il videoclip, così com'è, può offrire un esempio di assenza dell'autore. La linea che si può tracciare tra non-merce, dono, comunità, si arricchisce nel suo secondo stadio (del dono) proprio grazie alla possibilità di un dono unilaterale anonimo (naturalmente, per il videoclip, l'anonimato vale fino ad un certo punto, perché i nomi sono ben noti agli addetti ai lavori).

D'altro lato, inoltre, sarebbe decisamente 'controtendenza' l'auspicio di un genere a parte fortemente individuato, nel momento in cui hanno successo proprio le arti confuse.

Infine, proprio nel testo di Walker, il cui titolo italiano è *L'immagine pop* (Cross-overs è quello dell'edizione inglese) lo stato di fatto della vendibilità dei prodotti frutto della commistione tra musica e arti visive è ampiamente documentato, anche se non ancora sviluppato in tutte le implicazioni. Riporto di seguito alcuni passi sufficientemente esplicativi.

Prima citazione: «l'idea che un bra-

no musicale, in quanto prodotto commerciale, non possa avere valore artistico è estremamente discutibile. È infatti proprio l'estetica di un prodotto (il suo valore d'uso) ciò che lo rende attraente per il consumatore (gli fornisce cioè il suo valore di scambio). La questione cruciale diventa quindi in che modo il valore artistico serva, coesista, venga corrotto, resista o si opponga alle richieste del mercato musicale» (p. X).

Seconda citazione (Frith e Horne, citati a loro volta da Walker): «Imparare ad essere artista significa imparare a giocare con il senso della differenza, diventare una pop star implica vendere tale differenza alle masse. Qui non si tratta di una contrapposizione fra arte e commercio, ma del commercio come arte, come spazio da riempire con la creatività, la personalità e lo stile dell'artista» (p. 6).

Terza citazione: «La loro carriera (Godley e Creme) dimostra che la passione dell'avanguardia per la sperimentazione formale, la ricerca di originalità e il continuo esercizio critico non sono affatto incompatibili con le richieste del mercato della musica - sempre che, questo è il punto, il valore trasgressivo sia contenuto entro certi limiti» (p. 23).

(G.D.S.)

TRA MUSICA E PITTURA / 1

Attraverso la ricerca di elementi fondamentali si rende plausibile il dialogo tra la pittura e la musica. Con uno sguardo appena distratto esse appaiono opposte e lontane: la pittura lotta con uno spazio chiuso in cui si agita il desiderio del tempo e delle distanze; la musica vive nel tempo e può disperdersi senza cornice. L'una non può prescindere da un autore; l'altra deve inchinarsi alla fiducia nell'esecutore ed anche alla costruzione di spazi adeguati per uscire, nel corso dei secoli, dal chiuso delle chiese e delle case.

Fra musica e pittura passano flussi di significato che non si spiegano in termini di pura suggestione. Gli scambi epistolari fra Schoenberg e Kandinsky, l'attenzione che Stockhausen o Boulez hanno riservato all'opera di Paul Klee, il parallelo fra Stravinskij e Picasso, le possibili complesse connessioni di atmosfera culturale fra la musica di Webern e la pittura di Mondrian sono segnali di un rapporto continuo e vitale. E già qualcuno insidia il nostro cammino rammentandoci l'amore che Einstein e Heisenberg ebbero per la musica di Mozart. Tutti segnali e nomi che ci aiutano ad organizzare il nostro percorso attraverso una possibile approssimazione: l'attrazione verso campi diversi, verso linguaggi più o meno lontani, appare

come una necessità sentita da numerosi «creatori» che, pur lavorando a fondo per venire in possesso di un linguaggio e di una tecnica specifica, conoscono ed intuiscono il pericolo di agire in un campo chiuso e asfittico, continuamente minacciato dall'aridità.

Un fattore ancor più determinante può essere costituito dalla ricerca di solidarietà rispetto all'angoscia e alla frustrazione di una creatività non sempre riconosciuta e apprezzata. Seguendo, attraverso le lettere, il costruirsi del rapporto fra Schoenberg e Kandinsky e il reciproco impegno per la comprensione dell'opera dell'altro, appare evidente il disagio di artisti che non vengono sempre compresi e amati dalla critica e dal pubblico. Negli anni che vedono l'affermarsi della pittura astratta e della musica atonale, Schoenberg e Kandinsky cercano, l'uno nell'altro, un conforto teorico, un riconoscimento artistico, una interpretazione comune di un nuovo modo di intendere l'arte.

Il *Manuale d'armonia* (1911) di Schoenberg e *Dello spirituale nell'arte* (1912) di Kandinsky illustrano che «l'opera d'arte non è più la rappresentazione della bellezza, che sarebbe a sua volta manifestazione di verità o interpretazione di una realtà oggettiva; donde la mancanza di rotondità,

di simmetria e d'armonia. Essa deve, viceversa, agire come mezzo di comunicazione spirituale, deve cioè esprimere e stimolare, senza mediazione, le forze dello spirito» (Hahl-Koch 1980).

Muovendosi alla ricerca di un comune denominatore tra tutte le arti, il pittore individua nella musica l'unica arte veramente 'astratta' da cui ricavare una pittura fatta di forme e colori indipendenti da ogni imitazione.

Non si tratta allora di una ingenua idea di traduzione da un linguaggio all'altro. La ricerca è più radicale e significativa: la sintesi delle arti, secondo una dimensione sinestetica.

Le composizioni sceniche, *La mano felice* di Schoenberg e *Il suono giallo* di Kandinsky, rappresentano, con risultati non sempre chiari, un passo importante lungo la strada dell'opera d'arte totale.

ANTONIO FRESA

MUSICA DI MISTERO

ALFONSO GATTO A VENTI ANNI DALLA MORTE

Gatto, che ora si ricorda per i venti anni dalla morte, amava scrivere il proprio cognome con la 'g' minuscola, identificandosi con l'animale libero e felice, tanto caro ai poeti, tra i tanti, Baudelaire. Sognava, forse, come i gatti, di avere tante vite e tante davvero ne ebbe nella sua, ma non quella che gli avrebbe permesso di durare ben oltre la morte, segnata da uno squallido sorpasso su un'autostrada. Quella sua testa, così pesante su un corpo leggero, squarciata da un urto fatale! E le tante fotografie di prima e di poi a testimoniare i moti di un capo fertile, vigile, abbagliato dalla forza di occhi verdeazzurri; occhi di gatto, fermi e mobili allo stesso tempo. In quegli occhi, così vividi e intensi, c'erano anche i colori della Costiera amalfitana, in cui il verde dei monti si specchiava nell'azzurro del mare, in un anelito d'amore che il poeta avrebbe più volte sottolineato nei suoi versi colorati.

Gatto amava la vita ed era intimamente persuaso che l'avventura dell'esistere andasse colta per intero anche artisticamente. Fu poeta, soprattutto poeta, ma anche prosatore lucido e accattivante; giornalista di costume e di sport; critico d'arte, pittore e tante altre cose... Tante furono anche

le città che accolsero le sue passioni: la Salerno di sempre, Napoli, alla quale ha dedicato uno dei suoi libri di prosa più belli, *Napoli N. N.*, Milano, Firenze, Roma, ma anche Bologna, Trieste ed altre ancora. Geografia e poesia si sono sempre congiunte in Gatto nella voglia di afferrare la vita nella sua totalità, in un sussulto di creazione e di comunicazione. Il poeta non avrebbe accolto di buon grado la definizione di 'ermetico' che la critica ufficiale gli avrebbe affibbiato, perché ogni suo gesto, ogni sua parola mirava a trasmettere un pensiero, un'emozione, soprattutto un vocio interiore, capace di trasformarsi in accordo musicale offerto all'amore degli altri: agli uomini del Sud, in particolare, marinai incantati e incantatori, avidi scopritori della vita e inquieti tentatori della morte, nella complicità di una vicenda che, come nell'amore, non distingue ma unifica i domini del vivere e del morire. Si può, così, spesso morire anche da vivi e continuare a vivere dopo la morte, nella coralità di un abbraccio che stringe fine apparente e risurrezione perenne.

Quello di Gatto è un nome povero di qui e di tutti i paesi, che rifiuta consapevolmente la sepoltura, come il poeta ricorderà in una prosa de *La*

sposa bambina; un nome, certo, che si gode da vivo, ma che non teme la morte, perché la morte è dentro la vita e viceversa. Così, del resto, è per la stessa poesia, alla quale, più delle altre manifestazioni artistiche, egli affiderà il compito di rappresentarlo. Le poesie, scelte dallo stesso Gatto e contenute in un prezioso volume ormai introvabile, restano come un messaggio nella bottiglia, che ciascuno potrà un giorno raccogliere sulla battigia della propria isola.

Essere poeti è, del resto, un dono naturale, da cogliere con l'allegria e la malinconia di un naufragio e di una resistenza alle inquietudini, alle insidie, alle insistenze di una vita, le cui 'desinenze' scandiscono lo spazio e il tempo di un passaggio precario, provvisorio, che nulla invoca all'assoluto e all'eterno se non la voglia di esserci, nonostante tutto, nella calcolata casualità di un appuntamento con il mistero.

Gatto percorre la soglia del cielo e sfida i confini convenzionali di un'avventura aerea, affidata al sogno della realtà e alla realtà del sogno, proponendosi come poeta realisticamente surreale, che ha bisogno delle cose come occasioni di confronto e superamento dei limiti che avvolgono la figura, l'apparenza dell'esistere.

Vivere e morire, morire e vivere nell'abbaglio di una parola, chiamata a misurare e a violare la vicenda terrena nel silenzio e nel grido dell'essere, nel bozzolo di sensazioni che invocano una voce. E di queste 'voci di dentro' Gatto si farà ardente cantore, nell'umiltà di un destino che accomuna tutti gli uomini, oltre ogni configurazione sociale e storica, nella felicità e nell'apocalisse di un tempo, che rischia di violare ogni armonia,

anche quella che canta nello scrigno segreto del proprio mistero.

Di questa morte individuale il poeta avverte il dolore, di questa morte universale il terrore, e contro di esse sente che la poesia può rappresentare l'estrema frontiera d'amore. La poesia si configura allora come «storia delle vittime», che con eroismo quotidiano resistono alle sopraffazioni della storia, cercando il colloquio intimo, intenso, che ancora può congiungere gli uomini oltre la barbarie del nostro tempo. Poesia: pura parola, che sgorga dalla roccia del dolore e sfocia nel mare di un amore, avvertito come unica occasione per poter emergere dal naufragio sempre imminente.

La metafisica di Gatto, quel suo anarchico violare i limiti convenzionali di spazio e di tempo, si congiunge strettamente ad una fisicità ampiamente atmosferica, che respira aria, luce, vento, sognando la sepoltura sul castello di Arechi, baluardo stellare della città di Salerno.

Gatto è Salerno. Lo stesso poeta lo afferma con forza in un passaggio chiave delle cronache per l'alluvione del salernitano. L'identificazione è assoluta, totale, e va ben oltre la referenzialità di dati esterni legati alla sua biografia. L'assimilazione analogica, come sempre in Gatto, è soprattutto interiore e coinvolge una sorta di architettura dell'anima, per cui, come i vicoli del centro storico diventano piazze, così i tortuosi labirinti dell'esistere si slargano in ampie volute liberatorie. Un solo esempio, tra i molti proponibili, per dire che Salerno pulsa nelle fibre più profonde del corpo umano e poetico gattiano, connotando la ricerca nostalgica di luoghi dell'anima, capaci di far sentire il valore di una grande civiltà.

E con Salerno la provincia intorno, le periferie di oggi e i centri culturali di un tempo: la parmenidea Elea, dove la poesia si congiunge in un empito essenziale ed esemplare di vita con il pensiero; Paestum; dove le rose tornano ciclicamente ad espandere un profumo infinito di antico; la Costiera amalfitana, scogliosa, sorprendente nelle curve ossessive della sua strada, che regala però orizzonti senza limiti.

Vivere l'avventura dell'aria per Gatto significa immergersi, sino in fondo, in queste atmosfere, per catturare i colori delle parole, le loro variazioni al mutare del giorno e delle stagioni, comprese quelle che ci portano a scoprire il mondo con la meraviglia della prima volta, come i bambini, ai quali il poeta ha dedicato una delle sue raccolte più cantate e felici, *Il vaporetto* (che ho riproposto per le edizioni Ripostes di Salerno). Il mondo dell'infanzia è uno dei luoghi privilegiati della ricerca gattiana, la quale, grazie alle virtù della poesia, vuole a tutti i costi restare bambina, resistendo tenacemente ai rischi di omologazione che impone la società degli adulti. Ogni uomo è stato, del resto, un bambino, ricorda il poeta, ed è un vero peccato che la società lo costringa a crescere e ad assumere atteggiamenti

che spesso non gli appartengono intimamente. Anche ne *Il vaporetto* la morte apparirà come contrappunto della vita, ed era naturale che fosse così, dal momento che Gatto adolescente aveva appreso a dialogare con il mistero proprio con la morte di un suo fratello bambino, Gerardo.

Sono, queste, solo alcune impressioni e riflessioni che sollecitano i venti anni dalla morte di un poeta, che si consegna a Salerno e al mondo con la sonorità digiacomiana di un cantastorie del Novecento, umile e superbo, popolare e sontuoso negli stracci e nei drappaggi di un'arte, invaghita del proprio mestiere e del proprio destino, nella povertà e nella ricchezza di una meridionalità sentita intimamente come mediterraneità, come vagabondaggio, come avventura, come discesa agli Inferi per la conquista di un posto in paradiso, come ritorno alla casa di sempre per poter inventare una nuova partenza, come rifiuto della casa stessa, luogo pericoloso di stabilità e di perdizione. In questo sfidare la vita e gli altri ogni giorno, Alfonso conferma di essere un 'gatto' sino in fondo.

FRANCESCO D'EPISCOPO

PROPOSTE ERETICALI SULLA NUOVA MUSICA

Due proposte per 'azzerare' il sistema musicale in Italia e rilanciarlo su basi più dinamiche e maggiormente aderenti alle esigenze della società contemporanea. L'occasione è data dalla riforma degli Enti lirici, con la 'dissoluzione' delle strutture istituzionali e la conseguente delega (anche di oneri finanziari, agli Enti locali). Le fondazioni, che dovrebbero costituire l'organismo di gestione dei teatri lirici in Italia, garantendo le sinergie tra pubblico e privato, attualmente viste come la panacea per rimediare a decenni di cattiva amministrazione, rischiano tuttavia di rimanere contenitori vuoti di idee produttive (soprattutto in termini di redditività culturale) se non si comincia a cambiare atteggiamento sulle questioni musicali.

Le proposte, strettamente collegate fra loro, per riequilibrare il rapporto tra produzione-distribuzione e fruizione musicale, potrebbero essere sintetizzate, schematicamente, nella seguente articolazione:

- 1) trasformazione degli Enti lirici in musei della musica;
- 2) ridefinizione del ruolo dei Conservatori come strutture di formazione specialistica, con particolare riferimento alle nuove professionalità in campo musicale, strettamente collegate al mondo del lavoro.

Il rischio di essere additato come eretico è abbastanza elevato, ma gli addetti ai lavori, soprattutto quelli al di fuori di 'cordate', 'correnti' e simili logiche di potere, riusciranno senz'altro a leggere 'oltre' le vere ragioni di queste, se volete, 'provocatorie' proposte. Sullo sfondo – perdonatemi la visione 'apocalittica' – il possibile sorpasso che entro il Duemila vecchi e nuovi media potranno compiere sulle forme di cultura più tradizionali o mediate; di fronte alla sfida con la globalizzazione dell'informazione, l'espressione musicale, intesa come forma di produzione, potrebbe facilmente praticare la strada del compromesso già imboccata dai media tradizionali: l'omologazione, con una nuova ridefinizione dell'industria culturale di massa dominata dalla dicotomia media-dominanti (cinema, televisione), media-subalterni (teatro, musica, editoria).

Ad un preambolo che potrebbe sembrare fuorviante, ma si rende necessario per decifrare i possibili scenari culturali futuri, va aggiunta un'ulteriore postilla, sempre relativa all'approdo comunicativo del terzo millennio: la musica (intesa come sistema di produzione/distribuzione/fruizione), potrebbe comunque giocare un ruolo determinante nella sfida tra vecchi e nuovi media. L'alimentazione di un sistema di comunicazione del sapere può infatti generare sottosistemi come punti di riferimento all'interno della rete dei personal-media. All'interno

di questi sottosistemi di riferimento, dunque, la musica potrebbe rappresentare un polo di attenzione non solo per quanto attiene all'informazione sulla distribuzione e fruizione di eventi, ma anche per la produzione musicale diretta. Un esempio concreto sono le pagine web di Internet dove alcuni compositori contemporanei hanno iniziato ad immettere in rete delle loro partiture, con la possibilità di un colloquio interattivo (che ricorda tanto i concerti-analisi di qualche decennio fa) con i fruitori.

Purtroppo, in tutta questa visione futuribile, le istituzioni sembrano ancora totalmente latitanti. Eppure, a ben guardare i recenti dati Siae, la musica classica continua ad occupare un ruolo determinante nelle preferenze degli italiani. Gli spettatori di opera e balletto sono aumentati nel '95 del 3% rispetto all'anno precedente, mentre quelli della classica hanno raggiunto i 4,2 milioni (contro i 7,2 della musica leggera), anche in questo caso con un aumento del 3,9% rispetto al '94. Ma il dato che maggiormente balza agli occhi è che il complesso degli spettatori di lirica, balletto e classica equivale il numero degli utenti di musica leggera, mentre per quanto riguarda il numero degli spettacoli, la bilancia pende decisamente verso il classico (circa 25.000 contro 17.200). Ancora un elemento che sottolinea quanto prevalga questo settore nelle scelte di spettacolo degli italiani: la spesa per la musica classica è stata, nel '95, di 210 miliardi, contro i 150 che gli italiani hanno speso per assistere a spettacoli di musica leggera, il cui prezzo medio, però, risulta essere più alto rispetto a quello dei concerti sinfonici o da camera (20mila contro 18mila).

Chiunque può facilmente intuire quale sia il peso della produzione musicale nell'ambito dell'economia della cultura, così come non è difficile immaginare le potenzialità di un mercato che coinvolge altri soggetti (discografici, editori, turismo specializzato) e un discreto indotto... Ma la difficoltà principale, da parte delle istituzioni, risiede forse proprio nell'incapacità di ragionare in termini di 'mercato' e di essere un po' lungimiranti.

Decenni di economia assistita hanno cloroformizzato i vertici dei teatri, che continuano a barcamenarsi in cartelloni che soddisfano esigenze di botteghino e di facciata (repertorio popolare, interpreti di grido, etc.), dimenticando i compiti delegati dalla legge, che sono, invece, quelli propri dell'educazione alla musica. Nei nostri lirici difficilmente entra nuova musica (se si eccettua l'ultimo Berio alla Scala), così come difficilmente si riesce a interagire e dialogare con generi musicali e artistici di confine, cosa che invece, oltralpe, alimenta nuove frontiere culturali. Se non si cercano nuovi moduli di produzione, e soprattutto nuovi rapporti di collegamento con la realtà sociale e produttiva in cui i teatri si trovano a interagire, il loro migliore destino potrebbe essere quello di splendidi musei, custodi della tradizione musicale italiana ed europea. Ma, a ben vedere, anche in questo caso sarebbe necessaria la formazione di personale specializzato, che decenni di lottizzazione non sono riusciti ad esprimere. Il blocco delle assunzioni negli Enti lirici ha invece prodotto ottime orchestre di professionisti, con incarichi professionali e non di dipendenza, che, su modello tedesco e austriaco, potrebbero essere utilizzate anche al di fuori degli spazi istituzionalmente deputati all'attività sinfonica.

In questa prospettiva si apre necessariamente il capitolo degli spazi per la musica: a parte il censimento possibile nelle varie città italiane, rimane il discorso della realizzazione di nuovi auditorium. In Francia, tanto per tornare a un nostro riferimento abituale, se ne costruiscono da qualche decennio un po' in tutte le città, mentre in Italia è in alto mare il progetto 'Scala 2' alla Bicocca e l'Auditorium della Rai di Napoli rimane da qualche anno inspiegabilmente chiuso.

Certo, se ne potrebbero costruire degli altri, ma la politica di assistenzialismo ha prodotto esclusivamente vacche magre e rigore. Con il risultato che lo Stato difficilmente oggi investirebbe in strutture polifunzionali per la musica, demandando alle sclerotiche istituzioni la possibilità di gestire un ordinario che è diventato arrugginito. D'altronde anche la politica dello 'straordinario' non ha mai pagato. E allora? La soluzione potrebbe essere nei moduli di produttività che le Fondazioni andranno a delineare, ovvero: se non si elaborano programmi innovativi capaci di incidere anche sull'imprenditoria locale, attivando sinergie che prendano in considerazione il singolo utente come persona dotata di capacità d'acquisto, allora i teatri saranno destinati ad una inesorabile decadenza e, giocoforza, le Fondazioni resteranno una scatola vuota. È pur vero, tuttavia, che anche lo Stato - quindi Enti locali e Commissione centrale musica - non dovrebbe sottrarsi al ruolo imprenditoriale di 'investitore' con programmi a media e lunga scadenza (anziché parametrarli sui borderò, i contributi andrebbero erogati in base a progetti e singoli capitoli di spesa!).

Buona parte di questo destino viene tuttavia giocato dalla capacità che i singoli teatri hanno oggi di 'rappresentarsi' alla vasta platea di potenziali utenti: in generale l'immagine dei Lirici viene affidata a ottimi uffici stampa, così impegnati nell'ordinaria amministrazione che difficilmente riescono a elaborare progetti capaci di avvicinare alla classica nuovo pubblico.

In questa visione 'dinamica' emerge in primo luogo il problema della formazione musicale. Conservatori devono essere in grado di proiettare l'allievo verso una dimensione specialistica fortemente legata alle esigenze del mercato, con particolare attenzione alle nuove professionalità emergenti in campo musicale. In quest'ambito, se determinante risulta la presenza delle istituzioni (nei Consigli di amministrazione) per la loro capacità di indirizzo e programmazione, altrettanto fondamentale dovrebbe essere il ruolo dei privati e le sinergie che la struttura formativa riesce ad attivare.

Struttura formativa, dunque, ma capace di integrarsi e interagire col mercato culturale. (FRANCESCO BELLOFATTO)

SPERIMENTAZIONE MUSICALE PREGI E LACUNE DEL NUOVO DECRETO

Con il D.M. del 13 febbraio 1996 una nuova disciplina regola la sperimentazione musicale nella scuola media. Dopo diciassette anni finalmente si è giunti ad una normativa che tenta di riorganizzare questi corsi che ormai,

diffusi su tutto il territorio nazionale, non trovavano più adeguata regolamentazione nel vecchio D.M del 3 agosto 1979.

L'elaborazione del decreto ha avuto un lungo travaglio che ha visto impegnata l'Amministrazione Ministeriale per circa due anni, in un difficile confronto con le organizzazioni sindacali confederali e non. Il dibattito è stato molto aspro in quanto vedeva impegnate due contrapposte visioni relative all'impostazione di base dell'insegnamento dello strumento. Lo Snals e l'Anp tendevano ad un inquadramento delle materie strumentali nell'ambito dell'Educazione Musicale, svilendo le specificità strumentali in un discorso unicamente orientativo. Di contro c'erano forze, come l'Unams, che tendevano ad indirizzarle seguendo l'impostazione tecnicistica di tipo conservatoriale. Queste divergenze si sono riproposte non solo per ciò che riguarda l'aspetto metodologico-didattico, ma anche per il reclutamento dei docenti ed il loro inquadramento nell'attuale contesto scolastico. Il risultato finale di questo acceso e difficile dibattito, nonostante alcune evidenti contraddizioni ed incompletezze, ha se non altro colmato molte lacune del precedente D. M. del 3/8/96.

Come si evince dall'articolo 1 del nuovo decreto, è subito chiara la linea di fondo che, pur integrando i corsi sperimentali ad indirizzo musicale nel progetto metodologico didattico della scuola media, non esclude indirizzi e prospettive specifici per gli alunni interessati ad una eventuale prosecuzione degli studi.

Ma le novità principali riguardano l'organizzazione del corso sperimentale (art. 2). Oltre all'aggiunta di un quarto gruppo strumentale, che introduce gli strumenti a percussione, vengono eliminate le sottoclassificazioni dei primi tre gruppi. La generica classificazione in strumenti a tastiera, a corda, a fiato ed a percussione crea i presupposti per l'ingresso di qualunque strumento nella scuola media.

È stato eliminato il tetto massimo che limitava il numero degli alunni di tutti gli strumenti escludendo solo il pianoforte, che già non aveva questo limite, ma soprattutto si evidenziano nei commi 4 e 6 la possibilità per il consiglio di classe, nell'ambito della programmazione didattico-educativa, di stabilire le modalità di partecipazione degli alunni alla lezione ed all'ascolto partecipativo, ma anche di organizzare le attività di musica d'insieme, con la compartecipazione di tutti i docenti. Infine anche le materie del corso sperimentale rientrano nell'esame finale di terza ed agli alunni del corso verrà rilasciato un attestato.

Insomma, con la riorganizzazione del corso la materia sperimentale diviene parte integrante del progetto educativo scolastico, e così il docente di strumento parteciperà a tutte le attività di programmazione/valutazione degli organi collegiali.

Anche per quanto riguarda il reclutamento ci sono diverse novità. La graduatoria è permanente e quindi aggiornabile ogni triennio. Finalmente i docenti non corrono più il rischio di essere idonei per una commissione e magari non idonei per quella successiva. Per l'inclusione in graduatoria è prevista un'idoneità minima di 78 punti.

Questo tetto per l'idoneità, unitamente ai punteggi stabiliti dalla tabella di

valutazione, che finalmente e per la prima volta riduce enormemente la discrezionalità delle commissioni di valutazione, garantisce il corpo insegnante che almeno da tre anni lavora in questo settore specifico. Si è voluta pertanto salvaguardare un'esperienza acquisita sul campo. Per i non idonei invece ci sarà un elenco aggiuntivo, al quale si attingerà nel caso di esaurimento di quello prioritario.

In definitiva questo decreto ricomponne una sperimentazione musicale che faceva acqua da tutte le parti. L'organizzazione del corso, nel contesto scolastico, è più organica e meglio integrata, così come pure il reclutamento docenti sembra basato su criteri più chiari e trasparenti, garantendo una maggiore imparzialità.

Ma restano alcune evidenti contraddizioni ed inesattezze. Per esempio, nella tabella di valutazione dei titoli, nella lettera H dei titoli culturali, l'abilitazione nel concorso a cattedra nei conservatori, per lo strumento specifico, è valutata in alternativa a quella ottenuta per l'educazione musicale nell'istruzione secondaria di I grado con sei punti. Mentre alla lettera successiva l'abilitazione per altro strumento nel conservatorio è in alternativa a quella per l'educazione musicale nelle secondarie di II grado con tre punti.

Quindi, paradossalmente, un docente abilitato nel conservatorio per il proprio strumento e nella secondaria di I grado, può ricevere solo sei punti, mentre chi è abilitato in altro strumento nel conservatorio e di nuovo nella secondaria di I grado, raggiunge i nove punti. Inoltre non si capisce perché non debba essere valutato il servizio prestato nelle superiori.

Nella tabella dei titoli artistici, invece, non si comprende perché per alcuni titoli c'è la specifica che il punteggio si riferisce ad ogni attività, mentre in altri è intesa in senso generale. Questa differenza, però, sembra essere solo una imprecisione, altrimenti per l'attività concertistica, a differenza dei concorsi o delle idoneità nelle orchestre per le quali è specificato che il punteggio si riferisce a ciascun titolo, s'intenderebbe il punteggio in senso generale. Una commissione burocratica ed attenta al cavillo, come in casi precedenti è accaduto, potrebbe incorrere in questo errore.

Si potrebbe continuare con altri significativi esempi, ma a questo punto sorge un interrogativo che si fa largo sgomitando: per quale imperscrutabile ragione un docente selezionato innanzitutto per la sua attività artistica non ha diritto al permesso artistico? Questa è un'altra grave lacuna. Si potrebbe obiettare che non è con un decreto che si possano regolamentare i permessi. Ma qualunque sia il mezzo o la sede opportuna, va rilevato che ancora una volta non conta il diritto/dovere del docente di mantenersi a quell'alto livello artistico-professionale richiesto dalla stessa normativa.

Dopo quasi vent'anni, la sperimentazione musicale è ampiamente diffusa su tutto il territorio nazionale. Si parla da tempo di una riforma generale dell'istruzione musicale, diversi sono i disegni di leggi depositati in Parlamento, ma ancor oggi è tutto fermo. E anzi le cose sembrano peggiorare: con l'articolo 6 della legge n. 35 del 17/2/93 la maggioranza dei supplenti annuali non rientra più in tale categoria ma in quella dei supplenti temporanei, con il risultato di perdere il pagamento dei mesi estivi. E non basta: una recente circolare

ministeriale specifica che ai docenti temporanei non spetta più il rimborso delle ferie non godute.

È possibile che un corpo docente altamente qualificato, che con il proseguire della propria attività artistica (svolta facendo i salti mortali, visto che non beneficia di alcun permesso artistico) riesce comunque a perfezionarsi, debba vedere continuamente mortificato il proprio impegno, la propria professionalità?

Si parla da anni di istituzionalizzare questi corsi, ci sono molte proposte in parlamento sul riordino di tutta l'istruzione musicale, ma in realtà è tutto fermo.

Anche l'attuale ministro della Pubblica Istruzione parla di un riordino complessivo di tutta l'istituzione scolastica. Si ricorderà dei corsi sperimentali ad indirizzo musicale di cui tutti riconoscono l'importanza ma che restano la cenerentola dell'istruzione musicale nazionale? (ALESSANDRO PETROSINO)

MUSICHE A COLORI

Appunti sulla notazione musicale del '900

È evidente come l'evoluzione della sintassi musicale sia in stretto rapporto con la trasformazione del sistema semiografico; i due ambiti sono interconnessi in un rapporto di reciproca dipendenza. Avviene così che, dato un ordine sintattico, quale per esempio quello tonale, si abbia un sistema semiografico di riferimento (in questo caso, la notazione tradizionale) atto alla costituzione e alla trasmissione dell'opera. Stabilita la notazione, questa diventa un punto di riferimento, un patto tra compositori e interpreti, ma anche una sorta di vincolo per la creazione musicale. Infatti, introducendo elementi nuovi nella sintassi, entra in crisi il sistema semiografico dato, il quale necessariamente si arricchisce di nuovi segni, fino a riconsiderare integralmente il rapporto segno-suono. La conseguenza di questo processo è la perdita di universalità del sistema semiografico, ma anche la crisi di una teoria compositiva universalmente valida. La tecnica diventa «una scienza segreta alla quale ha accesso solo chi sa trovarla da sé» (Bortolotto), non sconcerterà, quindi, la perdita di una koinè semiografica che da tre secoli aveva fatto da tandem alla prassi compositiva, tanto da avere una stretta relazione tra il pensiero musicale e la struttura semiografica usata. Da una cultura centrata sulle grammatiche, lentamente si passa ad una cultura centrata sui testi.

Dell'inizio del Novecento sono due opere emblematiche e per certi versi antitetiche: *Harmonielehre* di Schoenberg (1911), grande trattato di teoria musicale e *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* di Busoni (1907), il primo trattato di estetica per una nuova musica. Il manuale di Schoenberg è l'ultimo libro in cui si danno 'questioni linguistico-obiettive', dove si riscrive definitivamente la scienza musicale. Dal testo di Busoni invece salta fuori tutta la stanchezza e l'usura del potenziale sonoro disponibile-esistente, già auspicando tacitamente una nuova musica. La strada intravista da Busoni sarà scovata e percorsa per intero dalle avanguardie del '900.

Stockhausen invece, in *Musik und Graphik* (1960), parte da due concetti base per spiegare il processo di trasformazione della grafia musicale del '900: separazione ed emancipazione. La scissione della prassi musicale nelle figure del compositore e dell'interprete, presente da quando la musica è stata fissata in sistemi semiografici, è la prima delle separazioni che ha determinato una specializzazione dei ruoli e quindi tutta una serie di problematiche relative ai due sistemi di competenze. Il concetto di emancipazione, invece, rappresenta uno strumento di indagine per arrivare alla comprensione prima della trasformazione del sistema semiografico tradizionale, poi della graduale emancipazione del segno grafico rispetto al suono. Stockhausen parte dalla emancipazione della dissonanza, dei dodici gradi della scala cromatica rispetto alla tonica (nella scuola di Vienna) e dalla emancipazione del rumore dal suono (dalle esperienze di Bartók fino agli esperimenti di Varèse e Cowell), per arrivare all'emancipazione della prassi esecutiva rispetto all'indicazione compositiva. Si realizza il concetto di 'campo di possibilità', conseguente alla crisi del principio di causalità, della logica a due valori. La partitura non determina più necessariamente la struttura successiva; nell'ambito di una permutabilità dei materiali si fanno strada le logiche a più valori e l'indeterminato: è la poetica dell' 'opera aperta'.

Qui si innesta la sperimentazione cageana, e se per Benjamin la riproducibilità tecnica dell'opera era essenziale ad una completa appercezione della stessa, per Cage le riproduzioni e le varie interpretazioni costituiscono l'opera stessa. In tal senso si arriva alla riconsiderazione del fatto visivo, del significante come elemento espressivo, non considerato solo come veicolo per la trasmissione di un significato.

Mentre nella teoria sausseriana significato e significante sono in appieno le componenti del segno, Cesare Brandi si spinge ancora oltre ipotizzando che il segno possa precedere il significato. Inoltre il segno grafico si integra alla sintassi musicale proprio per la sua capacità di poter offrire una sintassi del segno, causa ed effetto delle nuove musiche. Lo spazio sonoro (notazione), la dimensione spaziale della musica gradualmente si allarga dalla originaria dimensione delle altezze a quella delle durate, dell'intensità e del timbro; l'intervallo musicale è riconsiderato come estensione, 'spazio pieno', oltre che tensione di una funzione armonica. L'iconicità della scrittura prende il sopravvento sull'astrattezza dei rapporti matematizzati che hanno segnato gran parte dell'evoluzione della notazione musicale. La musica si spazializza da evento diacronico ad evento sincronico, conquistando un nuovo spazio tipografico più drammaticamente importante. Si ribalta il rapporto tra l'idea musicale e la notazione. L'idea compositiva non è semplicemente fissata nel segno grafico: dalla partitura di volta in volta potrà scaturire una nuova musica, proprio attraverso la reinterpretazione del segno, lo spartito diventa «un insieme di forme possibili latenti». È chiaro come il segno perda una parte della sua funzione denotativa (come capacità di indicare univocamente un determinato evento sonoro), per assumere una valenza connotativa sempre più evidente. Il processo semiotico si infittisce investendo una molteplicità di livelli, emozionale, comportamentale, metasonoro e, nel caso delle partiture visive, puramente estetico; qui il segno rinvia sempli-

cemente alla propria immagine grafica e la partitura si presenta come un oggetto pittorico da guardare e magari da 'ascoltare' con una sorta di orecchio interno.

La scelta di un determinato tipo di scrittura determina il rapporto fra il compositore e l'interprete. A volte la stessa figura dell'interprete scompare instaurandosi un rapporto diretto, non mediato, fra il compositore e il destinatario; così i segni grafici assumono un'immediata evidenza visiva, un'espressività quasi pittorica lontanissima dalle convenzioni semiografiche tradizionali: notazioni ideografiche. «Se era vero che il tempo diventava spazio, allora le mie notazioni musicali potevano diventare arte grafica. Da questo nacque l'idea di produrre litografie, serigrafie, utilizzando i miei spartiti musicali. E cerco di proiettare nel mio lavoro quelle intuizioni che mi si sono rivelate con i suoni» (Cage).

È l'utopia del visivismo, delle grafie musicali 'altre' dove «nella pura contemplazione sinestetica il suono-segno si realizza nella sua radicalità più strenua, vivendo interamente nel mentale... offrendosi alla percezione come tracciato simbolico di masse, volumi, densità, gesti ritmi non bisognosi di venir concepiti come metafore... ma reclamando al contrario una attenzione piena, incondizionata, priva di secondi fini» (Cardini).

Nella prassi contemporanea la tendenza a de/specificare il discorso e la grafia musicale con l'inclusione di elementi e codici 'extra' è un sintomo della tensione di tutte le arti verso la «visualità cinetica e oggettuale, il loro tendere verso una sorta di oggettualità, di oggettualizzazione» (Dorfles). Ma gli 'extra' possono diventare musica, come la musica può diventare elemento visivo e in molti casi rappresentativo in seguito alla gestualità esecutiva. «Per questo l'azione stessa diventa veicolo del suono. Udire e vedere coincidono, accadimenti ascoltati vengono compresi come conseguenza immediata di quelli svolti dall'azione. Qui si trova il punto di aggancio con il vero Teatro musicale, che non significa nulla all'infuori di se stesso. La musica ascoltata (che io nello stesso tempo vedo) sarà ricongiunta per il tramite dell'azione musicale alla musica letta» (Stockhausen).

Intorno alla metà del '900 evidenti punti di contatto, nei termini di similitudini strutturali, si possono ormai notare fra forme pittoriche e forme musicali; elementi solitamente estranei si integrano in pieno con le sintassi originarie. È stato ravvisato infatti come la tendenza ad una 'spazializzazione programmata' costituisca una delle strade dell'evoluzione musicale post-dodecafonica.

La contaminazione ha raggiunto il suo punto di non ritorno, si sono di fatto già create nuove forme d'arte che escono dall'alveo della musica collegandosi per il tramite delle arti visive alla sperimentazione delle arti elettroniche, generando nuove forme di fruizione e di consumo. Video-art, computer-art, holographia, copy-art, xeros-art, giocano sui modi e le tecniche della riproduzione fotografica, della videografica e della realtà virtuale, fino agli esperimenti di arte telematica, conferenze, colloqui, performance, realizzate in tempo reale in posti diversi. Una nuova dimensione si materializza trasformando la nostra percezione e insieme i nostri modi di comprensione. (ROBERTO SANTARSIERE)

MANGIME PER MEMORIA 4

Andando a rilento in una storia senza tempo ben definito, dovemmo ben presto rinunciare alla musica. Immediatamente si sollevarono miriadi di sassolini impertinenti, che cominciarono a colpirci da tutte le parti. Avremmo voluto essere come timpani per poter risuonare, ma non era così. Più che colpirci, ci attraversavano. Avevamo la sensazione di essere inesistenti. Forse, quei sassolini volevano, più che colpirci, farci sentire «un nulla». Provammo a dire qualcosa, forse per protestare, ma, al massimo, riuscimmo a pensare un progetto di idea: non mezza frase! Ed era diventato come un vento di pietruzze, che tentavamo di fermare coprendoci con le mani: la grande sorpresa accorgerci di fare solo gesti, senza braccia, senza mani. A dire il vero non erano neppure gesti, ma solo intenzioni. Provammo a scappare. Niente. Non avevamo più un corpo da trasportare.

Cominciai ad accendermi. Un lucetta. Un buio. Una lucetta, un buio ed una assenza.

Mia madre raccontava sempre che...
«un dì trasecolò nella bosaglia,
nella bosaglia un dì tra cerro e cerro
vide passare un uomo tutto ferro,
Morvan pensò che fosse San Michele.
Signore San Michele non mi far male,
per l'amor di Dio! Né mal fo' io,
Né San Michel son io...

Andai a chiedere agli abitanti della foresta se, mettiamo il caso, avessero mai conosciuto un Daundaio. Ci risposero che non volevano neppure toccare un argomento simile, perché per loro era necessario stare lontani da concetti di quel tipo.

Allora, dopo alcuni giorni di cammino, cercai di entrare in una piccola Università di paese per sapere dai dotti del luogo se mai avessero visto un Daundaio, ma loro, spaventati, risposero che non potevano darmi la risposta, che pur avevano, perché sarebbero rimasti senza terreno sotto ai piedi.

Me ne dovetti andare.

Tentai di percorrere la via della meditazione e lungo i viali alberati del sentire incontrai il mago. Un'emozione forte percorse le mie membra, come una soave carezza di madre. Mi sentii come lustrato. Tentai di parlare, ma parlava il cuore.

Tornai qui per cercar di riprendere fiato, e mentre riassetavo gli abiti, mi venne incontro un gruppo di persone. Si avvicinarono e cantando quasi una nenia mi fecero comprendere che avrebbero voluto la mia parola. Cosa significasse ciò sembrava sfuggire alla mia capacità di capire. Ed infatti dovetti deluderli perché ammutolii del tutto.

Un calore d'incitamento percorreva la mia schiena risvegliando progressiva-

mente il cuore che cominciò ad andare qua e là per le case, di giorno e di notte, parlando a tutti senza darsi un attimo di tregua. Cominciarono a piovere le risposte. Non bastarono tutti gli armadi che avevo per contenerle tutte e così capii che non era quello l'oggetto della mia ricerca.

Cercai ancora per centinaia e centinaia di chilometri e per un tempo interminabile: ogni incontro era un'emozione nuova, ma senza senso.

Ero stremato, senza esser neppure riuscito a chiedermi perché avevo fatto tanta strada. La stranezza della situazione era che, malgrado tutto, ero così soddisfatto, ma così soddisfatto, da non riuscire quasi a trattenere un'espressione, troppo esteriore ed evidentemente ingiustificata, di gioia.

Non ero riuscito ad ottenere niente di ciò che mi ero proposto, ma ero felice e forte, tanto da voler donare tutta la mia essenza: e cercavo ormai in ogni luogo e in ogni attimo chi potesse essere oggetto della mia affettuosa attenzione.

Mi convinsi così che quello che cercavo fin dall'inizio l'avevo trovato, senza accorgermene, un po' da cieco un po' da addormentato, ma l'avevo trovato. Mi restava solamente il compito di dedicarmi a trovare il perché del mio successo.

M'avevano appena chiesto di trovare una via per pacificare le anime in lotta, che, senza indugio, mi misi a cercare dentro la mia scrivania un foglietto di appunti che vi avevo riposto. La rivoltai come un pedalino, ma del foglietto nessuna traccia. Mi meravigliai moltissimo, perché non avevo alcun dubbio circa il fatto di averlo riposto, con estrema attenzione, proprio lì. Esaminai ogni oggetto estratto dai cassetti per vedere cosa poteva essere successo al mio prezioso foglietto: quattro facciate di quaderno scritte fitto fitto. Rimisi ogni cosa al suo posto in perfetto ordine e mi misi anche l'anima in pace. Cominciai come ogni giorno ad innaffiare le piante del giardino e così il colore dei fiori e le meravigliose forme delle foglie cominciarono ad incantarmi con le loro storie.

Era stato parecchi anni addietro che una coppia di sposi, giunta nei pressi di una copiosa sorgente, si fermò ad ascoltare il rumore dell'acqua e il canto straordinario degli uccelli. Ogni mille anni gli uccelli variopinti di quel luogo si riunivano, stretti stretti insieme, ed eseguivano un concerto armoniosissimo, anche se molto complesso, in onore della sorgente. Era perciò un evento rarissimo e straordinario quello a cui poterono assistere i due sposi giunti in quel luogo. Quando la luce del giorno andò a riposare, entrando dagli occhi, nel cuore degli uomini, i due iniziarono ad emanare stelle. Questo fatto li sorprese non poco. Mai, prima di allora, s'erano accorti di una cosa del genere e per questo ogni volta avevano emanato le stelle a caso. Ma ora era diverso. Bisognava mettere le cose in ordine. Ma, come? Si consultarono a lungo senza trovare, da nessuna parte, un criterio giusto per ordinare il cosmo.

Ritornarono di corsa alla sorgente, ma, essendo notte, non si vedeva nulla. «Sorgente, sorgente! – chiamarono – fatti luminosa!» E la Luna s'alzò da dietro i monti. Un chiarore tenue e malinconico cominciò a parlare e disse: «Il Signore dell'Armonia delle Stelle è nascosto tre secoli fa e raggiungerlo può solo un

vostro avo che lo conobbe. Avete bisogno di lui!». Pochi attimi di stupore e la Luna portandosi dietro la notte entrò di nuovo nel cuore degli uomini e dai loro occhi uscì la luce e poi il sole ed il giorno. Una leggera ebbrezza avvolgeva la testa degli sposi che ebbero appena il tempo di vedersi risucchiare dalle foglie di un bosco. Ci fu un fremito fra le fronde, un cinguettio scomposto e poi una grande, infinita pace.

«Tu sei stato me. Vorrei incontrarti ancora. Il calore celeste vuole unire il tuo respiro al mio cuore. Ma come fare? Dove cercarti?» Come una preghiera il bosco continuava a ripetere quelle parole e passarono giorni e notti, e passarono mesi, quando su di una grande roccia vicino ad un ruscello vidi i due giovani sposi dormire profondamente. Mi avvicinai ed il ruscello ingrossò improvvisamente il suo corso e le acque, con voce severa, brontolarono: «Tu sei stato me!». Dolcemente i due aprirono gli occhi e s'accorsero della mia presenza e chiesero: «Sei tu il mio avo?». Non riuscendo a capire bene chiesi il perché di quella domanda e loro risposero: «Cerchiamo il Signore dell'Armonia delle Stelle e sappiamo che un nostro avo di tre secoli addietro vive dove lui è nascosto». Domandai il perché di una così inusuale ricerca e loro mi risposero che volevano imparare ad ordinare le stelle.

«Cosa posso fare per voi? – chiesi loro – Come possiamo penetrare insieme nel tempo e cercare quell'avo?». Mentre stavo pronunciando le ultime parole facemmo appena in tempo ad accorgerci che i fiori, tutt'intorno, stavano assorbendoci in loro: era come un addormentarsi dolcissimo e ci accendemmo in un valle luminosa. Eravamo la valle luminosa. Attraversati dal fiume, circondati dai monti, abitati dagli uomini: al centro, quasi, della luce c'era una fontana, il cui zampillo sembrava un cavaliere circondato da dame e un albero. Proprio così: un cavaliere e un albero. Dalle fronde scosse dal vento volarono via infiniti e luminosi uccelli che vidi entrare impetuosamente nei cassetti della mia scrivania che tentai invano di tenere chiusa. La vidi accendersi, la mia scrivania, come la Luna, tenue e malinconica mentre veniva assorbita anch'essa dolcemente dai fiori della vallata che rosata sembrava volgere al tramonto. Il cavaliere scomparve nelle fronde dell'albero e vi volarono dentro le dame e i monti e gli uomini, poi l'albero sparve in se stesso e i due sposi si svegliarono.

Cominciarono a danzare sui prati e i loro gesti divenivano case e villaggi: ad ogni giro maturavano frutti diversi, ogni inchino diveniva un germogliare infinito, ogni pausa il fiorire di un prato o di un'aiuola, ogni venirsi incontro ed ogni allontanarsi il nascere di una costellazione: avevano imparato ad ordinare le stelle.

E quindi avevano parlato con il loro avo di fine XVII secolo ed erano senz'altro stati istruiti dal Signore dell'Armonia delle Stelle e il foglietto scomparso dalla mia scrivania è «questo» foglio qui e tutte queste cose che abbiamo fatto le abbiamo fatte con gli avi e come ogni giorno continuiamo ad innaffiare le piante del giardino, mentre il colore dei fiori e le meravigliose forme delle foglie ci incantano con le loro storie. (ANGELO FILIPPO JANNONI SEBASTIANINI)

SOMMARIO DEI NUMERI PRECEDENTI

N. 1/94

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

N. 2/94

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

N. 1/95

GIROLAMO DE SIMONE, *Estetiche del plagio*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Sponsor e produzione*. RICCARDO RISALITI, *Didattica e sperimentazione, l'esperienza di Milano ed Imola*. GIANCARLO SICA, *Macchine virtuali: i linguaggi di sintesi*. GIUSEPPE CHIARI, *La musica filosofica*. DANIELE LOMBARDI, *RE MI-DA-DA*. GIANCARLO CARDINI, *Morton Feldman, l'opera pianistica*. PAOLO CASTALDI, *Strawinsky con noi oggi*. MASSIMO SGROI, *A telefono con John Zorn*. GABRIELE MONTAGANO, *Segnali di fumo*. ANNAMARIA RUFINO, *Immagini e linguaggi metropolitani*. DAVIDE BARBA, *Suoni ed ombre nella città*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Uscire dal ghetto*. GOFFREDO DE PASCALE, *Se la messa in scena è come una partitura*. EUGENIO FELS, *Gli Ideogrammi di Patty Pravo*. ANTONIO FRESA, *Frattali*. ALESSANDRO PETROSINO, *Ricordo di Luigi Schininà*. GIANFRANCO BIANCOFIORE, *Moralità della musica*. ANGELO F. JANNONI SEBASTIANINI, *Mangime per memoria / 2*

N. 2/95

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

N. 1/96, Numero monografico

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

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

ARRIGO CAPPELLETTI

Il profumo del jazz

Riflessione di un jazzista sulla sua musica

Qual è il ruolo dell'improvvisazione nella musica jazz? Qual è il rapporto tra scrittura e improvvisazione? Come si ascolta jazz nel modo 'giusto' e perché chiamiamo l'ascolto del jazz ascolto 'attivo', 'strutturale', 'globale'? Esiste un modello specifico di didattica jazzistica? Qual è il rapporto fra jazz e altre musiche, fra jazz e teatro, fra jazz e poesia e letteratura? Questi e altri temi sono affrontati qui in modo concreto e avvincente da un musicista, pianista e compositore, che il jazz lo fa e lo vive ogni giorno. Il presente libretto sfugge al modello della classica storia del jazz così come a quello dell'arido manuale didattico, e riesce a far 'sentire' il particolare 'profumo' della musica jazz; quel carattere di esplorazione gioiosa e non pre-ordinata, senza di cui il jazz scadrebbe nel manieristico e nel cerebrale.

1996; pp. 108; f.to 11x17; L. 18.000

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

ARRIGO CAPPELLETTI
Il profumo del jazz
Riflessione di un jazzista sulla sua musica

Nome _____

Via _____ Città _____

Cod. fisc. _____

Data _____ Firma _____

I Periodici delle Edizioni Scientifiche Italiane

ARCHIVIO PENALE

Trimestrale, fondato da Remo Pannain, diretto da Gustavo Pansini
abb. 1997: Italia L. 170.000 (Enti), L. 130.000 (Privati); L. 200.000 (Estero)

ARCHIVIO STORICO DEL SANNIO

Semestrale, diretto da Ennio De Simone
abb. 1997: Italia L. 75.000 (Enti), L. 60.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

BOLLETTINO DEL CENTRO STUDI VICHIANI

Annuale
abb. 1997: Italia L. 50.000 (Enti), L. 40.000 (Privati); L. 70.000 (Estero)

CLIO

Trimestrale di studi storici, fondato da Ruggero Moscati, diretto da Carlo Ghisalberti
abb. 1997: Italia L. 130.000 (Enti), L. 110.000 (Privati); L. 160.000 (Estero)

COMUNICAZIONI SCIENTIFICHE DI PSICOLOGIA GENERALE

Semestrale, diretto da Marta Olivetti Belardinelli
abb. 1997: Italia L. 80.000 (Enti), L. 66.000 (Privati); L. 100.000 (Estero)

CROCEVIA

Trimestrale, diretto da Corrado Ocone
abb. 1997: Italia L. 90.000 (Enti), L. 80.000 (Privati); L. 100.000 (Estero)

DEMOCRAZIA DIRETTA

Quadrimestrale, diretto da Alfonso Alfonsi
abb. 1997: Italia L. 75.000 (Enti), L. 66.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

DEMOCRAZIA E DIRITTO

Trimestrale, diretto da Giuseppe Cotturri
abb. 1997: Italia L. 140.000 (Enti), L. 120.000 (Privati); L. 180.000 (Estero)

DIRITTO E CULTURA

Semestrale, diretto da Agostino Carrino
abb. 1997: Italia L. 75.000 (Enti), L. 60.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

DIRITTO E PRATICA DELL'AVIAZIONE CIVILE

Semestrale, diretto da Guido Rinaldi Baccelli
abb. 1997: Italia L. 50.000 (Enti), L. 42.000 (Privati); L. 60.000 (Estero)

FILOSOFIA E TEOLOGIA

Rivista quadrimestrale
abb. 1997: Italia L. 130.000 (Enti), L. 110.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

FRONTIERA D'EUROPA

Rivista storica semestrale diretta da Raffaele Ajello
abb. 1997: Italia L. 60.000 (Enti), L. 50.000 (Privati); L. 75.000 (Estero)

IL CANNOCCHIALE

Quadrimestrale di studi filosofici, diretto da Angelo G. Sabatini
abb. 1997: Italia L. 80.000 (Enti), L. 70.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

IL DIRITTO DELL'AGRICOLTURA

Quadrimestrale, diretto da Stefano Rodotà
abb. 1997: Italia L. 120.000 (Enti), L. 100.000 (Privati); L. 140.000 (Estero)

IL PENSIERO

Semestrale, diretto da Leo Lugarini
abb. 1997: Italia L. 70.000 (Enti), L. 60.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

INFORMATICA E DIRITTO

Semestrale, diretto da Costantino Ciampi
abb. 1997: Italia L. 100.000 (Enti), L. 80.000 (Privati); L. 140.000 (Estero)

LEGALITÀ E GIUSTIZIA

Trimestrale, diretto da Giovanni Giacobbe
abb. 1997: Italia L. 180.000 (Enti), L. 140.000 (Privati); L. 200.000 (Estero)

NORD E SUD

Mensile di economia politica e di meridionalistica, diretto da Valeria del Vasto
abb. 1997: Italia L. 160.000 (Enti), L. 130.000 (Privati); L. 220.000 (Estero)

ON - OTTONOVECENTO

Rivista di storia dell'arte, diretta da Mariantonietta Picone Petrusa
abb. 1997: Italia L. 80.000 (Enti), L. 60.000 (Privati); L. 120.000 (Estero)

QUADERNI REGIONALI

Trimestrale, diretto da Fausto Cuocolo
abb. 1997: Italia L. 120.000 (Enti), L. 100.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

RASSEGNA DI DIRITTO CIVILE

Trimestrale di saggi, rassegne e commenti giurisprudenziali, diretto da Pietro Perlingieri
abb. 1997: Italia L. 190.000 (Enti), L. 150.000 (Privati); L. 250.000 (Estero)

RESTAURO

Quaderni trimestrali di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi
diretto da Roberto Di Stefano
abb. 1997: Italia L. 110.000 (Enti), L. 90.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

RICERCHE STORICHE

Quadrimestrale, diretto da Ivan Tognarini
abb. 1997: Italia L. 120.000 (Enti), L. 90.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

RIVISTA DI DIRITTO DELL'IMPRESA

Quadrimestrale, diretto da Astolfo Di Amato e Franco di Sabato
abb. 1997: Italia L. 140.000 (Enti), L. 120.000 (Privati); L. 180.000 (Estero)

RIVISTA GIURIDICA DEL MOLISE E DEL SANNIO

Quadrimestrale, diretto da P. Perlingieri, e da R. Ajello, V. Patalano, V. Spagnuolo Vigorita
abb. 1997: Italia L. 120.000 (Enti), L. 90.000 (Privati); L. 130.000 (Estero)

RIVISTA PENALE DELL'ECONOMIA

Trimestrale, diretto da Elio Palombi
abb. 1997: Italia L. 180.000 (Enti), L. 140.000 (Privati); L. 220.000 (Estero)

RIVISTA STORICA ITALIANA

Quadrimestrale di studi storici, diretto da Emilio Gabba
abb. 1997: Italia L. 200.000 (Enti), L. 160.000 (Privati); L. 320.000 (Estero)

SOCIOLOGIA

Quadrimestrale di scienze storiche e sociali, diretto da Gabriele De Rosa
abb. 1997: Italia L. 100.000 (Enti), L. 90.000 (Privati); L. 120.000 (Estero)

STUDI MEDIEVALI E MODERNI

Semestrale di arte, letteratura e storia, diretto da Alfredo Giuliani
abb. 1997: Italia L. 50.000 (Enti), L. 60.000 (Privati); L. 80.000 (Estero)

STUDI STORICI E RELIGIOSI

Semestrale, diretto da Luciano Orabona
abb. 1997: Italia L. 50.000 (Enti), L. 40.000 (Privati); L. 80.000 (Estero)

OFFERTA RISERVATA AGLI ABBONATI

Spett. ESI, Vi prego volermi abbonare per il 1997, con lo sconto del 15%, con pagamento

c/assegno, a ricezione fattura (solo per Enti e Istituti) alla rivista

- | | |
|--|--|
| <input type="checkbox"/> ARCHIVIO PENALE | <input type="checkbox"/> IL PENSIERO |
| <input type="checkbox"/> ARCHIVIO STORICO DEL SANNIO | <input type="checkbox"/> INFORMATICA E DIRITTO |
| <input type="checkbox"/> BOLLETTINO DEL CENTRO STUDI VICHIANI | <input type="checkbox"/> LEGALITÀ E GIUSTIZIA |
| <input type="checkbox"/> CLIO | <input type="checkbox"/> NORD E SUD |
| <input type="checkbox"/> COMUNICAZIONI SCIENTIFICHE DI PSICOLOGIA GENERALE | <input type="checkbox"/> ON |
| <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 PENALE DELL'ECONOMIA |
| <input type="checkbox"/> IL CANNOCCHIALE | <input type="checkbox"/> RIVISTA STORICA ITALIANA |
| <input type="checkbox"/> IL DIRITTO DELL'AGRICOLTURA | <input type="checkbox"/> SOCIOLOGIA |
| | <input type="checkbox"/> STUDI MEDIEVALI E MODERNI |
| | <input type="checkbox"/> STUDI STORICI E RELIGIOSI |

Nome

Città

Indirizzo

Firma

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

1997

FRANCESCO BRUNO

Storia e genesi delle Avanguardie letterarie Il Futurismo

Un'opera di notevole spessore teorico e dottrinario con i pregi di una solida scrittura, che analizza criticamente non solo il Futurismo, la proto-Avanguardia letteraria del Novecento, ma pure le altre Avanguardie storiche (Surrealismo, Dadaismo) nella loro produzione e dimensione estetica, che non fu sempre rivoluzionaria e contestatrice, avendo avuto cura di promuovere nuove istanze di arte e di trasfigurazione nell'ambito del Decadentismo europeo. È una sistematica indagine condotta con profonda conoscenza delle poetiche novecentesche che si amplia metodologicamente sul Decadentismo, sulla Scapigliatura e nei percorsi principali della cultura di questo secolo.

Il testo del volume è stato trovato fra altri inediti di Francesco Bruno dal figlio Elio dopo la scomparsa dell'Autore, critico e saggista fra i maggiori e più noti.

1996; pp. 142; f.to 17x24; L. 22.000

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

FRANCESCO BRUNO
Storia e genesi delle Avanguardie letterarie.
Il Futurismo

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

VALERIO CAPRARA (a cura di)

Sicilia e altre storie

Il cinema di Giuseppe Tornatore

Con il successo internazionale di *Nuovo cinema Paradiso* e, più recentemente, de *Luomo delle stelle*, Giuseppe Tornatore è diventato il cineasta simbolo dell'italianità, il primo riconosciuto dai media stranieri come continuatore autorevole di una grande tradizione (in un certo senso esauritasi con la morte di Federico Fellini). Cinéfilo appassionato, intellettuale coraggioso ed inesausto perfezionista, Tornatore è già titolare di una complessa filmografia che, per la prima volta in questo volume, viene dettagliata dagli esordi in super 8 sino ai rari e dispersi spot pubblicitari. Inoltre, essendo universalmente riconosciuta la cura con la quale il regista siciliano accompagna ogni fase della propria produzione, si fornisce un importante repertorio di foto di scena *story-board*, scritti vari, spunti per soggetti inediti che possa favorire la ricostruzione di una personalità inconfondibile del cosiddetto, esaltato e contestato, 'nuovo cinema italiano'. Un puntuale riscontro critico, infine, è affidato ai saggi di noti specialisti.

1996; pp. 172; f.to 13x21; L. 24.000

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

Sicilia e altre storie
Il cinema di Giuseppe Tornatore

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

EDWARD CRAIG

Gordon Craig

La storia della sua vita

Regista, scenografo, maestro nell'arte dell'incisione, Gordon Craig, al volgere del secolo XIX, segna drammaticamente il momento di rottura fra il teatro dell'Ottocento e quello del Novecento. Con il suo primo allestimento dell'opera di Purcell *Dido and Aeneas*, l'artista lancia una sfida alle convenzioni teatrali del suo tempo: la scenografia mimetica, l'attore signore assoluto della scena, le quinte e le luci fisse di proscenio. La breccia è aperta e nel corso dei primi decenni del XX secolo, Gordon Craig, attratto dalla ricca simbologia dello spettacolo orientale, ne assumerà alcuni canoni e, volto contemporaneamente l'occhio al dramma liturgico occidentale e alle sue stilizzate soluzioni scenografiche, giungerà a concepire il Teatro come un Tempio, il Dramma come un Rito, l'Attore come lo Sciamano che indossa la maschera e, disumanizzato, officia la grande Cerimonia.

Edward Craig, in questo volume biografico, ha voluto rendere omaggio all'opera del padre Gordon e mettere in evidenza le luci e le ombre della sua personalità, senza gli stravolgimenti di un intento agiografico. Nella precisa cronistoria, con notizie di prima mano e particolari pressoché sconosciuti sulla genesi delle teorie e delle regie craighiane, giganteggia la figura del protagonista, artista coraggioso e geniale, uomo intollerante, dispotico ed egocentrico, sacerdote consacrato a una sola divinità, la Nuova Arte del Teatro. Attorno a lui si muovono liberamente e vivono nella limpidezza di quella che fu la loro *autentica realtà*, personaggi che fanno già parte di una moderna mitologia: Ellen Terry, G.B. Shaw, Isadora Duncan, Eleonora Duse, Constantin Stanislavskij. In questa sorta di metateatro si svolgono fatti e compaiono persone legati alle vicende esistenziali di Gordon - nel lungo periodo della sua permanenza in Italia e nei suoi viaggi in Europa fino alla lontana Russia - che appartengono alla storia culturale e civile del nostro secolo.

1996; pp. 416; f.to 14,5x22,5; L. 80.000

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

EDWARD CRAIG
Gordon Craig. La storia della sua vita

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

Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.

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

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

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

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

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

DISTRIBUZIONE NELLE LIBRERIE FELTRINELLI:

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

LIBRERIE DEPOSITARIE

Agnone: Ricci
Alessandria: Bertolotti
Ancona: C.A.R.T.A.; C.L.U.A.; Fagnani Ideale; Feltrinelli; Fogola
Arezzo: Pellegrini
Ascoli Piceno: Massimi; Rinascita
Avellino: Book Show; Guida; Petretta; Petrozziello; Pirola Maggioli
Aversa: Quarto Stato
Bari: Biblios; Cacucci; Feltrinelli; Elli Laterza; Laterza S.p.a.; Marrese; Palomar; Pirola Maggioli; Villari
Belluno: Campedel; Tirantola
Benevento: Chiusolo; Giudiziaria; L'Ateneo; Masone; Messina
Bergamo: Rinascita; Scientifica Rassmussen
Bologna: Cinema Teatro Musica; Dehoniana; Feltrinelli; Giuridica Ceruti; Patron; Pirola Maggioli
Bolzano: Cappelli
Brescia: Agenzia Renna Gianluca; Giuridica Picelli
Brindisi: Piazza
Cagliari: C.U.E.C.; Elli Cocco
Camerino: O.R.A.C. Loggia Sisto V
Campobasso: Centro Librario Molisano; Giuridica D.I.E.M.; La Scolastica
Capri: La Conchiglia
Capua: Utopia
Caserta: Croce; Guida; Il Cenacolo; San Paolo
Cassino: Editrice Garigliano
Catania: Bonaccorso; Cavallotto; Crisafulli; Dal Libraio; La Cultura
Catanzaro: Giuridica; Guido Mauro; Nisticò; S. Pio X
Cava dei Tirreni: Europa; Rondinella
Cerreto Sannita: Rinascimento
Chiasso: Mosaico
Chieti: De Luca; Pirola Maggioli
Como: Giuridica Bernasconi
Cosenza: Domus L.U.C.E.; Giuridica Di Lieto
Ferrara: Feltrinelli
Firenze: Alfani; Condotta; Feltrinelli; Le Monnier; Marzocco; Salimbeni; Seeber
Foggia: Dante; Pirola Maggioli; Universo Simone
Foligno: Carnevali
Forlì: Moderna
Frosinone: Bianchini
Genova: Editrice Sileno; Elli 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 Maccarrone
Lecce: Adriatica; Argo Librerie; Palmieri
Livorno: Belforte; Gaia Scienza
Lucca: La Nuova Vela; Massoni
Macerata: Bottega del Libro; Università Floriani
Mantova: Danesi
Martina Franca: Clio
Matera: Libreria dell'Arco
Messina: Athena; Editrice Hobelix; Pizzullo
Mestre: Fiera del Libro; Galileo; Punto Contabile; Sambo

Milano: Anthea; Archivolto; Claudiana; CUEM; CUESP; Egea; Feltrinelli; Garzanti; Guffré; Giuridica Manara; Glossa; Hoepli; La Giuridica; Libreria delle Donne; Libreria dello Spettacolo; Pirola; Ricordi; San Paolo; Vita e Pensiero
Modena: Libreria Del Corso; Muratori
Napoli: C.L.E.A.N.; Commissionaria DE.MI.; Dehoniana; Deperro; Feltrinelli; Libreria Guida; Libri & Libri; Liguori; Loffredo; Marotta; Neapolis; Paoline; Pironti; Pisanti; Riscato; Treves; Volumina
Novara: Polcaro Libri
Padova: Bottega del Libro; Draghi; Feltrinelli; Piccin; Progetto; Rinaldi; Rossi; Supermercato Andretta; Universitaria
Palermo: Dante; Dello Studente; Flaccovio; Giuridica Valenti; L'Aleph; Nike; San Paolo; Sciuri
Parma: Bottega del Libro; Feltrinelli
Pavia: Garzanti; Il Delfino
Perugia: Athena; Dello Studente; L'altra libreria; La Libreria; Le Muse; Margiacchi; Simonelli
Pesaro: Pesaro Libri; Libreria del Barbire
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; Archeologica; Bibliografica Giuridica Ciampi; Bonacci; Coletti S. Pietro; Coletti S. Giovanni; Dedalo; De Miranda; Economico-Giuridica; Esedra; Ex Libris; Fahrenheit; Feltrinelli; Forense; Gabi; Ge.Pa; Giuridica Carucci; Gremese; Herder; Il Leuto; Il Tritone; Kappa; L'Asterisco; Leoniana; Lo Scaffale; Micozzi; Nardecchia; Psicologia; Remo Croce; Rizzoli; Rinascita; S.A.C.S.; Scienze e Lettere; Scognamiglio; Sforzini; Stamperia Reale; Tombolini; Uscita
Rovigo: Pavanello
Salerno: D'Auria; Feltrinelli; Guida; Internazionale, Paolillo
Sassari: Dessi
Siena: Bassi; Feltrinelli; Scientifica; Senese; Tucci
S.M. Capua Vetere: AR.CA.MA.
Sorrento: La Capsa
Spoleto: Casa del Libro
Taranto: Egidio Leone; Libreria Concetta Filippi
Teramo: Ipotesi; La Scolastica
Termoli: Il ponte
Terni: Alterocca
Torino: Celid; Comunardi; Facoltà Umanistiche; Feltrinelli; Forense Tarditi; Giuridica Bosso; Stampatori
Trapani: Del Corso; Giuridica
Trento: Top Office; Universitaria
Treviso: Bellucci; Canova; Galleria del Libraio; Marton
Trieste: Borsatti; Cappelli; Goliardica; Svevo
Udine: Carducci; Friuli; Moderna; Moro; Ribis; Tarantola
Urbino: La Goliardica; Moderna Universitaria
Varese: Pontiggia
Venezia: Al Tribunale; Betan; C.L.U.V.A.; Ca' Foscarina; Goldoni
Verona: Cortina; Ghelfi e Barbato; Giuridica; Grosso; La Fiescale; Legis; Universitaria
Vicenza: Galla; Traverso
Viterbo: Fernandez; Scripta Manent

TRACKS

GIROLAMO DE SIMONE, *Il bello della cosa*
 GIUSEPPE CHIARI, *Fantamusicologia*
 PAOLO CASTALDI, *Il timbro del pianoforte*
 CLAUDIO BONECHI, *Rumore, simbolo, immagini*
 GIANCARLO SICA, *Le funzioni del tempo, gli involuppi*
 MARIO CAMPANINO, *Una critica radicale alla serialità*
 EMANUELA GRIMACCIA, *Musica e psicanalisi*

FOCUS

APPUNTI DI VIAGGIO

GIANFRANCO BIANCOFIORE, *Storie di compositori*
 RAFFAELE MASCOLO, *Il canto della cicogna*
 DANIELE LOMBARDI, *Auto/Intervista*
 ENRICO RENNA, *Folli che parlano al deserto*

CROSS-OVERS

KONFUSION

SIMONA FRASCA, *Che delusione il videoclip!*

SCREEN

ANTONIO FRESA, *Tra musica e pittura*

PIEGHE DEL TEMPO

FRANCESCO D'EPISCOPO, *Musica di mistero*

MATERIALI

FRANCESCO BELLOFATTO, *Proposte ereticali sulla nuova musica*
 ALESSANDRO PETROSINO, *Sperimentazione musicale, pregi e lacune del
 nuovo decreto*
 ROBERTO SANTARSIERE, *Musiche a colori*
 ANGELO F. JANNONI SEBASTIANINI, *Mangime per memoria/4*