

Konsequenz
Rivista semestrale di musiche contemporanee
Anno V - Luglio-Dicembre 1998
pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

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

Redazione: Filomena Piccolo

Redazione editoriale: Francesca Buono

Condizioni di abbonamento per il 1998

<i>Privati:</i> Abbonamento annuo	L. 40.000	Fascicolo singolo	L. 22.000
<i>Enti:</i> Abbonamento annuo	L. 50.000	Fascicolo singolo	L. 26.000
<i>Estero:</i> Abbonamento annuo	L. 60.000	Fascicolo singolo	L. 32.000

Le annate arretrate sono fornite a prezzo doppio

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 (WORD per MS DOS 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 art. 2 comma 20/b legge 662/96 filiale di Napoli. Copyright by Edizioni Scientifiche Italiane - Napoli. Questo fascicolo è stato 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 V • LUGLIO • DICEMBRE 1998



Edizioni Scientifiche Italiane

G. De Simone

SOMMARIO

EDITORIALE	5
TRACKS	
GIROLAMO DE SIMONE, <i>Musica ribelle. Il Sessantotto di ricerca</i>	7
CLAUDIO BONECHI, <i>Superficie e profondità. Riflessioni su Le tentazioni della virtuosità</i>	27
ALFREDO D'AGNESE, <i>Con le orecchie spalancate. Intervista a Philip Glass</i>	39
GIUSEPPE CHIARI, <i>Schönberg parla di Schenker</i>	43
FOCUS	
BARONI, COSSO, DALMONTE, GIRARDI, GUCCINI, MARINO, NAPOLITANO, TAMBORRINO, <i>Teatro e musica. Per una ricerca aperta e popolare</i>	51
APPUNTI DI VIAGGIO	
PAOLO LAMBIASE, <i>Albedo</i>	87
PIERO VITI, <i>Quale chitarra classica?</i>	91
MATERIALI	
GIULIO DI MARTINO, <i>Archivio dell'Effimero</i>	97
SEGNALAZIONI	101
PERCORSI DI SENSO	102
SOMMARI	105

EDITORIALE

Un numero molto denso, ricco di contributi scientifici, e con una traccia palese, quella che affronta il tema del 'popolare' a partire dal 1968, percorrendo le incursioni territoriali dell'Opera senza parole, approdando infine alla nozione di 'popolare' contenuta nella proposta di legge sulla musica dell'ex ministro Veltroni (le cui sorti sono, al momento, ignote).

Un percorso di senso interlineare si trova in calce al fascicolo, con riferimenti al giovane Marx e ad una delle più interessanti riletture del suo pensiero (Jameson). Konsequenz, con il rigore scientifico che la caratterizza, resta così aperta a contributi di orientamento differente (in particolare quelli contenuti nel 'Focus') e contemporaneamente afferma con forza la sua linea estetica: la necessità di superare l'approccio francofortese, assorbire quello postmoderno, porsi (Terza Fase?) con determinazione come polo avanzato delle nuove musiche di frontiera (Border Music).

Gruppo di lavoro Konsequenz Factory

MUSICA RIBELLE IL SESSANTOTTO DI RICERCA

Premessa

Il panorama complessivo della produzione musicale e musicologica del Sessantotto appare estremamente variegato e ricco, anche se si escludono la *popular music* ed il *rock*, e si limita la ricerca alle sole musiche 'colte' (di scrittura, improvvisazione, fonofissazione). In un quadro così stratificato, un primo *tab* può fissarsi sulle musiche autoritarie¹ e sul comune desiderio di superare l'eccesso di volontarismo e di totalitarismo. Ciò si tradusse nelle prassi della libera improvvisazione e dell'*happening* (penso soprattutto a "Fluxus"), e nel superamento della serialità² integrale (non a caso il tempio del serialismo, Darmstadt, entrò in crisi a partire dal 1970). Il desiderio di qualificare la radicalità della *neue Musik* si consolidò con la proposta di evitare la definizione di 'musica sperimentale', musica da laboratorio. Invece la dizione si consolidò, anche grazie alla straordinaria proliferazione di brani di musica elettronica. Questi ultimi erano caratterizzati da una consistenza materica e un'im-

¹ Cfr. G. DE MARTINO, *La prospettiva del Sessantotto*, Napoli 1998, Liguori Editore, p. 150 ss.: «il cardine della cultura sessantottista fu l'antiautoritarismo. La lotta contro l'autorità ebbe molteplici implicazioni: di carattere politico e giuridico, ma anche etico e pedagogico, epistemologico e filosofico. L'unica forma di autorità che venne riconosciuta legittima e, in qualche modo accettata, era quella che ogni individuo era in grado di eleggere per se stesso e nel rispetto per l'altro».

² La musica 'seriale' viene ricondotta a Webern, e costituisce una sorta di mossa obbligatoria che segue alla dodecafonia. La migliore definizione di 'musica seriale', a detta di Metzger (H. K. METZGER, "Invecchiamento della musica nuovissima", in "Collage" n. 2, marzo 1964, p. 72), è quella formulata da Eimert: «La parola 'seriale', derivata dal francese, vale solo a circoscrivere un dato di fatto generale. Ma serve in particolare, se si accettano convenzioni di linguaggio, a differenziare la musica caratterizzata come seriale dalla tradizionale musica dodecafonica. La musica seriale estende il controllo razionale a tutti gli elementi musicali».

mediatezza di fruizione³ tali da collocarli in quell'ampio segmento fantatecnologico definito da alcuni autori come *anti-utopistico*. Una spinta realistica, fortemente antiaccademica, si tradusse nell'operato di alcuni gruppi, attraverso *azioni estetiche collettive*, un attivismo delle pratiche musicali (*performance* ed *happening* d'avanguardia) e critiche (nascita di riviste e proliferazione di un variegato ed eterogeneo campionario cartaceo) che portò la musica nelle strade, nei quartieri, nelle fabbriche e in comunità d'ogni tipo⁴. Non va ommesso che la spinta libertaria del movimento produsse anche in musica insofferenza verso costrizioni formali (antiserialismo) e manieristiche, spingendo all'interesse per il suono *in sé*.

Quasi una sottotraccia del diagramma complessivo è rappresentata dall'opera di Luigi Nono, dalle figure di Franco Evangelisti, Giacinto Scelsi, Giuseppe Chiari... Altri autori sono presenti soltanto ad un livello più basso, sia per la notorietà dei loro percorsi (Luciano Berio e John Cage) che per la contestualizzazione che si è scelto di adottare, passando da un riquadro all'altro di un insieme che risulta essere particellare e coestensivo fra arte e cultura.

Autoritarismo musicale

Una determinazione compositiva ai limiti dell'autoritarismo musicale viene generalmente riferita a Stockhausen. Questa convinzione va determinandosi tra il '67 e il '69, e viene dedotta sia dalle prassi didattiche che dalle metodologie compositive vere e proprie.

L'esercizio di un potere assoluto si realizza senz'altro ai *Ferienkurse* di Darmstadt, non appena Ernst Thomas, succeduto a Wolfgang Steinecke nel 1967, e a scapito di compositori come György Ligeti, Earle Brown ed Henry Pousser, tributa a Stockhausen il ruolo di leader e di capo carismatico dei corsi. Questi, nel 1968, produce il lavoro 'colletti-

³ Per 'immediatezza' non si intende qui 'facilità', ma semplicemente il fatto che nella musica elettronica non c'è alcuna mediazione tra composizione e fruizione (manca l'interprete).

⁴ G. DE MARTINO, *o.u.c.*, p. 160: «Smith scriveva del *new realism* tipico dell'arte *pop* e intendeva con questo non già il realismo della rappresentazione e dell'artificio bensì il realismo della ricerca e della critica, del confronto fra realtà e inganno, il realismo rivoluzionario della demistificazione, dell'accademismo». La musica sperimentale mantenne spesso vesti accademiche; ma la musica d'improvvisazione, e ancor più la musica e l'azione di singoli artisti (Giuseppe Chiari, Walter Marchetti, Gianni Emilio Simonetti), per intrinseca pulsione fu fortemente antiaccademica.

vistico' *Musik für ein Haus*⁵ e, nel 1969, *Aus den sieben Tagen*. È solo in quell'anno che, appuntandosi sulle modalità 'totalitarie' utilizzate per il *work in progress* di *Aus den sieben Tagen*, Helmut Lachenmann, allievo di Stockhausen, gli si rivolta contro chiedendo (ed ottenendo) un dibattito pubblico sulla composizione. Ciò determinò una rabbiosa e stizzita reazione del compositore⁶.

Evidentemente, come ricorda Antonio Trudu, «le conseguenze della contestazione studentesca, che non si erano sentite nel 1968», erano arrivate a Darmstadt nel '69, tanto che «alla fine dei singoli seminari non mancarono le domande provocatorie e le critiche ad un atteggiamento così diverso da quello che si stava imponendo in quegli anni, portando ad una diffusa politicizzazione dell'arte e della cultura»⁷. Più che il riferimento di Trudu all'incremento della politicizzazione (come si è già rilevato, nel profondo il movimento fu piuttosto libertario), è interessante evidenziare che la contestazione sortì effetti rilevanti a Darmstadt – punto di riferimento per i musicisti di tutto il mondo per ciò che riguardava la *neue Musik* e le formulazioni estetiche che la sostenevano – con un anno di ritardo. Sarà bene ricordare che ai *Ferienkurse* di Darmstadt si eseguivano le opere di Schoenberg, Webern, Varèse, Henze, Nono, Stockhausen, e che tra i teorici figuravano Theodor W. Adorno e Carl Dahlhaus. Nel 1970, dopo i fatti accaduti l'anno precedente, i corsi divennero biennali, sorta di implicita dichiarazione di sconfitta, e solo nel 1982, con la gestione Hommel, si registrò una inversione di tendenza. Al ritardo di Darmstadt coincise invece in Italia una anticipazione dei fatti.

⁵ È opportuno riportare l'elenco (parziale) delle composizioni eseguite a Darmstadt nel 1968: oltre a *Musik für ein Haus* figurano *Donum sacrum Brancusi* di Costin Miereanu, *Lontano* di György Ligeti, *Eschatophonie* di Walentin Silwestrow, il secondo *Concerto* per oboe di Bruno Maderna, *Figures-Doubles-Prismes* di Pierre Boulez, *Etude pour folklori II* di Vinko Globokar, *Parusie* di Nicolaus A. Huber, *OM* op. 12 di Robert Wittinger, *Psylex* di Erhard Karkoschka, *Nomos Alpha* di Iannis Xenakis, il *Concerto* op. 7 di György Kurtág.

⁶ A. TRUDU, *La "Scuola" di Darmstadt*, Milano 1992, Ricordi/Unicopli, p. 207 (nota): «Stockhausen venne a sapere di quella manifestazione nel corso della quale era stato messo in discussione il suo potere assoluto durante l'esecuzione della sua "musica intuitiva" [si riferisce ad *Aus den sieben Tagen*. n.d.a.]. Durante l'ultimo seminario, Stockhausen criticò apertamente Lachenmann, che era stato suo allievo (...). Complessivamente, S. fu così insoddisfatto dal punto di vista professionale (...) che in una sorta di reazione indispettita decise di dimostrare ai partecipanti ai *Ferienkurse* dell'anno seguente che cosa significasse criticare Stockhausen».

⁷ A. TRUDU, cit., p. 206.

La reazione italiana

Alla posizione di dominio di Stockhausen, manifesta fin dal 1967 ai *Ferienkurse* di Darmstadt ma esplosa in tutta la sua evidenza 'imperialistica' solo nel '69, corrispose infatti, già alla fine del '68, la reazione di importanti intellettuali e critici italiani. Luigi Pestalozza, direttore della storica rivista di musicologia "Musica/Realtà"⁸, individuò in un acuto intervento la matrice autoritaristica presente nella struttura di alcuni brani e l'ideologia totalitaristica ed imperialistica⁹ che ne costituiva lo sfondo. L'attenzione del critico si ferma sugli *Hymnen*, opera concreta¹⁰ ed elettronica basata sulla rielaborazione di inni nazionali selezionati in modo non discriminante. Viene notata, innanzitutto, la prolissità del brano: «la musica prolungata per vincolare le coscienze al proprio dominio psicologico, intende piegarle così alla propria verità lasciata cadere dall'alto, che però non è soltanto la reazione aristocratica e non sono nemmeno (...) i bilanci storici e ideali messi avanti, bensì è il significato che questi e quella assumono in relazione all'autoritarismo musicale di cui necessitano, per cui si vede subito come le istituzioni, le convenzioni, le consuetudini violentate, lo siano non per negarle democratizzandole ma per usarle autoritariamente, proprio come è stato ed è nella società il processo dell'autoritarismo esercitato dalla classe e da chi per essa si è arrogato il titolo falsamente democratico della rappresentanza totalitaria nei termini di *io sono il mondo, io ne decido, lo illumino, lo guido*»¹¹.

⁸ «Musica/Realtà è chiamato l'insieme delle attività musicali che dal 1973 vengono organizzate a Reggio Emilia (...) con particolare attenzione alla diffusione, alla promozione e allo studio della musica di oggi. La rivista "Musica/Realtà" è nata nel 1980 nel quadro di questa attività. Alla rivista compete fra l'altro l'ideazione e la direzione dei convegni, seminari, manifestazioni, che si tengono a Reggio Emilia nell'ambito delle iniziative di Musica/Realtà». "Musica/Realtà" n. 13, Milano 1980, Unicopli, p. 4.

⁹ Cosa si potesse intendere per 'imperialismo' è riscontrabile alla lettura di C. CARDEW, *Stockhausen al servizio dell'imperialismo*, Milano 1976, Edizioni di cultura popolare (prima edizione London 1974, Latimer New Dimensions Limited). Cardew cita il Lenin de *L'imperialismo, fase suprema del capitalismo*: «L'imperialismo è dunque il capitalismo giunto a quella fase di sviluppo in cui si è formato il dominio dei monopoli e del capitale finanziario; l'esportazione di capitale ha acquistato grande importanza; è cominciata la ripartizione del mondo tra i trusts internazionali, ed è già compiuta la ripartizione dell'intera superficie terrestre tra le maggiori potenze capitalistiche» (p.52).

¹⁰ Viene definita 'musica concreta' quella creata direttamente sul mezzo di fissazione (o registrazione), talvolta definita anche come 'acusmatica'. Cfr. M. CHION, *Musica, media e tecnologie*, Milano 1996, Il Saggiatore/Flammarion.

¹¹ L. PESTALOZZA, "Stockhausen e l'autoritarismo musicale", in "Quindici", n. 14, dicembre 1968, ripubblicato nei "Quaderni della rassegna musicale, Aspetti della musica d'oggi" n. 5, Torino 1972, Einaudi, p. 35. In uno dei suoi ultimi articoli, poi incluso in *Improptus*, Adorno definisce chi invece si prostra all'autorità: «gruppi politici deci-

Affianco alla lunghezza del brano, altri punti deboli sono la centralità propulsiva degli inni (che si espone ad un «riproporsi burocratico degli episodi»¹²), e la presenza dell'armonia che viene adornianamente considerata come reificante di per sé e quindi falsamente comunicativa e falsamente democratica. Significativi tutti i rilievi relativi all'uso distorto del linguaggio: la sua reificazione conduce ad una «manipolazione linguistica delle coscienze»; la sua massificazione e alienazione burocratica alle formule pubblicitarie; infine le coercizioni della falsa democrazia. Lucidissima la conclusione: «ai poli estremi dell'età imperialistica, la musica subisce in sostanza la stessa tentazione a rinnovarsi burocratizzando la propria novità» attraverso gli espedienti della lunghezza e dell'eccesso di volontà; questa musica rimanda implicitamente al «senso burocratico dei rapporti sociali» e soprattutto alla «burocrazia del rapporto ideologico autoritario dominante nella società manipolata e manipolatrice del tardocapitalismo»¹³.

samente reazionari riservano di solito i loro vituperi alla musica moderna. Essa si oppone all'usuale concetto ideologico [nel senso di *Weltanschauung*, n.d.a.] e perfino spirituale di armonia in tutti i suoi aspetti tecnici (...) e si richiama proprio a ciò che inganna il carattere assertivo, come Herbert Marcuse lo chiama, della cultura. Quel furore si inserisce dunque in qualcosa di più vasto, si ricollega alla sindrome psicologico-sociale della personalità che si prosterne all'autorità. Questa personalità odia il diverso come tale e soprattutto ciò che ha contenuto particolare: tutto ha da essere allo stesso modo. E per l'appunto la nuova musica è l'assolutamente diverso». T.W. ADORNO, "Difficoltà (II) nel comprendere la nuova musica", in *Improptus*, saggi musicali 1922-1968, Milano 1973, Feltrinelli, p. 118. Il volume è apparso a Francoforte, per la Suhrkamp Verlag, proprio nel 1968.

¹² L. PESTALOZZA, cit., p. 39.

¹³ O.u.c., p. 41. *Contra*, H. K. METZGER, "Invecchiamento della musica nuovissima", in "Collage" n. 2, marzo 1964, p. 73: «L'emancipazione dei parametri (adottata dalla musica seriale, *nda*) fallì a causa della loro stessa costituzione. È uno dei eriti teorici più decisivi di Stockhausen quello di non aver descritto sistematicamente, e quindi confermato, i rapporti di dominio esistenti fra i parametri, bensì di averli derivati storicamente – e quindi criticati – dal loro sviluppo ineguale. Egli li ha decifrati come un riflesso dell'ingiustizia sociale e ha smascherato la non-contemporaneità storica, il rapporto temporale che è alla base della gerarchia sociale stessa, allo stesso modo in cui da molto tempo aveva riconosciuto quali 'microritmi' le altezze del suono della musica». Per Metzger, la lunghezza dell'opera (o la sua 'spazializzazione' temporale) serve a S. a favorire l'equiparazione dei parametri teorizzata dalla musica seriale. Ma a parte la componente autoritaria insita nel desiderio di 'controllare' artificialmente fonte sonora, altezza, timbro, intensità e quant'altro (transiente, etc...), anche Metzger deve poi ammettere che «(...) nella simultaneità, nella contemporaneità della presentificazione nell'attimo, può realizzarsi l'utopia della equiparazione dei diritti dei parametri» (p. 73). L'equiparazione, quindi, sarebbe una utopia. Inoltre, risulta abbastanza ridicola l'attenzione a parificare i diritti dei suoni per «non ratificare il riflesso di una realtà politica falsa» (p. 74), quando l'impegno politico di Nono viene criticato aspramente, ventilando addirittura una incapaci-

Interessante, infine, un riferimento al senso della morte che colpisce l'uomo nella società borghese: otto anni dopo (nel '76), Baudrillard suggerirà di rispondere a questa tensione verso la morte sollecitata dal potere con una scommessa altrettanto forte, ma simbolica, capace di esporre il soggetto alla disponibilità della morte. In questa chiave verrà letta l'emergenza del terrorismo.

Non si può omettere di citare ancora, a proposito dell'autoritarismo musicale di Stockhausen, la posizione, eccessivamente ideologica, di Cornelius Cardew. Il musicista, dopo essere stato assistente di Stockhausen dal 1958 al 1960, nel Sessantotto matura la convinzione di orientare in modo diverso il suo lavoro, finalizzandolo all'attività politica e alla diffusione del pensiero di Marx. In particolare, fonderà nel '69 la "Scratch Orchestra", le cui esecuzioni comprendono improvvisazioni libere o controllate e interventi visuali intrecciati alla musica. Cardew curerà nel 1972, per la BBC, un programma dedicato a Stockhausen, lanciandogli contro anatemi fondamentalistici. Nel '74 (in Italia nel '76) raccoglierà in volume gli interventi radiofonici, mescolandoli ad una serie di articoli dello stesso tenore, dove nemmeno Cage viene risparmiato. Per Cardew «Stockhausen assume tutte le caratteristiche del genio della leggenda popolare: arroganza, intrattabilità, irritabilità, apparenza anticonformistica, egocentrismo»¹⁴. E, «nell'epoca del crollo dell'imperialismo qualsiasi pretesa di genio artistico è una mistificazione»¹⁵.

Fase seconda?

Nel '69 Mario Bortolotto pubblica quello che verrà considerato il testo sacro dello sperimentalismo italiano¹⁶. *Fase seconda* presenta nella prima parte un ampio saggio su «La Nuova Musica, il tempo e la maschera», e nella seconda la disamina dell'opera dei più rappresentativi

compositori italiani (importanti soprattutto dal punto di vista dello sperimentalismo, visto che molti altri in controtendenza e non inclusi nel volume avrebbero meglio intuito le sorti della musica futura).

¹⁴ C. CARDEW, cit., p. 53.

¹⁵ La citazione completa è la seguente: «il genio è il prodotto caratteristico della cultura borghese. E, proprio come l'impresa privata declina di fronte ai monopoli, così tutta la visione individualistica del mondo borghese declina e degenera, e con essa il concetto di genio. Oggi, nell'epoca del crollo dell'imperialismo qualsiasi pretesa di genio artistico è una mistificazione». C. CARDEW, o.l.u.c.

¹⁶ Massimo Mila recensendo il volume nel '69 auspica che divenisse in poco tempo «breviario indispensabile a quanti si interessino alle sorti della musica d'avanguardia». Citato in quarta di copertina di *Fase seconda*.

compositori italiani (importanti soprattutto dal punto di vista dello sperimentalismo, visto che molti altri in controtendenza e non inclusi nel volume avrebbero meglio intuito le sorti della musica futura).

La prima parte riporta in epigrafe la data del maggio '68, e presenta alcune caratteristiche narrative interessanti: ampie citazioni utilizzate come materiali oggettivi (con virgolettatura, ma prive del nome dell'autore); forte presenza programmatica di un procedimento alessandrinitico, adottato con la benedizione adorniana¹⁷, e conseguente concentrazione analitica (discorsiva, e non di analisi musicale in senso stretto) su singole opere. Dal punto di vista dei contenuti pesa molto l'eredità dell'estetica¹⁸ e del linguaggio di Adorno¹⁹. Sul tema dell'autoritarismo di Stockhausen, ad esempio, Bortolotto indica soltanto, con la solita perifrastica barocca: «Il cauto e prudente dei Viennesi, di Schönberg in *Die glückliche Hand*, perde la sua ragione: e Cage dirà di non amare troppo quel termine vizzo: con esatta consequenzialità, giacché ora ogni cosa diviene simbolo di ogni altra cosa. Come Simone Weil aveva scorto, la situazione di *Enthauserung* marxiana, proprio quando arriva al suo massimo, si fa capace di rovesciamento, e l'industria trionfante mima la teologia. Così Stockhausen (almeno lo Stockhausen fino alla svolta di *Momento*) conclude la *lignée* sacra, la gran parabola della decadenza. S'è detto della passività dell'ascolto. Vi si aggiunga un'azione di controllo: sulla negatività dei rapporti sonori»²⁰. Per tradurre in assioma, Stockhausen sarebbe allineabile allo Stravinskij teorizzato da Adorno (nella *Filosofia della musica moderna*), ed opposto, come è noto, all'«autenticità» di Schönberg. A parte questa notazione, anche secondo Bortolotto l'e-

¹⁷ M. BORTOLOTTI, *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Torino 1969, Einaudi, p. 100 (nota): «... fin dalla dedica si è obbedito alla consegna di Adorno: "nella situazione alessandrina vale la regola di sprofondare commentando nei testi tramandati. Pudore s'opponesse ad esprimere direttamente intenzioni metafisiche: se lo si osasse, si sarebbe in balia del malinteso trionfante"».

¹⁸ Non tanto dell'*Estetica* postuma, quanto del fondamentale *Filosofia della musica moderna*, Torino 1959, Einaudi (prima edizione tedesca, Tübingen 1949, J.C.B. Mohr).

¹⁹ Sarà opportuno ricordare che Adorno fu il teorico ufficiale di Darmstadt, e che la sua influenza si è estesa per tutto il periodo sperimentale prolungandosi quasi fino ad oggi. Negli ambienti più reazionari e più resistenti alle novità introdotte nell'ultimo lustro, le teorie musicologiche di Adorno vengono ancora adottate per utilizzare discriminanti tra musica commerciale (reificata e inautentica) e musica extracolta alla quale solo competerebbe l'autenticità del dire, secondo i crismi della novità e della complessità. Cfr. soprattutto: G. DE SIMONE, «Perché Konsequenz», in «Konsequenz» n. 1/94, Napoli 1994, Edizioni Scientifiche Italiane; e G. DE SIMONE, «Le ali di pietra», in «Konsequenz» n. 2/97, Napoli 1997, Edizioni Scientifiche Italiane.

²⁰ M. BORTOLOTTI, cit., pp. 62-63.

lemento volontaristico in Stockhausen pretende passività dell'ascolto e governa con attente opzioni di controllo la condotta dei rapporti sonori.

Quanto il metodo di *Fase seconda* potesse funzionare in apparenza per la musica lontana e scivolare nel banale non appena cercasse di confrontarsi con il fare concreto dei musicisti italiani, è possibile verificare dalla reazione di Franco Donatoni, uno dei maestri dello sperimentalismo. Nella seconda parte del 'breviario', infatti, Bortolotto si occupa di Luigi Nono, Luciano Berio, Niccolò Castiglioni, Aldo Clementi, Franco Evangelisti, Sylvano Bussotti, e anche di Franco Donatoni. Cita solo in nota Camillo Togni, Mario Bertoncini, Marcello Panni, Francesco Penlisi, Ivan Vandor.

Tra questi, Donatoni replica riconoscendo l'originalità (soprattutto letteraria) della prima parte²¹, ma precisando appena possibile: «non ho alcuna difficoltà a dichiarare – con la massima energia – che l'inserimento del mio nome nel libro è da ritenersi del tutto casuale e, se compensa più che abbondantemente le frequenti inclinazioni alla vanità, *non può pretendere di identificarmi al mio intenerimento* [il corsivo è mio, *nda*]. Tara, peso lordo e netto della mia opera sfuggono totalmente al mio controllo perché non possiedo (ho perduto) l'unità di misura. Non considero omologabile quella proposta dalla privata megalomania»²².

In realtà, il contributo di Bortolotto è utile soprattutto ad offrire conoscenza delle cronologie, delle opere e degli autori, ma non apporta dal punto di vista teorico consapevolezze spregiudicate o avveniristiche. È un fatto che la musica sperimentale permeasse gli ascolti dei giovani, assieme ad una eterogenea miscellanea di generi differenti, senza tuttavia destare nella critica colta il sospetto della legittimità estetica di tali accostamenti (pari qualità estetica). La lettura adorniana, notoriamente avversa al jazz come alla musica pop, prevalse ancora, adottata come verità inoppugnabile²³. Del resto lo sperimentalismo non s'era ancora ri-

²¹ Tra le caratteristiche elencate: «1. la citazione indebita (...); 2. la tecnica della provocazione snobistica (...); questo punto, opportunamente modificato, potrebbe spiegare l'assenza ingiustificata di presenti apprezzabili e la presenza non accertabile di assenti giustificati; 3. indistinzione di giudizio definitorio e individuale (...); 4. (...) superlativizzare quantitativamente attributi antinomici (...) convertendo la pluralità in unità elettiva; 5. la distruttività dell'Autore effettuata nel massimo squilibrio con la citazione causale, e dunque rovescia i rapporti e l'apologetico suona denigratorio (...).» F. DONATONI, "Su Fase seconda di Mario Bortolotto" (1969), in *Il sigaro di Armando*, Milano 1982, Spirali Edizioni.

²² F. DONATONI, o.u.c., pp. 51-52.

²³ Per valutare quanto fosse entusiastica la reazione italiana all'apparizione nel '59 dello scritto adorniano *Filosofia della musica moderna* cfr. Luigi Rognoni: «Tuttavia que-

piegato su se stesso, sacrificando sull'altare francofortese la possibilità stessa di dire. Come è noto, la crisi del linguaggio, l'alessandrismo, la pura specularità degli sperimentalismi, sono temi ormai esauriti, e i compositori appaiono saldamente avviati verso il consolidamento di nuove tecnologie di senso (dove un 'senso come direzione' investe i linguaggi più consapevoli).

Avanguardia, sperimentalismo e musica radicale

Un anno importante per la musica di ricerca è il 1961, quando si tiene a Venezia il "Primo Convegno Internazionale di Musica Sperimentale". L'evento, che registrò anche le adesioni di Roman Vlad e di Umberto Eco²⁴, scatena interessanti interrogativi sulla parola 'sperimentalismo'. Per Luigi Rognoni, ad esempio, l'uso del termine, più che riferirsi a problemi di estetica riguarda «la situazione sociale nella quale l'artista si trova oggi ad operare»²⁵. La definizione 'sperimentale' verrebbe adottata da società reazionarie come strumento d'elusione delle musiche di denuncia. La nuova musica, lontana dalle connotazioni di edonismo e consumo, sarebbe invece caratterizzata proprio dall'uso di nuovi linguaggi,

sto libro è forse il più importante e profondo tentativo di interpretazione, certo il più clamoroso, della crisi musicale contemporanea» [L. ROGNONI, "La musicologia filosofica di Adorno" (1959), in L. ROGNONI, *Fenomenologia della musica radicale*, Milano 1974, Garzanti, pp. 35-36]. E ancora: «La *Philosophie der neuen Musik* è forse l'opera che meglio riflette, nella sua complessità di piani analitici, la genuinità del pensiero di Adorno, proprio per quella sua impossibilità di scelta tra discorso filosofico e discorso musicale che nell'estremo processo di razionalizzazione dei mezzi stessi di espressione, finiscono col coincidere» (L. ROGNONI, o.u.c., p. 38). Pur con alcuni distinguo: «a seguire Adorno sul pendio della sua inesorabile dialettica, si arrischia di trovare una conferma alla sua tesi proprio in quell'indirizzo 'conciliativo' fra Schönberg e Stravinskij, oggi tentato, come ancora di salvezza, da talune tendenze del nuovo radicalismo musicale» (L. ROGNONI, o.u.c., p. 51). Per valutare quanto le idiosincrasie adorniane (per confrontare i luoghi specifici nell'opera di Adorno nei quali tali idiosincrasie sono presenti, cfr. G. DE SIMONE, *Manuale del mancato virtuoso*, Napoli 1993, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 74 ss.) avessero effetto sugli studiosi italiani: «... un falso superrazionalismo [della superborghesia intellettuale] che vorrebbe controbilanciare, senza nulla modificare, il tenebroso irrazionalismo fisiologico scatenato dalla produzione industriale di massa della canzonetta, degli urlatori, del jazz ballabile, dell'informale 'pubblicitario' infine che pervade i prodotti d'uso quotidiano, dal negozio alla casa privata» [L. ROGNONI, "Musica sperimentale e musica radicale" (1961), in *Fenomenologia...*, cit., p. 68].

²⁴ U. ECO, "Postille a un dibattito", in "La Biennale di Venezia" XI, Venezia 1961, pp. 67-74.

²⁵ L. ROGNONI, "Musica sperimentale e musica radicale" (1961), in *Fenomenologia...*, cit., p. 64.

con un contenuto significante, cioè in grado di esprimere la soggettività del compositore al di là dei condizionamenti sociali. L'elusività del potere nel definire 'sperimentale' questa musica di protesta viene enfatizzata in un periodo in cui la società borghese manifesta un potere di assorbimento «nei confronti di tutto ciò che mira ad affermare una ideologia aperta contro la negazione di tutte le ideologie in nome della tecnocrazia e di un materialismo totalitario»²⁶. La fruizione di musica contemporanea e l'apparente riconoscimento da parte della società borghese in realtà nasconderebbero l'inclusione nel sistema di residue 'resistenze' (in questo caso, la terminologia è foucaultiana), l'asservimento del *contropotere* all'interno del sistema generale delle relazioni. La maschera adoperata sarebbe quella della «provocazione apparente all'interno dei propri schemi. In definitiva la società tenta di impossessarsi dei mezzi espressivi rivoluzionari che l'artista ha individuato, per affermare la propria conservazione reazionaria»²⁷. Hans Magnus Enzensberger scriverà che «la cultura è l'unico terreno sul quale la borghesia domina incontrastata. E non è dato prevedere una fine di questo dominio»²⁸. Da queste considerazioni deriva la proposta di superare, assieme alla nozione di 'musica d'avanguardia', anche quella di 'musica sperimentale', adottando come definizione più accettabile quella di 'musica radicale'. In effetti, la parola *radicale* ben si adatterebbe al clima libertario e all'esigenza inconciliante di impedire al potere di annettersi le resistenze attraverso il doppio mascheramento²⁹.

Nel 1963, Domenico Guaccero propone una periodizzazione della musica d'avanguardia: la prima fase si riferisce alla formalizzazione dodecafonica (1948-49). La seconda fase dell'avanguardia postbellica consiste nella serialità integrale di Webern. La terza fase coincide grosso modo con l'incontro tra Darmstadt e Greenwich Village, vale a dire con

²⁶ O.u.c., p. 66.

²⁷ O.u.c., p. 67.

²⁸ H.M. ENZENSBERGER, cit. da G.E. SIMONETTI, *Critica dell'orecchio*, Milano 1975, Multipla edizioni.

²⁹ Cfr. G. DE MARTINO, cit., p. 158: «Emergevano (...), contro l'universo dell'integrazione, 'nuovi bisogni', 'bisogni radicali' sollecitati dallo sviluppo e lasciati insoddisfatti. E contro di questi, il sistema accentuava le spinte parcellizzanti, regressive, repressive e disgregative della società». Cfr., sul tema delle maschere del potere, G. DE SIMONE, "Individuo, norma, potere: rileggendo Michel Foucault", in "Nord e Sud" n. 1/92, Napoli 1992, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 107 ss.: «L'intento (dell'analitica) è quello di smascherare una duplice impudenza, consistente nell'autoaffermazione del potere quale principio del diritto (...) e nella finzione che il suo campo di azione sia limitato alle semplici procedure del divieto e della sanzione».

l'ingresso di John Cage a Darmstadt. In questo periodo «viene abbandonata la misurazione armonica per tutte le dimensioni, vengono utilizzate altezze fluttuanti ed extratemperate, 'campi' d'intensità e di durata, timbri possibilmente continui. Viene abbandonata la pratica della serializzazione integrale; (...) I diritti della percezione sono nuovamente esaminati e riconosciuti, si cerca di restituire validità al rapporto fra quello che è scritto e quello che è eseguito e percepito. Ma è prescritto che quello che è eseguito 'può' essere diverso da quello che è scritto»³⁰.

La definizione 'musica radicale' non riesce ad attecchire in Italia, tant'è che nell'autunno del '68 Claudio Annibaldi, riferendosi proprio al convegno di Venezia, scrive: «la critica musicale è venuta parallelamente sostituendo un termine ormai inflazionato e compromesso come 'avanguardia' con un termine derivato dalla prassi scientifica: quello di 'sperimentalismo'»³¹. Tra i rilievi importanti, le caratteristiche della volontarietà (ben presente nella musica autoritaria) e dell'artificialità (la verifica di ciò che è sperimentale s'ottiene attraverso la messa in opera nella realtà) della nuova musica, con la peculiarità, che sembra qui confermata, della nascita di un 'ascoltatore medio' al quale risulta intenzionato il progetto compositivo. Anche per Annibaldi, proprio Stockhausen (con *Musik für ein Haus*) allargherà le maglie della progettualità compositiva ad una partecipazione collettiva, in cui la figura dell'autore possa nascondersi nell'anonimato³². Quanta parte di questo progetto fosse poi realmente realizzata da Stockhausen può misurarsi dalle reazioni dei suoi allievi a Darmstadt, quando il compositore rifiutò di omettere il proprio nome dal frontespizio di una composizione 'collettivistica'³³.

³⁰ D. GUACCERO, "Una conclusione provvisoria", in "Collage", n. 1, dicembre 1963, p. 15.

³¹ C. ANNIBALDI, "Per una definizione estetica di sperimentalismo musicale" (1968-1969), in "Quaderni della Rassegna musicale", cit., p. 7.

³² La «tensione ad accentuare l'ipoteticità della fase progettuale della composizione in termini di un approfondimento della spersonalizzazione della sua fase creativa» (C. ANNIBALDI, cit., p. 25), o la tendenza all'anonimato, pare potersi realmente realizzare soltanto da pochi anni, attraverso le 'opere collettive' possibili in Internet, soprattutto come esperimenti di letteratura creativa: queste opere 'plurime' potranno approssimarsi facilmente all'anonimato totale.

³³ In relazione al superamento dello sperimentalismo, cfr. G. DE SIMONE, *Le parole sospese*, Napoli 1988, Edizioni Scientifiche Italiane, p. 72 (nota) e p. 73: «La reificazione dell'arte sembra aver mascherato una sterile ricerca tesa a sperimentare materiali ed effetti privi perfino di una casuale determinazione formale. (...) Oggi la sperimentazione, intesa come movimento, va estinguendosi, e simula col silenzio un'ansia contenutistica soltanto pretesa, non corrispondente nell'artista ad alcun fenomeno interiore. (...) Lo sperimentalismo ha esaurito il suo compito».

Un solo suono, il silenzio

Abbiamo identificato tre filoni, tre tendenze importanti dello sperimentalismo di quegli anni: il primo consiste nel superamento della serialità tentato da Stockhausen³⁴, con i meriti e le debolezze già esaminate; il secondo si sviluppa attraverso la musica elettronica: essa già dal punto di vista costitutivo s'adequava di buon grado alla definizione 'sperimentale'³⁵. Il terzo coincide con l'*happening* e con la pratica dell'improvvisazione.

L'equivalente italiano di quanto avveniva a Darmstadt nel '68 (con l'"Ensemble Neue Musik Köln") viene identificato con l'attività del gruppo italo-americano "Musica Elettronica Viva" di Roma, e con quella del "Gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza".

Il "Mev" nasce a Roma nel 1966, con due concerti tenuti all'Accademia Filarmonica Romana. L'ensemble è a geometria variabile, ospitando nel tempo anche musicisti come Anthony Braxton, Karl Berger, Roscoe Mitchell, Joe Gibson. Attualmente la formazione comprende Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum, Alvin Curran, Steve Lacy e Irene Aebi. Il gruppo produce musica elettronica in tempo reale, pratiche improvvisative su moduli scritti o 'sciolte'. Si scelse la parola 'viva' per indicare «l'agire musicale in forma diretta, in prima persona, senza gli autoritarismi delle partiture affidate a esecutori o interpreti o esegeti»³⁶. Per Teitelbaum «"Mev" è cominciato perché volevamo fare musica elettronica fuori dagli studi di ricerca, con altri strumenti. John Cage fu una grande ispirazione, anche se usava materiali molto poveri (...). In Italia attorno al '66 ho cominciato a sentire musiche diverse e a incontrare gente diversa, Ornette Coleman, Don Cherry, Steve Lacy, Gato Barbieri, il Living con Julian Beck e Judith Malina. Improvvisare con l'elettronica era nuovo e stimolante». Il ricondo di Rzewski è analogo: «Roma alla metà dei Sessanta era un posto interessantissimo, aperto e libero, c'erano molti artisti (...). La rivoluzione era dietro l'angolo, tutto cambiava radicalmente e gli artisti erano una parte fondamentale. Ricordo una grande di-

³⁴ Il superamento deve intendersi in questo modo: «presentare la capitolazione della musica seriale come vittoria delle sue più intime esigenze». H. K. METZGER, op. cit., p. 74.

³⁵ Per verificare l'estrema contiguità tra l'elettronico e lo 'sperimentale', basti confrontare: M. LUPONE, "Ricerca: attitudine musicale-metodo scientifico", specie nella parte seconda: "Sperimentale: innovativo; sperimentale: cognitivo" in AA.VV., *Musica e scienza*, Roma 1991, edizioni dell'Istituto Nazionale per lo Sviluppo Musicale del Mezzogiorno.

³⁶ M. GAMBA, "È viva la musica elettronica" in speciale sup de "il manifesto", 4 marzo 1995.

mostrazione nel settembre '69, i metalmeccanici da tutta l'Italia sulle rive del Tevere sotto le finestre di casa mia. Ricordo vividamente il sound di quella dimostrazione, in centomila con percussioni di metallo, ogni cosa immaginabile, il suono era quello di un'orchestra di improvvisatori affascinante, incredibile, ascoltavo e pensavo che davvero stava succedendo qualcosa»³⁷.

Il "GINC", invece, si forma tra il 1964 e il 1965, ed è il primo gruppo mondiale costituito unicamente da compositori³⁸: Franco Evangelisti, Egisto Macchi, Ennio Morricone, Antonello Neri, Giovanni Piazza, Giancarlo Schiaffini (nel '68 il gruppo era formato da Mario Bertoncini, Walter Branchi, Franco Evangelisti, John Heineman, Egisto Macchi, Ennio Morricone). Si occupa prevalentemente di improvvisazione, considerata come una pratica alla quale è necessario educarsi, operando su alcuni schemi progettuali, come le altezze, i ritmi, il timbro, le dinamiche. Importante punto d'arrivo è la consapevolezza (che si attesterà solidamente solo in epoca molto recente) che «l'accadimento sonoro resta l'unica realtà»³⁹ e che l'improvvisazione è «un atto istintivo di salvezza davanti a questa epoca sconvolgente di invenzioni teoriche e di rivoluzioni sociali»⁴⁰. Tra il '67 e il '69, il "GINC" opera a Roma alla Galleria d'arte Moderna, a Torino per l'"Unione Musicisti", a Firenze per il XXXI Maggio Musicale, a Venezia, per il XXXI Festival della Biennale, a Salerno per l'"Associazione Universitaria" ed a Berlino per la "Tage Musik"⁴¹. Negli stessi anni l'attività di "Nuova Consonanza" è intensissima⁴². In particolare, vi aderiscono due compositori veramente radicali: Franco Evangelisti e Giacinto Scelsi.

La figura di Franco Evangelisti (1926-1979) viene spesso accostata alla sua scelta di *silenzio* (1962). Ma prima di interrompere il lavoro compositivo aveva frequentato Darmstadt (1953-1960), lavorato allo studio

³⁷ Questo ricordo e il precedente sono citati in: M. MANNUCCI, "Autunno caldo '69, la musica di guerra di Mev", in speciale sup de "il manifesto", cit.

³⁸ F. EVANGELISTI, note introduttive al disco *Musica su schemi*, del "Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza", CRAMPS.

³⁹ O.l.u.c., p. 6.

⁴⁰ O.l.u.c., p. 7.

⁴¹ I concerti del 1968 sono, più dettagliatamente: 9 Giugno, a Firenze, per il XXXI Maggio Musicale; 12 settembre, a Venezia, per il XXXI Festival della Biennale; 7 dicembre, a Roma, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, per il Festival di "Nuova Consonanza". Cfr. D. TORTORA, *Nuova Consonanza*, Lucca 1990, Lim.

⁴² Soltanto nel 1968 vennero eseguite opere di (mi limito agli italiani): Aldo Clementi, Marcello Panni, Luciano Berio, Francesco Pennisi, Salvatore Sciarrino, Giacinto Scelsi, Gerardo Gandini, Mauro Bortolotti, Walter Branchi, Franco Oppo.

elettronico della *Westdeutsche Rundfunk* di Colonia, fondato l'Associazione "Nuova Consonanza" e l'omonimo gruppo di improvvisazione. Dal '66 al '68 aveva insegnato a Berlino, per il *Deutsch Akademischer Austauschdienst*, e tornato a Roma tenuto (fino al 1972) la cattedra di Composizione elettronica ai corsi sperimentali di Santa Cecilia. Proprio nel 1962 comincia a lavorare al fondamentale *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro* (1962-1979)⁴³, il libro che ci svela il senso profondo di una poetica fondata sulle conoscenze elettroniche e sulle prassi improvvisative. Lucido il giudizio su Darmstadt dopo la comparsa ufficiale ai corsi di John Cage nel 1958⁴⁴; l'interesse per l'opera aperta; la distinzione tra aleatorietà e casualità, grazie alla quale viene individuato per la prima volta un germe di residuo volontarismo perfino nell'opera di Cage⁴⁵.

Giacinto Scelsi (1905-1988)⁴⁶ è noto per la 'conversione' allo spessore

⁴³ F. EVANGELISTI, *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Roma 1991, Semar editore.

⁴⁴ «Si cercava di far passare per buone delle musiche inqualificabili, e le diverse teorie cozzavano con assurde proposizioni di metafisica a buon mercato». F. EVANGELISTI, o.u.c., p. 54.

⁴⁵ «Un conto è dire che tutto deve restare casuale o indeterminato, un altro è realizzare l'idea di casualità determinandone il modo. Già il riunirsi in una sala per mostrare questo altro modo di agire presuppone una volontarietà notevole. Inoltre, si portano in repertorio opere con nome e cognome e viene indicata, per stravagante che sia, tutta una prassi espressiva volontariamente determinata. Si dovrebbe meditare molto, quindi, su tale utopistica liberazione dell'atto, anche cageano. Interessante è la proposta di indeterminazione che Cage contrappone alla Scuola di Darmstadt. Ma anch'essa reca in sé un germe di volontarietà, vale a dire la volontà di comporre o di scomporre in una precisa, chiara e 'indeterminata' maniera». F. EVANGELISTI, o.u.c., p. 55. Cfr. anche pp. 28-31. La predeterminazione di 'procedimenti aleatori' è evidente alla lettura del famoso *Silenzio* [J. CAGE, *Silenzio*, Milano 1971, Feltrinelli. Il libro raccoglie materiali occasionali di scrittura che vanno dal 1939 al 1967]. Proprio dall'ultima parte scritta nel 1967, intitolata «Diario: come migliorare il mondo (non farete che peggiorare le cose)», si può esemplificare il tipo di procedimento di Cage: «Ogni giorno, determinavo mediante operazioni casuali quanti parti avrei scritto e quante parole ognuna di esse avrebbe contenuto. Il numero di parole, ogni giorno, doveva toccare o superare, con l'ultima frase scritta, il centinaio. Dato che la rivista di Coolidge era stampata in *offset* direttamente dai dattiloscritti, impiegai una macchina da scrivere IBM per stampare il mio testo. Usai dodici caratteri diversi, lasciando che fossero le operazioni casuali a determinare quali caratteri avrei impiegato di volta in volta in ciascuna frase». J. CAGE, o.u.c., p. 147. Ma confronta quanto scrive D. GUACCERO ("Una conclusione provvisoria", cit. p. 23), dove la casualità investe gli *effetti* dell'azione: «Lo sperimentalismo, come l'intende Cage, consiste nel fare un'azione il cui risultato non è prevedibile: ma è possibile, e *quando* è possibile, identificare l'intero campo dell'arte con lo 'sperimentale'? Se l'esito e la struttura della musica debbono consistere *sempre* in un'assenza di prevedibilità, l'informazione (originalità) sarà uguale a zero, perché l'ascoltatore si aspetterà costantemente qualcosa di non prevedibile».

⁴⁶ Scelsi scrisse il suo primo lavoro dodecafonico nel 1936, quando non si era ancora

dei suoni unici (*Quattro pezzi per orchestra*, 1959), ovvero per la scoperta delle piccole pulsazioni contenute nei suoni tenuti (suoni 'sferici', si dirà). Decisamente anticonvenzionale, antroposofico (vicino a Steiner), esoterista (vicino a Guenon), fu amico di Henry Michaux, il poeta mescolino le cui tematiche sono state riprese da Deleuze e Guattari.

Scelsi fece parte di alcuni consigli d'amministrazione di «Nuova Consonanza», restando però al di fuori da giochi legati alle esecuzioni concertistiche. Ciononostante, si registra una sua importante esecuzione proprio nel 1968 a Roma per il V Festival di "Nuova Consonanza": il "Quartetto di Nuova Musica" esegue il *Quartetto n. 3* (scritto nel 1963). Del '68 sono pure l'importante *Okanagon*, per arpa, tam-tam e contrabbasso, eseguito nel '74 a Boston, e *Tkrdg*, per sei voci virili, chitarra amplificata e due percussionisti (ancora inesequito). La vocazione 'orientale' di Scelsi fu probabilmente più autentica e profonda di quella cageana, dal momento che abolì del tutto la scrittura musicale, improvvisando i suoi brani al pianoforte e solo successivamente affidando a dei trascrittori il compito di riportarli su carta (quando registrati). La sua opera risuona come una delle più introspettive e autentiche di questo secolo, costantemente libera da preoccupazioni d'ordine formale.

Tape music

La musica elettronica conosce nel Sessantotto, per le ragioni che già sono state esposte, una proliferazione straordinaria. Tra i brani più importanti composti in quell'anno, bisogna almeno citare *Screen*, di Jaap Vink, *Rainbow* di Milan Stibili, *Textuur* di Frits Weiland, *Lux* di Jacob Cats, *Schur* di Alireza Mashayeki, *Radiophonie* di Luctor Ponse⁴⁷. In

convertito allo spessore del suono 'unico', anticipando Dallapiccola. È stato tra i primi ad organizzare, con Petrassi, concerti di musica d'avanguardia. Raramente eseguito in vita nelle stagioni ufficiali, è stato ignorato dalla RAI («Qui in Italia la RAI non fa niente»). Il suo primo disco è uscito quando aveva la veneranda età di sessantasei anni. Di origini nobiliari, Scelsi era ricchissimo: però non utilizzò mai i suoi soldi per pagarsi delle esecuzioni. Fu in contatto con i più importanti scrittori francesi. Ligeti gli disse: «la sua musica mi ha influenzato molto»; Donatoni lo considerò come uno dei tre grandi compositori italiani nati all'inizio del secolo. György Kurtág si «considera un suo adepto». Metzger ritiene che «la scoperta di Scelsi avrà incommensurabili conseguenze per il futuro della composizione». Boulez lo salutava affabilmente, ma poi faceva eseguire musiche dei suoi allievi: solo in tempi recenti la rivista dell'IRCAM ha ospitato un saggio di Zoltan Pesko che lo riabilita. Su Scelsi, Cfr.: P.A. CASTANET - N. CISTERNINO, *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, La Spezia 1993, Lunaeditore.

⁴⁷ Questi, e numerosi altri brani possono reperirsi in AA.VV., *Electronic Panorama*, dischi Philips.

Italia, al di là di molteplici sperimentazioni prive di un carattere distintivo, è da segnalare l'opera di Luigi Nono, frequentatore di Darmstadt fin dal 1950, ma che vi si assentò, non a caso, dal '62 fino al 1980. La sua linea compositiva (nel dibattito sugli sperimentalismi definita 'linea Nono'⁴⁸) pone dialetticamente il rapporto tra contenuto e formalizzazione linguistica. Le opere di Nono sono note per la passione politica che le contraddistingue. La sua determinazione di portare la musica per le strade, è spiegata dal sottotitolo *Musica manifesto n. 1*. Esso serve «per precisare l'intenzione e la finalità di questa musica da strada, per un pubblico altro sulla strada, per una provocazione e agitazione della coscienza della lotta in strada, per un nuovo intervento radicato ai moti di strada di lotta di classe»⁴⁹. Nono si riferisce qui al dittico (1969) formato da *Un volto, del mare e Non consumiamo Marx*. Soprattutto il secondo brano è significativo perché costruito utilizzando un *collage* di suoni tratti da «luoghi tipici da cui nasce un nuovo folclore proletario: registrando suoni e rumori all'Italsider, davanti alla Biennale [si ricordino le contestazioni patite in quel periodo dalla Biennale di Venezia], o utilizzando scritte murali»⁵⁰ del Maggio francese. Tra queste, la significativa *l'action ne doit pas être une réaction mais une création*, sorta di implicito richiamo a tradurre in azione l'impegno compositivo⁵¹. In Nono «la rottura delle barriere convenzionali tra suono e rumore diviene superamento dell'opposizione tra 'fatto musicale e 'riporto esistenziale' (o 'materiale di strada') e non coincide dunque con un annullamento del soggetto (...) bensì con una davvero nuovissima connessione tra movimento libertario (...) con un'aura lirica di sottile, conturbante poeticità»⁵².

Musica d'azione

L'*happening* come azione (artistica) fu un importante strumento dissacratorio, antiaccademico e antiautoritario, utilizzato dai musicisti meno allineati. All'*action painting* fece pendant la musica d'azione di Cage, Paik, Chiari. Il gruppo neo-dada "Fluxus"⁵³ è un movimento che nasce

⁴⁸ D. GUACCERO, cit. p. 13.

⁴⁹ L. NONO, citato in A. GENTILUCCI, "Appunti su una recente opera di Nono", in "Quaderni...", cit., p. 74 [i segni d'interpunzione nel testo sono miei, n.d.a.].

⁵⁰ A. GENTILUCCI, o.u.c., p. 72.

⁵¹ Cfr. M. BORTOLOTTI, cit., p. 71 s.: «L'antica provocazione diviene, al massimo, reazione e non si contrappone al linguaggio».

⁵² A. GENTILUCCI, o.u.c., p. 68.

⁵³ G. DORFLES, *Il metodo per suonare di Giuseppe Chiari*, Torino 1976, Martano Editore, p. 136.

nel 1961, anno nel quale il termine viene coniato dall'architetto di origine lituana Georges Maciunas. Ne fanno parte numerosi artisti, tra i quali Georges Brecht, Nam June Paik, La Monte Young, Yoko Ono, Cornelius Cardew, Wolf Vostell, per citare soltanto i più noti. *Fluxus* è «un atteggiamento verso l'arte / per l'importanza della non importanza / i particolari della vita»: vale a dire riscoprire le azioni del quotidiano decontestualizzandole e presentandole in scena. La 'realtà-spettacolo' di Fluxus può consistere nella *Danger Music* (provocare con azioni di disturbo il pubblico) di Dick Higgins⁵⁴, come nella *Musica senza contrappunto* di Giuseppe Chiari («l'opera ha senso solo se è priva di ironia»⁵⁵). L'impegno antiautoritario di Chiari è evidente fin dalla costruzione del brano, attraverso il tentativo di una degerarchizzazione delle strutture musicali verticali ed orizzontali. Se il verticale si appropria del senso della musica a scapito dell'orizzontale *questo gesto compositivo è autoritario*, va eliminato perché pregiudiziale⁵⁶. Non deve sfuggire la portata politica di quest'agire, come segnalato da Heinz Klaus Metzger: «la rivoluzione della parola contro il canto e del rumore contro il suono prende in Giuseppe Chiari la svolta radicale contro l'assoluto predominio dell'acustico. Perciò le composizioni di Chiari diventano socialmente decifrabili quale rivoluzione plebea contro le particolari, repressive divisioni di lavoro di ogni società classista, che influiscono sull'organizzazione del giudizio umano»⁵⁷.

Il comporre di Chiari è intrinsecamente agganciato all'azione dell'esecutore sulla (o senza la) tastiera del proprio strumento. Le figure del compositore, dell'interprete, dell'esteta, vengono fuse e confuse in un solo attore: «il pubblico segue il suo pensare e il suo agire / ESPRESSIONE»⁵⁸. Per Chiari «non c'è una corrispondenza diretta fra la complessità teorica e la quantità musicale», perché «il pezzo musicale è bello, è significante e non ha obbedito a nessuna gradazione»⁵⁹. Forte l'impegno antinominalistico, contro la «distribuzione della dignità ... della dignità di musicista», contro lo scetticismo che colpisce l'uomo che «non sia un professore di lettere, un letterato»; non uno scetticismo per ra-

⁵⁴ G. CANE, "Fluxus. Ascoltare Osservare" speciale dedicato a Fluxus, in "il manifesto", 9 febbraio 1997.

⁵⁵ G. CHIARI, *Musica senza contrappunto*, Roma 1969, Lerici, volume privo di numerazione di pagina.

⁵⁶ G. CHIARI, *Trattato di musica*, Napoli 1983, Ulisse & Calipso.

⁵⁷ H. K. METZGER, citato in G. CHIARI, *Musica senza...*, cit., risvolto di copertina.

⁵⁸ G. CHIARI, *Musica senza...*, cit.

⁵⁹ G. CHIARI, *Trattato...*, cit., p. 128.

gioni 'tecniche', ma uno scetticismo «dovuto a ragioni sociali». Ancora: «un idraulico non scrive musica. Questa è l'equazione da distruggere. La pagina da strappare in tanti piccoli pezzi e gettare al vento. La novità musicale può farlo regalando dignità»⁶⁰. Comporre «è dare alla parola musica un nuovo significato / comporre è cambiare la parola / comporre è vedere nella nuova società che funzione avrà la parola musica»⁶¹.

I pezzi di Chiari sono spesso estremamente delicati: al pianoforte inventò nuove tecniche esecutive, che possono essere usate da tutti, prescindendo dagli studi istituzionali. Non tutta la musica d'azione produsse opere altrettanto memorabili: la sua importanza, più che intrinseca, fu nei motivi per i quali si scendeva in strada e si insegnava a suonare agli operai⁶²: il desiderio di libertà formale ed espressiva, di azione non condizionata, la voglia di nuovi significati per la musica, e di musica significativa per la nuova società. Le 'azioni' apparvero talvolta radicali, talaltra puramente speculative. Ma davvero l'estetica fu trasformata in pratiche dell'agire: la poesia di mani ruvide che sfiorano la tastiera come ali di farfalla è cosa del '68.

GIROLAMO DE SIMONE

Accessi

a) Dischi

AA.VV., *La Nuova Musica*, Fono Schallplatten Str 10044 (con *Aleatorio, Ordini, Proporzioni* di F. Evangelisti).

AA.VV., *Electronic Panorama*, dischi Philips.

Cornelius Cardew, *Four Principles on Ireland & other pieces*, Cramps CRSLP 6106.

Cornelius Cardew, *The Great Learning Paragraphs 2 & 7*, DGG S 2561/107.

Cornelius Cardew, *Amn Music*, Elektra.

Cornelius Cardew, *Live electronic Music Improvised (Mev. AMM)*, Mainstream MS/5002.

⁶⁰ Questa e le precedenti citazioni: G. CHIARI, *o.u.c.*, pp. 85-86.

⁶¹ *O.u.c.*, p. 155.

⁶² Enrico Rava, a proposito di Steve Lacy: «nel '68 (...) a Roma si andava per strada a cercare delle persone che ci parevano in sintonia, e poi le portavamo nel *loft* di Steve, dove lui dava loro degli strumenti insegnando giusto i rudimenti basilari e poi si suonava tutti insieme». Citato in H. FAILONI, «Jazz Happening», in «il manifesto» del 9 febbraio 1997.

Franco Evangelisti, *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, Auslieferung Berliner Tonträger Berlin ERZ 1009.

«Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza», *Musica su schemi*, Cramps. Helmuth Lachenmann, *Lachenmann*, Auslieferung Berliner Tonträger Berlin ERZ 1003 (con *Pression*, 1969).

György Ligeti, in AA.VV., *Wien modern*, Dt. Grammophon 49260-2 (con *Lontano*).

György Ligeti, *Ligeti*, Wergo CD 60100-50 (con *Continuum*, 1968).

Walter Marchetti, *Suoni dentro suoni*, Cramps.

Luigi Nono, *Nono*, Dt. Grammophon, 423248-2 (con *Contrappunto dialettico della mente*, 1968).

Luigi Nono, *Nono*, Wergo CD 6229-2 (con *Per Bastiana*, 1967).

Frederich Rzewski, *El Pueblo unido jamás será vencido*, Helikon Heidelberg Hat 6066.

Giacinto Scelsi, *Canti del Capricorno*, Wergo 60127-50.

Giacinto Scelsi, *Hurqualia, Hymnos, Chukrum*, Accord 201112.

Giacinto Scelsi, *Quattro pezzi per orchestra*, Accord 200612.

Giacinto Scelsi, *Aion, Pfhath, Konx-Om-Pax*, Accord 200402.

Karlheinz Stockhausen, *Stockhausen 14: Aus den sieben Tagen*, Stockhausen-Verlag Kürten.

Karlheinz Stockhausen, *Stockhausen 13: Kurzwellen* (vers. 1968) Stockhausen-Verlag Kürten.

Karlheinz Stockhausen, *Stockhausen 7: Momente* (vers. 1965-72) Stockhausen-Verlag Kürten.

Richard Teitelbaum, *Computer Music Currents (8)*, Wergo CD 2028-2 (con *Run Some By You*).

Iannis Xenakis, *Xenakis*, Teldec 229245770 (con *Nomos Alpha*)

b) Saggi

T.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Torino 1959, Einaudi (prima edizione tedesca, Tubingen 1949 J.C.B. Mohr).

C. ANNIBALDI, «Per una definizione estetica di sperimentalismo musicale» (1968-1969), in «Quaderni della Rassegna musicale» n. 5, Torino 1972, Einaudi.

M. BORTOLOTTI, *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Torino 1969, Einaudi.

G. CANE, «Fluxus. Ascoltare Osservare» speciale dedicato a Fluxus, in «il manifesto», 9 febbraio 1997.

P.A. CASTANET - N. CISTERNINO, *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, La Spezia 1993, Lunaeditore.

G. CHIARI, *Musica senza contrappunto*, Roma 1969, Lerici.

G. CHIARI, *Trattato di musica*, Napoli 1983, Ulisse & Calipso.

C. CARDEW, *Stockhausen al servizio dell'imperialismo*, Milano 1976, Edizioni di cultura popolare (prima edizione London 1974, Latimer New Dimensions Limited).

- F. DONATONI, "Su *Fase seconda* di Mario Bortolotto" (1969), in *Il sigaro di Armando*, Milano 1982, Spirali Edizioni.
- G. DORFLES, *Il metodo per suonare di Giuseppe Chiari*, Torino 1976, Martano Editore.
- H. FAILONI, "Jazz Happening", in "il manifesto" del 9 febbraio 1997.
- U. ECO, "Postille a un dibattito", in "La Biennale di Venezia" XI, Venezia 1961.
- F. EVANGELISTI, *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Roma 1991, Semar editore.
- M. GAMBA, "È viva la musica elettronica" in speciale suq de "il manifesto", 4 marzo 1995.
- A. GENTILUCCI, "Appunti su una recente opera di Nono", in "Quaderni...", cit.
- D. GUACCERO, "Una conclusione provvisoria", in "Collage", n. 1, dicembre 1963.
- M. MANNUCCI, "Autunno caldo '69, la musica di guerra di Mev", in speciale suq de "il manifesto", cit.
- H. K. METZGER, "Invecchiamento della musica nuovissima", in "Collage" n. 2, marzo 1964.
- L. PESTALOZZA, "Stockhausen e l'autoritarismo musicale", in "Quindici", n. 14, dicembre 1968, ripubblicato in "Quaderni...", cit.
- L. ROGNONI, *Fenomenologia della musica radicale*, Milano 1974, Garzanti.
- G.E. SIMONETTI, *Critica dell'orecchio*, Milano 1975, Multhipla edizioni.
- D. TORTORA, *Nuova Consonanza*, Lucca 1990, Lim.
- A. TRUDU, *La "Scuola" di Darmstadt*, Milano 1992, Ricordi/Unicopli.

SUPERFICIE E PROFONDITÀ

RIFLESSIONI SU LE TENTAZIONI DELLA VIRTUOSITÀ

Il volume *Le tentazioni della virtuosità*¹ ripropone l'antico tema della tecnica musicale 'al servizio dell'arte'. Infatti 'virtuoso' è colui o colei che suona lo strumento musicale con spettacolare e spericolata bravura, fino a sfruttarne al massimo grado le possibilità foniche, senza limiti di forza, di velocità, di chiarezza e di articolazione del suono. Ma l'aggettivo sostantivato di 'virtù', ha dato luogo non tanto al derivato 'virtuosità', poco o mai usato, quanto al meno nobile 'virtuosismo', che come quasi tutti gli 'ismi' porta con sé delle ombre. Gli esecutori troppo bravi, a partire dai cantanti, sono stati spesso accusati (talvolta forse per invidia) di essere degli esibizionisti, bravissimi acrobati della tastiera, dell'ugola, o dell'archetto, ma 'superficiali'.

Restagno affronta nel suo saggio la contrapposizione tra superficiale e profondo nel virtuoso, laddove la connotazione del primo sembrerebbe negativa e del secondo positiva:

Ebbene, bisogna ammetterlo: quella della virtuosità è anche la dimensione della sfrontatezza e dell'indecenza, poiché in essa ogni pudore viene soppresso a favore di un'istintività trionfante che per esistere ha bisogno di dare spettacolo di sé. Quando ci troviamo di fronte a questo trionfo della superficie vorremmo anche noi essere partecipi di quell'agilità e di quella disinvoltura. Non possiamo purtroppo, e allora, seguendo una sorta di morale del risentimento, ci sforziamo di cogliere nelle manifestazioni del virtuoso tutti i difetti possibili. Il difetto sommo è naturalmente quello della vacuità, di una bravura fine a se stessa che palpita nelle ugole degli usignoli meccanici e nelle teste vuote di tanti funamboli della tastiera. Abbagliati dal mistero della superficie, gli spiriti più severi lo rimuovono infastiditi per seguire il cammino forse più arduo ma meno inquietante della profondità².

¹ E. RESTAGNO, *Le tentazioni della virtuosità*, Milano 1997, Longanesi.

² E. RESTAGNO, op. cit.

Qual è il 'mistero della superficie'? Abbiamo proposto altrove³ di associare una 'immagine musicale' a un brano di musica di qualunque tipo, immagine costituita, procedendo 'dall'interno' verso 'l'esterno', da contenuto, forma e figura, dove la figura sarebbe il contenente. Quest'ultimo, abbiamo pensato, potrebbe riferirsi all'insieme di suoni in senso acustico. Il primo è ciò che i musicologi chiamano da almeno due secoli 'forma musicale'. Il secondo è. Lascieremo al termine 'forma' il compito non tanto di definire gli aspetti costruttivi, grammaticali, sia al livello dell'intera composizione (sonata, sinfonia, quartetto, ecc.) sia di parte di essa (periodo, frase, inciso, ecc.), quanto di connotare il movimento e lo stile dell'immagine, quel qualcosa di peculiare e di originale che intuiamo prescindere dai particolari. Naturalmente, seguendo questa impostazione un po' da geometria dei solidi, dovremmo dire che il suono vero e proprio corrisponderebbe alla parte più esterna della figura, per l'appunto proprio alla superficie. Si potrebbe quindi pensare visivamente l'immagine musicale facendola corrispondere a quella di un corpo solido, la cui superficie rappresenterebbe l'insieme dei suoni che si dipanano nel tempo, costruiscono a poco a poco il corpo solido, e si strutturano in modo da far emergere una forma, più o meno definita, e un contenuto, più o meno (nella musica solo strumentale meno) definito.

Nell'ascoltare una musica, è come se la sua figura scorresse attraverso una finestra, temporale e talvolta anche visiva.

Il virtuoso sarebbe colui o colei che, come scultore del tempo, riesce a produrre una figura molto precisa, netta, piena di particolari e di articolazioni, e, quando richiesto, anche a grande velocità. Il problema non è tanto nella superficie, quanto nel collegamento tra superficie e interno, tra figura e forma e contenuto. Se questo collegamento stretto manca, il virtuoso è veramente 'superficiale', esteriore: costruisce solo la superficie del corpo musicale, che così risulta vuoto. È quanto accade quando l'esecuzione è pura, e non è in stretto connubio con l'interpretazione.

L'esecutore come tale, infatti, è razionale, produce la figura musicale con quanta più precisione può. La partitura musicale è, nel proprio ambito, abbastanza precisa: essa non dice tutto della figura musicale, ma gran parte di ciò che dice (come l'altezza delle note) è inequivocabile.

³ C. BONECHI, "Musica: Autore, interprete, esecutore", in "Il Sogno della farfalla", n. 2/97, Milano, Whictig. Lo stesso testo è stato pubblicato col titolo "Compositore, interprete ed esecutore" sul numero 1/98 di "Konsequenz", Napoli 1998, Edizioni Scientifiche Italiane.

In questo senso, essendo composta di simboli grafici e perciò visivi, impone un'assolutezza, al pari di un disegno geometrico o di un testo scritto in caratteri tipografici.

Ma certamente l'esecutore solo non basta, occorre la presenza dell'interprete (che può coincidere con l'esecutore) per supplire alle lacune della partitura e stabilire il collegamento con quell'interno di cui dicevamo. L'interprete dovrebbe garantire che la figura musicale non sia vuota, ma anzi che forma e contenuto siano il più possibile simili a quelli voluti dal compositore.

Tornando alla nostra metafora tridimensionale, consideriamo che la superficie costituisce il confine della 'figura' solida con il resto dello spazio, figura che non è da pensare impenetrabile, poiché essa deve lasciar intravedere ciò che ha sotto di sé, ciò che contiene, e lasciarlo 'uscire', agire su di noi ascoltatori. Mentre la virtuosità consisterebbe proprio nel costruire una figura definita ma trasparente, il virtuosismo sarebbe togliere proprio la trasparenza verso l'interno, rendere la superficie opaca o luccicante (riflettente), anche se molto definita nei particolari. Ma secondo Restagno, la superficie stessa, regno del virtuosismo, è sede di mistero e di inquietudine:

Abbagliati dal mistero della superficie, gli spiriti più severi lo rimuovono infastiditi per seguire il cammino forse più arduo ma meno inquietante della profondità.

E che cosa sarebbe allora la profondità, il cui cammino è 'più arduo ma meno inquietante' rispetto a quello della superficie? Sarebbe forse un andare a fondo nella costruzione musicale, addentrarsi nei meandri delle strutture compositive, dell'armonia e del contrappunto, ricercare nessi con la letteratura e le arti visive? Sembra di no, perché poi troviamo:

Si dice che i Greci abbiano inventato la ragione incalzati dal terrore dell'irrazionale, e i due cavalli, l'uno candido e disciplinato, l'altro oscuro e balzano, che compongono con l'immagine della biga alata la più bella metafora dell'anima che Platone abbia saputo darci, stanno a dimostrare che il terrore dell'irrazionale e dell'oscuro assillava la coscienza di coloro che cercarono in ogni modo di affermare una visione armoniosa e geometrica dell'esistenza. Marsia⁴ col suo flauto costituiva dunque una minaccia tanto più subdola e

⁴ Così E. RESTAGNO, *o.u.c.* «Si racconta che un giorno, dopo aver suonato meglio del solito il suo flauto, Marsia provò un moto d'orgoglio così grande da esclamare che neppure Apollo sarebbe stato capace di uguagliare tanta bravura. Fu incauto, poiché il

potente perché si insinuava con la seduzione della musica, ovvero di quell'arte che più di ogni altra possedeva la capacità di sovvertire l'ordine naturale. Non era riuscito Orfeo col suo canto a penetrare nel regno delle ombre? E non si erano i musicisti mostrati capaci di far spostare le pietre senza sforzo alcuno? Se la morte e l'umana fatica potevano essere vinte col canto, se la condizione umana poteva, grazie alla musica, eludere i limiti che la natura le aveva assegnato, nel canto si manifestava un potere arcano, affascinoso quanto si vuole ma non certo idoneo a organizzare onestamente e razionalmente la vita degli uomini. Le seduzioni più profonde della musica, dall'aulos di Marsia al canto delle sirene, costituivano dunque un pericoloso richiamo verso un orizzonte ignoto addentrandosi nel quale gli uomini rischiavano di smarrire quelle regole di comportamento razionale che con tanta fatica si erano dati. Da allora prese a gravare sui musicisti un'ombra di sospetto, non interamente dissolta neppure oggi, che attraversa la storia della musica come una lunga linea d'ombra. Gli uomini però non hanno mai voluto rinunciare alla musica; hanno piuttosto deciso di convivere con questa inquietante realtà che nascendo nel loro intimo finisce col metterli in comunicazione con realtà diverse. Nella storia di questa convivenza, quello che si ripropone ciclicamente è il tentativo di assoggettare la realtà sonora al controllo della razionalità inventando una serie di divieti e un'organizzazione del materiale acustico razionale e rigorosa quanto più è possibile.

Nella contrapposizione con Apollo, il dio della razionalità cristallina, Marsia è il virtuoso che suona il suo flauto con tale abilità e maestria da destare 'le vibrazioni commosse e partecipi dei fiumi e delle fronde degli alberi'. È il virtuoso capace di infondere alla musica la capacità di 'seduzioni profonde', seduzioni che sono connesse alla 'superficie', anche se sono 'profonde'. Strana connessione?

Nel passo sopra citato sembra che la 'profondità' sia ciò che si pensa

dio della musica aveva un udito talmente portentoso da percepire quell'orgogliosa esclamazione profferita nel silenzio dei boschi. Comparve quindi in tutto il suo fulgore davanti al meschino impugnando la mitica cetra e lo sfidò a un certame nel quale senza troppa ironia possiamo ravvisare l'archetipo dei concorsi musicali. Una giusta minuziosità vuole che si osservi che la giuria non possedeva quei requisiti di imparzialità che sono richiesti in qualsiasi concorso: le nove muse erano, come negarlo?, inevitabilmente schierate dalla parte del loro sovrano. Il racconto mitico ci informa che Marsia in quell'occasione superò se stesso stando con l'armonia del suo flauto le vibrazioni commosse e partecipi dei fiumi e delle fronde degli alberi, ma non fu sufficiente. Apollo impugnò la sua cetra e alla fine della competizione il verdetto unanime delle muse fu a favore del dio. Il premio accordato al vincitore era terribile poiché gli consentiva di fare dell'avversario quello che voleva, e Apollo con poca generosità scuoiò vivo il povero Marsia per appenderne quindi la pelle a un albero. Il racconto mitico contiene anche una postilla in base alla quale veniamo a sapere che quella povera pelle avrebbe continuato a fremere tutte le volte che nell'aria fosse risuonata la melodia di un flauto».

di intendere comunemente, quel qualcosa di vago e di tenebroso, caratteristico degli esseri umani, detto irrazionale o anche inconscio, che viene contrapposto alla razionalità. L'inquietante della superficie sarebbe il suo essere espressione di quelle 'tendenze oscure e irrazionali, da tenere a bada'. Espressione che deve rapportarsi all'ornamento, di cui la superficie è il regno; e l'ornamento può essere usato per rafforzare, abbellire, ma anche per coprire, distogliere l'attenzione:

Il risentimento nei confronti della virtuosità nasce di solito dal constatare nella musica un eccesso di ornamentazione e questa constatazione si traduce nella convinzione che l'ornamento serva a mascherare il vuoto di chi non ha niente da dire. ... Non aver niente da dire significa anche che non si vuol dire quello che già si sa, che si rifiuta di accettare dei limiti definiti una volta per tutte, che si vuole andare oltre quei limiti, prefigurando e magari sognando, almeno nell'attività artistica, orizzonti più ampi. Tra i più spietati accusatori dell'ornamento figura l'architetto viennese Adolf Loos, che seppe coniare l'acuta equazione in base alla quale l'ornamento è 'delitto'. Per difendere l'ideale di un'estetica ispirata alla funzionalità dell'oggetto, Loos arrivò a sostenere che l'ornamento era spesso espressione di un processo degenerativo. Irrazionalità e oscurità erano le cupe sorgenti di una tendenza di questo genere e bisogna convenire che, in una società come quella viennese dello *Jugendstil* assillata dall'ornamentazione, Loos non solo aveva il coraggio di andare contro corrente ma aveva ragione. In questo caso ci limiteremo a prendere atto di quell'allusione a tendenze oscure e irrazionali nelle quali veniva individuato il movente del gusto per l'ornamentazione: tendenze pericolose, da tenere a bada.

Loos criminalizza l'ornamento, ma la sua argomentazione è forte in quei casi in cui l'ornamento contraddice il principio della funzionalità, e questo è il caso dell'arte applicata, non quello di Paganini, Liszt, Ravel, Rachmaninov, Berio, Ligeti o Charlie Parker, perché gli Studi o le improvvisazioni trascendentali, praticamente parlando, non servono a nulla.

Già, la musica non è un'arte applicata (quasi mai: lo è la musica da film?). Dunque nessuna funzione positivista dell'ornamento, però il suo essere motivata da tendenze 'oscuri e irrazionali' è da prendere in seria considerazione: l'ornamento è caratteristico della superficie. Esso appartiene alla figura e influisce anche sulla forma.

La maestria del virtuoso dà vita almeno alla figura musicale; ma qual è l'importanza, il peso della figura in relazione alle altre due componenti dell'immagine, la forma e il contenuto? Certamente è la figura che sostiene forma e contenuto, come il corpo sostiene la mente, quindi è una parte irrinunciabile: senza i suoni la musica non è. Quindi è senza dubbio una base irrinunciabile.

Azzardando una pericolosa analogia con la pittura, possiamo constatare che lì dove compositore interprete ed esecutore coincidono, la figura ha perduto la sua preminenza con la fine del secolo scorso, per lasciare più spazio alla forma. La figura 'naturale' tendeva a coprire (e talvolta costituiva un riparo utilissimo verso i vari 'inquisitori') ciò che nell'opera pittorica vi era di immagine interiore. Poi i pittori hanno potuto abbandonare l'ossessività del segno 'fotografico', e si sono dedicati a ricerche di altro genere, consentendo alla pittura di nascere come arte dell'immagine interiore. La figura 'esterna' è stata relegata in secondo piano, o addirittura abbandonata, e così la rappresentazione pittorica è divenuta più direttamente collegabile a immagini interiori non riferibili a oggetti esterni definiti.

È possibile che qualcosa di simile sia avvenuto o possa avvenire nella musica? È possibile rinunciare almeno in parte alla figura in favore della forma? Naturalmente è bene tenere presente che per la maggior parte dei casi la musica, a differenza della pittura, richiede interpreti ed esecutori, i quali sono tenuti a ricostruire l'immagine musicale pensata e trascritta in partitura dal compositore: qui consideriamo quale deve o può essere la precisione con cui ciò accade. Nel pianoforte solista vi sono molti esempi di pianisti del passato ritenuti da tutti grandi interpreti che, stando alle testimonianze di chi li ascoltava e anche alle incisioni che hanno lasciato, suonavano molte note sbagliate o confuse, o le saltavano addirittura (basti ascoltare Cortot o Rubinstein). Eppure sono stati e sono considerati da tutti grandi interpreti, come se le imprecisioni perdessero importanza di fronte alla forma, la cui preminenza sembra oscurare tutto il resto: l'immagine musicale che riescono a produrre, anche se meno cristallina, proietta l'ascoltatore sensibile in spazi più vasti e più essenziali. Vi sono anche delle testimonianze scritte: «S'ingannerebbe tuttavia chi supponesse che Chopin eseguisse scrupolosamente tutte le note degli arpeggi. Egli creava invece una specie di ondeggiare armonico, leggero ed immateriale, sul quale si librava pura e soave la meravigliosa melodia».⁵ Come dire, trascurare il particolare in favore della resa d'insieme può non essere un delitto, o addirittura può (sottolineiamo può) elevare la qualità del risultato: magari in certi casi un suono sapientemente confuso è più aderente all'immagine che il compositore ci

⁵ Così R. SCHUMANN sull'esecuzione dello *Studio* op. 25 n.1 da parte dello stesso Chopin (riportato da A. CASELLA nell'edizione italiana per la Curci degli Studi di Chopin per pianoforte).

ha lasciato rispetto a uno strabiliante sfavillio di note, che talvolta rischia il kitsch.

Nella musica contemporanea non mancano esempi di composizione in cui la figura musicale richiesta non è netta e precisa ma è vaga e incerta, con varia gradazione. Quando questa è una scelta del compositore, una sua prescrizione, l'interprete non deve fare altro che adeguarvisi. In questo senso il parallelo con la pittura può funzionare, anche se non ci si possono aspettare conseguenze simili; per la musica, infatti, la figura non è così ingombrante come (lo era) per la pittura figurativa; non ci sono oggetti definiti che si possono riprodurre, tutt'al più vi sono oggetti vaghi, riferiti come nel melodramma a racconti e personaggi. Se la figura può anche essere vaga, quali altre qualità potremmo trovare nella virtuosità?

Acrobata e raddomante ... il virtuoso dà spettacolo sciordinando acrobazie e illusioni e nel migliore dei casi dimostra in che consista il talento dell'immediatezza. Per improvvisare bisogna avere cultura, intelligenza e una rara prontezza di riflessi. Bisogna saper far crepitare gli istanti accendendovi una luce dall'intensità accecante.

Se noi assimilassimo la 'superficie' al corpo, come già accennato poc'anzi, o meglio al volto umano e alla voce, l'immediatezza delle mille sfumature espressive, dei toni e dei ritmi, potremmo pensare l'improvvisazione come un corrispettivo musicale 'virtuoso' di quell'espressività. La storia dell'improvvisazione parla però anche della sua insufficienza, o almeno del fatto che i musicisti occidentali 'classici' hanno sentito l'esigenza di restare comunque ancorati al terreno più rassicurante dell'elaborazione scritta:

Che sulla strada dell'improvvisazione virtuosistica non si potesse andare molto lontano è dimostrato dal fatto che i più grandi improvvisatori della storia - Bach, Mozart, Chopin e Liszt - esibivano nelle loro improvvisazioni una rara capacità di strutturazione del materiale che, spesso tendeva a proiettarsi verso una forma compiuta. La soluzione giusta poteva essere quella di incorporare l'improvvisazione ai processi compositivi e difatti nei lavori pianistici dei grandi autori romantici, massimamente in Chopin e Liszt, lo stile improvvisativo lascia una traccia tanto vistosa quanto affascinante.

La 'profondità' legata alle tendenze oscure e irrazionali, quella profondità che sarebbe in stretto connubio con la superficie, è quindi in qualche modo insufficiente, parziale, o quantomeno è da tenere a bada, da limitare, confinare. Ne occorre un'altra, quella che Restagno contrap-

pone alla superficie, e il cui cammino è «forse più arduo ma meno inquietante». E qual è questa profondità? Sembra che si tratti della struttura di cui si diceva all'inizio (contrappunto e armonia, equilibrio e dialettica delle sezioni), in definitiva della razionalità apollinea che illumina l'opera d'arte musicale.

Gli Studi, gli Improvisi, i Preludi e le Fantasie sono le forme musicali in cui l'estro della libera improvvisazione virtuosa si disciplina e si addomestica entrando in una forma i cui recinti sono sufficientemente flessibili. A questa forma ibridata con l'estemporaneità dell'improvvisazione virtuosa si contrappone la Forma-Sonata come trionfo della progettazione. Con il rigore deduttivo dei suoi sviluppi e la dialettica contrapposizione dei temi la Forma-Sonata si presentava non solo come l'apoteosi di un pensiero logico, ma come il tentativo più compiuto di un progettare musicale capace di tenere l'intera realtà musicale sotto controllo. Il disagio provato dai compositori romantici nei confronti della Forma-Sonata la dice lunga sul contrasto tra gli estri, sia pure addomesticati, dell'improvvisazione e lo stile rigorosamente progettante.

Contrapporre superficie e profondità può portare a semplificazioni eccessive, e forse anche a una certa confusione. Infatti la superficie, sembra dire Restagno, è collegata direttamente a un certo tipo di profondità, quella dell'inconscio connotato come oscuro e inquietante, in definitiva perverso, fonte del Male; ma, come si sa, la perversione demoniaca ha il suo fascino e l'arte la sfrutta e vi attinge. È il dionisiaco.

La profondità normalmente contrapposta alla superficie, invece, non è la profondità dell'inconscio, ma quella della razionalità, considerata come la trama solida e sicura di ogni costruzione mentale. Questo tipo di profondità è tutta della coscienza, rifugge alla brillante luce del sole. È l'apollineo. Eppure è una profondità che non si vede dalla superficie, perché bisogna seguirne «il cammino forse più arduo ma meno inquietante». E allora da dove si passa per raggiungerla, qual è quel cammino? Se non vogliamo che la metafora solido-geometrica entri in crisi, forse ce la caviamo pensando alla struttura portante del nostro 'corpo solido', a un reticolato sottostante, a nodi e nervature: sarebbero allora 'le regole della composizione musicale', simili a quelle dell'architettura. In effetti anche nei brani musicali più 'liberi', più simili all'improvvisazione, una certa struttura 'logica' (e quindi rigida) sottostante la troviamo quasi sempre. Ma siamo sicuri che tale reticolato razionale sia la vera struttura portante del 'corpo' musicale?

Sembra che la contrapposizione superficie-profondità porti ancora

una volta alla contrapposizione tra inconscio perverso e coscienza, tra Male e Bene. La superficie è la porta del Male, del demonio, e il virtuoso è il suo sacerdote. Non si diceva che Paganini, sommo virtuoso, fosse posseduto dal diavolo? Mentre, secondo la cultura ufficiale, da più di due millenni, la 'profondità' apollinea è proprio la struttura razionale, è ciò che preserva l'uomo dalla distruzione, dallo sbranarsi reciproco: essa corrisponde al Bene. L'equazione illuministica sarebbe semplice: Bene = Razionale, Male = Irrazionale.

Ma essa ha funzionato solo in parte, e l'irrazionale, che sembrava messo al muro, ha subito ripreso il suo trionfale cammino. Tale è divenuta la sua forza che, dopo la grande depressione dell'Ottocento romantico e post-romantico, nonostante nuovi e potenti detrattori come Freud e anche Marx, ha trovato validi sostenitori in tutto quel movimento culturale 'negativo' che passa per Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard e che trova le sue espressioni nell'arte del primo '900 con Braque, Schiele, Kocotschka e molti altri. Il fascino del dionisiaco diveniva crescente, forse perché si intuiva che insieme al Male vi era mescolato qualcosa di buono e di bello, che non si è mai voluto riconoscere per ciò che è. Quindi si è preferito far diventare il Male qualcosa di bello, pensando che lì risiedesse la sorgente della vera arte. Così, per molti, in virtù di uno scambio diabolico, il Male si è trasformato nel Bene, mentre il Bene (la razionalità) è diventato il Male, o meglio ancora, la Follia: nell'immaginario dell'uomo post-illuminista l'artista vero deve essere folle (ma già Goethe propone la metafora del 'folle che cerca fiori') perché solo così sarà davvero creativo.

La musica romantica rappresenta ed esalta i forti sentimenti, esaspera il soggettivismo, spinge la tensione interiore ai massimi livelli. Ed ecco che il virtuosismo diviene lo strumento, il veicolo dell'interiorità.

Il virtuosismo esibito dal cantante è dunque un'inebriante esplosione di follia, un invito alla leggerezza nel contemplare le possibilità della vita, ma è soprattutto un discostarsi dagli schemi usuali della comprensione inseguendo il balenare di altre rivelazioni, è attraverso il virtuosismo della voce che cominciamo a prendere coscienza della prospettiva trascendentale immanente alla nostra fisicità. La voce sta dentro di noi, è parte del nostro corpo; ce l'abbiamo tutti, dunque, ma di solito ne facciamo un uso terribilmente maldestro. La parola parlata è spesso povera di vibrazioni e non è neppure detto che la capacità di formulare con chiarezza i pensieri riesca a compensare la sciattezza acustica. Janacek ascoltava il suono delle parole e al suo orecchio non sfuggivano le contraddizioni tra il significato convenzionale e quello profondo che affiorava dall'onda acustica prodotta dalle pa-

role, e quel significato profondo era una verità contro la quale nulla potevano menzogne e dissimulazioni. Solo di rado porgiamo l'orecchio al suono della voce e quando ciò avviene è il sentimento che con un colpo d'ala infrange le catene del quotidiano offrendoci *chances* inaspettate. La stessa cosa avviene con il corpo: lo usiamo con una maldestrezza che ci rammenta a ogni istante di essere oppressi dalla forza di gravità. La voce e il corpo possono però attraverso il canto e la danza emanciparsi da una condizione tanto umile, possono darci l'illusione di sconfiggere la forza di gravità e i tristi meandri delle chiacchiere.

La confusione portata dal contrapporre superficie e profondità nasce dal fatto che l'interiorità 'non razionale' non è solo espressione del Male, non è solo perversa: è ambigua. Oltre alla distruzione contiene anche quella linfa vitale che ci fa sollevare dalle rozzezze della vita di tutti i giorni, ci fa intuire una verità nascosta. Il virtuosismo è allora l'espressione diretta della leggerezza che la musica ci può donare: il canto virtuoso è un nobile distillato della voce umana, di quella stessa voce che ci racconta le notizie alla radio, o che ci invita a mostrare il biglietto ferroviario quando prendiamo il treno.

Quando dal canto si passa alla musica strumentale,

il suono perde parte della magica gravidanza che gli conferiva l'orizzonte corporeo. A quella perdita dovrà supplire con un incremento dell'ornamento imboccando decisamente il cammino della virtuosità. È un'esperienza con la quale dovettero confrontarsi i primi cultori della musica strumentale quando cercarono di trasportare sugli strumenti le melodie vocali. Attorno a ogni nota della melodia cantata occorre disporre altre 'passeggiate' la cui trama riuscisse a compensare la povertà della voce imprigionata nello strumento. Dita sempre più agili nel premere tasti e nel sollecitare corde diventarono quindi le protagoniste di un modo di suonare che andava in cerca della complessità come della più congeniale delle dimensioni. Il rapporto con la tecnologia diviene fondamentale e, nell'inventare nuovi strumenti forniti di apparati sonori sempre più agili e potenti, la virtuosità entra anch'essa nella storia del progresso scientifico.

Qui Restagno reintroduce il termine 'virtuosità', che impiega come sinonimo di 'virtuosismo', come a confermare sottilmente che è proprio l'ambiguità la fonte dell'energia artistica, o che così è bene che sia. Infatti,

Le dita del virtuoso non sono soltanto agili e precise nello sfiorare e nel percuotere tasti, sono antenne che captano la sostanza impalpabile dei suoni, abili nel dipanare una matassa di invisibili fili.

Quale sarebbe in definitiva la *performance* ideale? La risposta a questa domanda rischia l'ovvietà, ma non è detto: almeno per noi, l'ideale sarebbe una fusione tra virtuosismo (inteso come abilità a riprodurre con la massima dovizia di particolari la figura musicale) e comprensione profonda del brano musicale in accordo con quanto il compositore ha scritto, o, dove necessario, con quanto non ha scritto, comprensione che attinge precipuamente alla forma e forse anche al contenuto.

Potremmo chiamare questa fusione 'virtuosità': essa comprenderebbe anche l'accesso a quella zona dell'umano chiamata inconscio o irrazionale, considerata non più come perversa 'per sua natura' ma come la fonte della creatività⁶, e per ciò tutt'altro che perversa. La virtù dell'interprete sarebbe quella di esercitare una precisione non solo in superficie ma soprattutto in profondità, intendendo la profondità attinente alla forma e al contenuto, ossia all'inconscio.

L'interprete improvvisa: non le note, certo, ma tutto ciò che non è scritto e non può essere scritto (o non vuole esserlo). Improvvisa avendo prima studiato l'opera. Improvvisa mettendo la propria immagine interiore e la propria fantasia al servizio dell'interpretazione, in cui, come l'attore, è chiamato a far rivivere qualcosa dell'immagine interiore di un altro, il compositore. Qualcosa che quest'ultimo, attingendo al proprio inconscio, alle proprie immagini interne, è stato capace di trasferire all'esterno, di esprimere come potenzialità, che, per divenire attualità, chiede la virtù di altri esseri umani che non abbiano paura di 'tendenze oscure e tenebrose', ma che sappiano muoversi liberamente tra superficie e profondità.

CLAUDIO BONECHI

⁶ Cfr. M. FAGIOLI, *Istinto di morte e conoscenza*, Roma 1996, Nuove Edizioni Romane.

CON LE ORECCHIE SPALANCATE

INTERVISTA A PHILIP GLASS

Philip Glass ha *le phisique du role* dei gentiluomini del passato. È elegante e misurato, avvolto da una speciale grazia; accompagna le parole con una gestualità mai volgare. Parla un inglese forbito, chiaro e forte. Al suo fianco, quello che lui chiama 'maestro', Jon Gibson, uno dei musicisti del Philip Glass ensemble. Il gruppo ha inaugurato la stagione '98-'99 del teatro Politeama di Napoli con *Mostri di grazia*, un'opera digitale a tre dimensioni che vede nuovamente insieme a vent'anni da *Einstein on the beach* Glass e Robert Wilson. Glass è uno dei più brillanti compositori colti del nostro tempo. Le sue opere hanno lasciato un segno indelebile in questo finale di millennio, un po' per la sua capacità di ereditare l'influenza di Beethoven, Shostakovich e Schubert andando oltre perfino le intuizioni di Aaron Copland e Charles Ives; un po' per il suo fertile talento, in grado di combinare danza, teatro, canzone pop, opera lirica, colonna sonora senza ombra di cedimento. Glass non è restato schiavo del serialismo, della musica iterativa e delle avanguardie di fine secolo. E sta applicando alla musica colta la stessa 'terapia d'urto' con cui Miles Davis curò il jazz. Ma se il trombettista ha trasformato le pop songs di Prince, Cindy Lauper e Scritti Politti in moderni standard jazz, Glass ha rivisitato alcune tra le pagine più illuminate del rock contemporaneo fino a renderle una sinfonia, con tanto di movimenti e allegri cantabili. Lo ha fatto sublimando quel 'desiderio feroce' che ha caratterizzato l'opera di Keith Jarrett e con una grande semplicità.

È riuscito così nell'impresa di trasformare le canzoni pop di David Bowie in sinfonie sfuggendo alla banalità; un'operazione di *cross-over* che la dice lunga sul futuro della musica classica, liberata dalla schiavitù dell'ortodossia e delle accademie a ogni costo. E, come se non bastasse, ha preso in mano una etichetta di musica moderna, la Point music, nel ruolo di direttore artistico. In breve tempo la Point music è diventata

una fucina di sperimentazione e di talenti in cui si combinano arti moderne e sinergie fino a ieri improbabili. Si rilegge (l'ensemble "Bang on a can") *Music for airports*, l'opera di Brian Eno che ha dato il via alla musica per ambienti e si riscrivono le canzoni dei Pink Floyd e dei Led Zeppelin in chiave sinfonica. Si pubblicano dischi di nicchia, ma si compiono anche operazioni a più vasto raggio. E al centro c'è sempre lui, Philip Glass, lo sperimentatore curioso, l'avventuriero dei suoni che è giunto a una fase di ripensamento del proprio lavoro.

ALFREDO D'AGNESE: *Ci avviciniamo all'anno 2000, mister Glass: è tempo di bilanci anche per lei...*

PHILIP GLASS: Sì, ma ho cominciato dieci anni fa a chiedermi il senso delle cose che stavo facendo. Sa come ho fatto? Ho iniziato a suonare da solo; avevo bisogno di un modo essenziale per riflettere. Essere senza accompagnatori su un palcoscenico è una esperienza molto interessante, per me che non sono un concertista. Mi pone dall'altra parte del muro, perso di fronte a una platea. Ho imparato molto da questo esercizio.

D.: *Da anni si parla di crisi del minimalismo e della musica iterativa. Ha ancora un senso usare questi termini?*

G.: No, sono vent'anni che è obsoleto parlare di musica iterativa. Le polemiche tra la musica d'avanguardia e quella accademica appartengono al passato. Oggi siamo ben oltre: ci stiamo chiedendo quale struttura dare alla nostra musica, quali sono le sue implicazioni con il mondo che ci circonda.

D.: *Uno degli aspetti più interessanti del suo lavoro è l'interazione tra diverse discipline: pittura, arti visive, danza, cinema, teatro e musica. Crede che oggi l'arte si misuri dalla capacità di coinvolgere tutte queste forme?*

G.: Non lo so. Quello che posso dirle è che per un compositore è stimolante confrontarsi sempre con generi diversi. Io la trovo una sfida importante per far crescere la mia concezione della musica. Aumenta la mia capacità di lettura. Mi pone sempre di fronte a una nuova sfida: sarò in grado di 'rendere' quel quadro, quella storia, quelle immagini, quel copione, quella partitura, quella canzone? E come? E perché? È un percorso affascinante....

D.: *È per questo che lei ha trasformato in sinfonia Low e Heroes, due dischi incisi negli anni Settanta da David Bowie?*

G.: David Bowie ha un grande talento. *Low* e *Heroes* per me sono stati lavori di profondo interesse che si prestavano a questa rilettura. Bowie e Eno mi hanno aiutato a catturare l'energia, il magnetismo di

quegli anni e a tradurli su carta, imprigionandoli in un'altra forma. È stato un lavoro impegnativo, ma molto soddisfacente. Sono molto incuriosito dalla musica di Frank Zappa e dei Tangerine Dream, autori e musicisti che meritano una riscoperta diversa.

D.: *Interazione significa anche mettersi in discussione...*

G.: Io aggiungerei: incontrare persone. In questo sono stato fortunato. Ho potuto conoscere, tra gli altri, artisti come Allen Ginsberg, Geoffrey Reggio, Martin Scorsese; tutte persone di cui ho potuto 'sentire' il talento.

D.: *Qual è la differenza tra i suoi lavori per il cinema, la danza, l'opera e il teatro?*

G.: Dipende tutto dalla conoscenza che si ha della materia. Il cinema, ad esempio, richiede un'attitudine a sé stante, un capacità onirica, direi visionaria che non è necessaria nell'opera. L'opera lirica continua a evolversi, a cambiare dai modelli classici davanti ai nostri occhi. E merita un approfondimento particolare. Anche la danza sta cambiando, ma di meno. Molto dipende dalla relazione tra coreografo e musicista. Nel teatro c'è un equilibrio differente, basato sul rapporto tra l'autore della pièce e il commentatore sonoro.

D.: *L'ultima sua colonna sonora per il cinema è stata Kundun per il film di Martin Scorsese.*

G.: In questo caso ho scritto le musiche prima di vedere il film. E poi le ho adattate alla pellicola. Non è stato semplice, c'è stata un po' di tensione con Martin. Ma alla fine il risultato mi ha soddisfatto. Queste musiche, inoltre, possono vivere senza l'ausilio del film. Ne sono molto fiero.

D.: *Che cosa l'ha ispirata nella scrittura?*

G.: Ero molto interessato alla storia sociale di quel popolo. L'opera è spesso intrattenimento, racconta storie d'amore. Qui è molto diverso, si tratta di cogliere particolari molto interiori. Un'altra sfida per me.

D.: *Parliamo di Monsters of grace, i mostri di grazia.*

G.: È un lavoro molto complicato, in cui è essenziale l'utilizzo di un computer a mo' di schermo, che 'costringerà' il pubblico a seguire lo spettacolo utilizzando occhialini tridimensionali. Ho scritto 14 canzoni per quest'opera. Io e Robert Wilson abbiamo fatto un esperimento: raccontare non una storia normale, ma per immagini, una storia visuale.

D.: *I temi dei suoi lavori spesso sono personaggi mitici, storici, come Gandhi, Mishima, Einstein, oppure temi esoterici e religiosi. Perché?*

G.: Le grandi trasformazioni di questo secolo sono avvenute attraverso alcuni apporti individuali di personaggi straordinari. E allo stesso

tempo c'è stato uno sviluppo del tema dell'intimore, della ricerca della trascendenza. Sono tutte materie più che appetitose per un compositore, non crede? La storia, inoltre si misura anche attraverso il rapporto con Dio, o come preferisce chiamarlo. Mi è piaciuto raccontare questo secolo attraverso i suoi uomini: Gandhi, ad esempio, mi ha permesso di affrontare il tema della non violenza. Ma è solo un caso in cui si parte dalla crescita personale per arrivare alle trasformazioni sociali. Comunque ho raccontato, sempre, la vita reale.

D.: *Qual è il suo rapporto con la tecnologia avanzata?*

G.: Molto produttivo, soprattutto in compagnia di Bob Wilson. Il computer permette di simulare una grande orchestra, di accorciare molti spazi. Ma la presenza delle tecnologie tanto avanzate non intacca il suono di un grand piano. Forse un giorno, chissà quanto lontano, il computer lo bypasserà, ma al momento il pianoforte è superiore.

D.: *Lei è molto attento alla musica che le gira intorno. Che cosa dobbiamo attenderci?*

G.: La crescita dei giovani compositori. Siamo già di fronte alla sperimentazione del XXI secolo. Penso ai talenti che accogliamo alla Point, musicisti come il vostro Giovanni Sollima, strumentisti come Jon Gibson. E mi ha intrigato tantissimo l'orchestrazione dei brani dei Pink Floyd. Il mio motto è: bisogna avere orecchie aperte, attenzione e orecchie aperte. Bisogna saper ascoltare. Point music è dedicata a questa idea.

ALFREDO D'AGNESE

SCHÖNBERG PARLA DI SCHENKER

Un frammento di musica è un fatto voluto, un'azione, non un fenomeno

La storia della teoria musicale va accettata come tale.

La storia porta una successione di fatti, e questi fatti [questi libri] si succedono nella loro diversità.

Alcuni sono diversi ma derivano dal loro precedente.

Altri sono diversi improvvisamente, ma si tratta sempre di fatti [di documenti].

[La teoria di Guido d'Arezzo è improvvisa, non è esplicabile come derivazione].

Un metodo non è sostanza.

Una regola non è teoria.

Uno schema non è un oggetto.

Non si deve negare la storia della teoria.

La storia va raccontata.

Non per diminuire la dinamica.

Un testo non si deve considerare definitivo.

A livello di linguaggio non esiste nessun movimento innato dei suoni predeterminato naturale fenomenico

Piano di trasformazione della realtà musicale in verità.

Cancellazione della condizione temporale.

Disegno di ricapitolazione di tutte le cose musicali.

Sembra quasi che il '700 derivi alla rovescia dall'800. Essendo l'800 perfetto e definitivo, illuminerebbe il '700 a ritroso.

[Il 700 come preparazione].

L'8 non deriva dal 7.

Il 7 non è che un 8 imperfetto, incompleto.

Il 700 è sbagliato.

Ora noi possiamo correggerlo.

[Non accettazione del passato].

L'armonia non è un mondo di idee dove tutta la musica si deve rispettare.

L'armonia sarebbe un mondo di idee musicali autonomo, principe, se questo non è platonismo, non so cosa sia.

I musicologi idealisti vedono le loro idee dove e quando vogliono. Non si danno una disciplina scientifica storica.

I musicologi idealisti non riferiscono documenti, ma riferiscono solo interpretazioni.

La musica del passato è storia da raccontare.

La teoria non è finalizzata a se stessa.

Non è autonoma.

Non è autoreferente.

La teoria è metodo, è finalizzata alla pratica.

Non si può trovare in musica del passato l'utilizzazione di mezzi che i musicisti non conoscevano e attribuire un'utilizzazione inconscia.

È un modo di truffare la ricerca storica, e darsi un arbitrio folle.

NON ESISTONO LEGGI SUPERIORI DELLA MUSICA DA SEMPRE OPERANTI ORA CONOSCIUTE.

Haydn non è verità non è fondante.

Può essere esemplare.

Scrivere musica è difficile.

Ed è un dovere seguire a tentare di scrivere musica.

Questo bisogno di avvicinare il passato. La debolezza di non sopportarlo tale.

In fondo la decisione di cancellarlo.

Eccetto quelle piccole parti che contengono tratti del presente.

Si obbliga un musicista ad avere funzioni di Sibilla.

L'entusiasmo di trovare un frammento.

Si usa una terminologia inventata dagli enciclopedisti nel 700 tardo.

Il bisogno di abusare.

Lo scopo è la stabilizzazione del presente racchiuso nell'istituzione accademica.

Non una lettura scientifica.

Non il passato ma il presente deve essere lontano.

In fondo si ha paura.

Il passato – per concessione – può essere più semplice. Più confuso.

[Teso dunque a una complessità. Teso dunque a una chiarificazione] ma non può essere diverso.

Si nega il temporale, il transitorio.

Nel passato – a voler vedere e noi dobbiamo vedere – il presente era annunciato.

Dunque il presente non era imprevedibile.

Così allora il nostro futuro non è imprevedibile.

E la libertà è censurata.

L'improvviso, il reattivo sono negati.

Il futuro è ineluttabile perché è qui nel presente così come il futuro era nel passato.

Si stabiliscono delle leggi.

Non si descrivono dei fatti.

I musicisti soffrono nel 600 la loro condizione di essere nati presto, vivono una tensione e preparano una verità.

Il passato non è lontano.

Il presente è lontano.

Il presente è sempre stato.

Questo fanatismo si autoalimenta.

Cancella il materiale fotografico e disegna immagini.

Siamo abbastanza tranquilli nel dire la non-esistenza, l'esistenza solo nominale, degli 8 toni.

Perché questa tranquillità c'è data da un certo scetticismo [approvato] [diffuso] nei confronti del canto gregoriano.

Nel canto gregoriano

non c'è la tonica

non c'è la dominante né la sensibile

Perché la vicenda del canto gregoriano non è raccontabile con queste figure

Dunque la tonica è inesistente in sé stessa

È un'immagine. Una figura.

Un modo figurato di descrivere una musica non la musica.

«..... anche nella musica succede il medesimo trovandosi in essa sempre più facile e più spedito quel metodo per la sicurezza del cantare

e del comporre ove altri ha preso maggior esercizio.

Ella sa benissimo che le principali difficoltà che si incontrano sì nel canto che nel contrappunto battono intorno al saper

francamente i luoghi dei semitoni ordinari e naturali nell'ordine diatonico.

Per ritrovare questi luoghi ella sa quante diverse maniere di Sistemi Armonici siano state inventate dagli Antichi, e dai Moderni: e pure con tutte si compone e si canta con sicurezza. Bisogna però chi s'è esercitato con la scala degli antichi composta di Tetracordi non voglia usare quella di Guido d'Arezzo, che procede per Esacordi; e chi è pratico in questa canta e compone con facilità usando le sei solite voci di quella Scala e poi troverà difficoltà nella Scala moderna dei Francesi e dei Tedeschi, che essendo composta di Sette voci, riesce facilissima anche ai fanciulli come io vedo praticare qua in Germania. Onde io mi persuado che tutti i metodi sono buoni secondo la scelta che si fa per praticarne uno solo».

Lettere di Benedetto Bresciani

Manoscritti Riccardiana 2821.

pagina 234

Lettera del 5 novembre 1695 da Reichstadt.

La dodecafonia non è un capriccio. Un'esercitazione libera, viziosa. Comunque un caso anomalo.

Prima di tutto il carattere della struttura dodecafonica non è diverso dal carattere della struttura 'accompagnamento con accordi'.

Ovviamente la dodecafonia è una tecnica.

Ed è simile agli 'accordi' [useremo questa terminologia ridotta a solo scopo indicativo] per la semplice ragione che anche gli 'accordi' sono una tecnica.

Dunque non si tratta di miticizzare i 12 suoni con letture occulte. Giocare agli essenzialismi.

Si tratta di banalizzare la teoria dell'armonia.

Si tratta di tornare al fare.

Per il semplice fine che la dodecafonia è continua al canto con accompagnamento di accordi [sulla scala diatonica, e nell'ottava temperata in 12 semitoni].

Cancellare lo statuto ontologico, che gli accordi [armonia] si sono dati, non è un compito fra i tanti. È un compito necessario.

Senza questo cancellare i 12 suoni è un capriccio. Non appartengono alla società, ma appartenerebbero ad alcuni individui.

Dobbiamo dunque dire constatare instaurare la non-esistenza delle note: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.

Le note [Do.....] esistono ma di un'esistenza diversa dall'esistenza dei suoni.

I suoni sono oggettivi.

Le note sono nominali.

Le note sono nozioni.

[Convenzionali].

Estrarre dall'apparato musicale ogni malattia biologica.

Dunque possiamo parlare di malattia anche nel caso del canto con accompagnamento di accordi.

C'è malattia se lo dichiariamo extra-geografico, extra-temporale, extra-transitorio.

Il sistema degli accordi è falso se oggetto, è vero se funzione

Nel momento in cui si propone la riduzione a 2 toni [uno di terza maggiore, uno di terza minore] degli 8 toni

..... L'istituzione di questo nuovo [novità] è attuata con l'alibi della praticità.

Non si intende cambiare la teoria [leggi autorità] [leggi 8 toni] ma si suggerisce solo un accorgimento pratico. Per poggiare le mani sul clavicembalo.

La riduzione a 2 toni è pratica non è teorica.

In fase di proposta all'inizio del XVIIImo secolo.

Lo stesso passaggio avviene nel XXmo secolo nella dodecafonia.

La dodecafonia è pratica.

La riduzione a 2 toni fu pratica.

La mano di Guido d'Arezzo fu pratica per superare il sistema tetracordale che rimase fondante finché non fu dimenticato.

Un musicista dodecafónico confessa che l'eccesso di alterazioni cromatiche è così diffuso che la regola è sostituita dall'eccezione. Dunque le musiche sono già di 12 suoni. Dunque la regola dodecafónica è semplificazione.

Una musica dodecafónica può essere letta da uno schenkeriano folle come una successione di modulazioni, alterazioni, progressioni, ritardi, ornamenti.

La musica è pur sempre quella, non cambia il suo significato reale.
[cambia il suo ruolo scolastico. ammesso che ne debba avere uno].

Come si trovano accordi di settima e di nona in J. S. Bach, Vivaldi, Buxtehude..

.. si possono trovare in qualsiasi altra musica

Pousseur, Manzoni, Boulez, Krenek, Maderna.....

.....

Trascurando le confessioni degli autori (ovviamente).

.....

Ridotto il confronto armonia dodecafonia a un confronto fra pratiche. Restituito il confronto a una continuità temporale di generazione e corruzione.

La vita delle regole torna ad apparire.

C'è un dopo.

Dunque la dodecafonia è stata spontanea e necessaria.

Schönberg parla di Schenker

«Così ha fatto per esempio Heinrich Schenker, una mente arguta, piena di idee e di fantasie. Non ho letto il suo trattato, ma mi è bastato sfogliarlo per trovare, accanto al tentativo onesto, guidato da un raro talento e da una rara cultura, di approfondire le proprie conoscenze, una serie di errori. All'origine di questi errori sta la supposizione sottintesa, tipica degli storici accademici, che il periodo della 'massima fioritura' della musica sia passato: di qui l'autore è portato a polemizzare con eccessiva violenza contro gli artisti moderni. Dato che, come riesce sempre a dimostrare, gli esempi tratti dall'antico son buoni, il nuovo per lui è cattivo; senza però che sappia osservare che questo 'nuovo' È, in fondo, sostanzialmente uguale all'antico. Davanti a una mela acerba, ma in maturazione, si comporta come uno che conosca solo le mele mature e afferma: il tempo della fioritura è passato! Per grandi che siano i meriti dello Schenker, egli dimostra la sua impotenza particolarmente quando cerca di demarcare i limiti con intenti positivi, e proprio qui diventa nebuloso. Questo accade, per esempio, quando parla del 'misterioso numero cinque', che secondo lui (se ben ricordo) l'uomo non sarebbe capace di superare. Certo è un pensiero poetico, ma forse un po' troppo 'poetico' in senso deteriore, dal momento che il vero poeta conosce la verità. Intanto l'uomo ha superato da tempo il numero cinque, ma questo non disturba lo Schenker, poiché egli desidera che per lui il numero cinque rimanga misterioso. Allora non solo diventa cieco di fronte alla

realtà, ma non va oltre con osservazioni false, inesatte, che è l'antica maniera di tenere in piedi il 'mistero'. In se stesso il numero cinque non è certo meno misterioso di tutti gli altri numeri, ma nemmeno di più; e poi i misteri che l'uomo riesce a scoprire o non sono misteri oppure l'uomo, in effetti, non li ha scoperti: se la natura vuole nasconderci qualcosa, ci riesce di certo molto meglio. Inoltre il numero cinque sarebbe misterioso perché in musica si presenta sempre come una sorta di limite: come quinto suono armonico, per esempio (non posso ricordare proprio tutti i casi elencati dallo Schenker), e come quinto suono della scala (quinta). Ma allora chi dice che la quinta abbia qualcosa a che fare col numero cinque? Forse perché l'abbiamo chiamata quinta. Ma non per questo essa è in realtà un cinque, perché nella serie degli armonici occupa il secondo posto, nella triade il terzo e nella scala cromatica il settimo. Noi chiamiamo 'quinta' la distanza do-sol: ma questo non dipende dal fatto che essa sia veramente e in ogni senso un cinque, bensì dal fatto che nella nostra scala attuale – la nostra scala si badi bene – tra il do e il sol vi sono altri tre suoni. E se ce ne fossero stati due o quattro? Anche questo, dal momento che la natura può essere interpretata in maniera assai più varia dei nostri misteri, sarebbe stato possibile, oltre che perfettamente esatto.

Ecco a quali sbagli si arriva a voler cercare un numero di cause appena sufficiente a spiegare i fenomeni esistenti e già noti, mentre bisognerebbe prevedere un'eccedenza di possibili cause per i casi che ancora non esistono. Invece di ritenere i fenomeni già noti come gli unici esistenti, e di spiegare soltanto essi come le manifestazioni estreme ed immutabili della natura, bisogna considerare la natura stessa in rapporto con le nostre sensazioni: allora tutti questi fenomeni non costituirebbero la conclusione, la fine, la ragione ultima, ma solo una piccola parte di un tutto enorme e incontrollabile, dove il numero cinque è altrettanto interessante quanto tutti gli altri numeri».

«Heinrich Schenker, per esempio, per quanto non pervenga mai alla chiarezza totale, lo rispetto e lo stimo solo per il fatto che è uno dei pochi che aspirano veramente a creare un sistema, ma ancor più perché ama e comprende opere del passato con la stessa mia passione, tanto che pur essendo assai lontani per quanto concerne il presente e il futuro della nostra arte, siamo tanto più vicini per quanto concerne il passato. Ma quando, come mi è stato detto, parla in un nuovo libro sul contrappunto del tramonto della composizione, sostenendo che oggi nessuno può più comporre, non sta certo a un livello più alto di coloro che come inva-

lidi rimpiangono 'il buon tempo passato'. Certo non bisogna essere contenti del proprio tempo: non però perché esso non è più il buon tempo passato, ma perché non è ancora quello nuovo, futuro e migliore. Da questi attacchi gratuiti non v'è nessun bisogno di difendere la nostra arte; e la virulenza che in essi si esprime è psicologicamente interessante perché mostra che gli incrollabili difensori dell'arte antica sono assai inquieti sul risultato della loro difesa e della nostra lotta. Essi presagiscono e temono che l'arte del passato vincerà ancora e conquisterà alla sua destra un posto d'onore per l'arte nuova, per la sorella minore.

Secondo la buona saggezza militare antica ogni azione di difesa deve essere impostata prendendo l'offensiva; il che significa che una buona difesa non si deve praticamente distinguere da un attacco: a chi cerca verità teoriche basandole su giudizi estetici dati, senza controllare se quest'estetica e questi giudizi sono esatti, le sue teorie rivelano una sola aspirazione, l'aspirazione di procurarsi faticosamente delle dimostrazioni di questi giudizi; e sono prive di valore. A questo punto sono io l'accusatore, ed ho tutta la buona volontà di distruggere: non io sono il difensore, ma loro, perché – e questa è la grande differenza tra noi – io ho affrontato questo problema e non ho dato una risposta campata in aria, come ha fatto per esempio Riemann, orgoglioso del fatto che la sua teoria riesca a formulare le regole con maggior rigore e precisione, senza accorgersi che proprio per questo sarà superata tanto più rapidamente».

GIUSEPPE CHIARI

ARNOLD SCHÖNBERG

Manuale d'armonia

Milano. 1963

[Wien. 1922]

p. 402; p. 512

HEINRICH SCHENKER

Neue Musikalische Theorien und Phantagien

Stuttgart Berlin. 1906-35

FOCUS

TEATRO E MUSICA

PER UNA RICERCA APERTA E POPOLARE*

Presentazione – Ricerca popolare: una nozione lungo la scia dei teatranti – Un ossimoro da sciogliere – Per un teatro autenticamente musicale – 'Teatro in musica' o 'teatro con musica'? – Riflessioni sul recitativo timbrico – Attore e partitura – Voci dal "Festival della Terra delle Gravine"

Dossier curato da Gerardo Guccini.

* Si precisa che la rivista "Konsequenz" ha offerto la propria disponibilità gratuita alla pubblicazione dei materiali che compongono questo "Focus", limitandosi alla cura della redazione finale dei testi.

INTRODUZIONE

Questo dossier riunisce e organizza gli interventi e i dibattiti che si sono svolti, con il patrocinio del CIMES (Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna) nell'ambito del "Festival della Terra delle Gravine" (luglio e agosto 1998, Castellaneta, Ginosa, Laterza, Mottola, Palagianello). Dal 4 al 6 agosto, studiosi di musica e di teatro ed il compositore Giovanni Tamborrino si sono incontrati al Museo Valentino di Castellaneta per discutere della deriva verso il popolare che sembra ora caratterizzare diversi filoni della ricerca artistica, in vista di un fine preciso, impegnativo ed estremamente concreto. Si trattava infatti di costruire una sorta di bussola orientativa intorno alla ricerca drammaturgica e musicale dello stesso Tamborrino, che negli scorsi anni ha dato vita a un genere originale, instabile e, pure, perfettamente rispondente a una possibilità primaria e in genere trascurata del teatro musicale. È l'Opera senza canto che, come ho scritto in uno studio sull'argomento, «sostituisce all'assialità tipica dell'opera tradizionale – dove libretto, partitura e esecuzione musicale s'inquadrano in fasi successive e strettamente connesse – uno strumento a doppio binario, nel quale l'evento scenico è conseguente al rapporto d'interazione fra le musiche e gli attori».

Sto citando da *Le opere senza canto di Giovanni Tamborrino. Drammaturgie e ricerche alla confluenza dei teatri*, (a cura di Gerardo Guccini, Bologna 1998, CLUEB). Non è passato nemmeno un anno da quando ho scritto queste parole, e il doppio binario dell'Opera senza canto, pur non essendosi dissolto, ha perso la consistenza – forse, di natura soprattutto emozionale – che gli consentiva di reggere un processo compositivo estremamente complesso: drammatico, musicale, recitativo. Tamborrino l'ha rimesso in discussione oppure è stata l'Opera senza canto a mettere in discussione lui, in ogni caso, ora, nella sua sensibilità creativa, le ossessioni di sempre (la presenza fisica dell'artista, l'evocatività del rumore, la natura premusicale del suono) si scontrano, alla ricerca di un nuovo assetto poetico e processuale che immetta le precedenti esperienze in un nuovo orizzonte formale.

Gli incontri avevano anche il fine di verificare dove stava andando e dove poteva dirigersi questa ricerca oscillante fra la partitura scritta e la viva presenza dell'artista. Nel programmarne lo svolgimento, la mia preoccupazione è stata soprattutto quella di immettere l'energia della situazione – sei intellettuali e un compositore, sprofondati nell'ombra d'uno spazio deserto a discutere di opere e di dimostrazioni fonico-vocali che sembravano modellarsi al tocco delle analisi e delle impressioni estemporanee – in un ordine di riflessione abbastanza capiente da accogliere i fatti recenti della musica e del teatro e tanto pregnante ed essenziale da illuminare dall'interno le dinamiche dell'Opera senza canto. I dibattiti, specie quando trattano di argomenti d'arte e cultura, possono facilmente oscillare fra due atteggiamenti sterili: l'astrattezza e l'autoreferenzialità. Né l'uno né l'altro portano da nessuna parte. Il primo guarda il vuoto che sta in alto, il secondo solo il proprio ombelico, quindi, per ragioni opposte – e cioè per difetto e per eccesso d'oggetto – sono entrambi ciechi. Calando la riflessione sulla ricerca di Tamborrino in una tematica di generale interesse e intrin-

seca, inoltre, alle sue ragioni originarie – poiché l'Opera senza canto nasce anche da un desiderio di comunicatività e narrazione – ho voluto allargare la visuale a entrambe le prospettive, di modo che l'argomento particolare si articolasse in un quadro complesso e in via di definizione mentre quello generale venisse pungolato e vivificato dalla presenza di esigenze estremamente concrete e, anche moralmente, impegnative. Il lettore giudicherà dagli esiti questa impostazione.

Il dossier si conclude con saggio di Massimo Marino, che ha tenuto al "Festival della Terra delle Gravine" un Laboratorio di critica teatrale e che, in seguito, con questo scritto ha voluto documentare sia le indicazioni emerse durante gli incontri sia l'atmosfera del Festival stesso. Realtà pervasiva e sottile, immersa nell'arcaico e nelle culture dell'avanguardia, organizzativamente esile eppure capace di spostare come per una processione laica centinaia di persone dai paesi verso i luoghi degli spettacoli, che si tengono nelle gravine, fenditure del terreno anticamente abitate e da anni in disuso. Senza questa natura e questa realtà sociale, non sarebbero esistiti né l'Opera senza canto né il Festival e i nostri dibattiti sulla deriva della ricerca nel popolare avrebbero forse avuto un carattere meno convinto e necessario, più accademico e colto.

Gli interlocutori di questi dibattiti sono Mario Baroni (Università di Bologna), Laura Cosso (Conservatorio di Parma), Rossana Dalmonte (Università di Trento), Enrico Girardi (Università Cattolica di Milano), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Ernesto Napolitano (Università di Torino) e, naturalmente, Giovanni Tamborrino.

GERARDO GUCCINI
Dipartimento di Musica e Spettacolo
Università di Bologna

RICERCA POPOLARE

UNA NOZIONE LUNGO LA SCIA DEI TEATRANTI

1. L'espressione 'teatro popolare' designa sia il teatro fatto dal popolo che il teatro fatto per il popolo. 'Popolare' è un Maggio dell'Appennino reggiano, uno spettacolo di pupi, ma anche un'opera data all'Arena di Verona o una rassegna di classici a prezzo ridotto. Si tratta di eventi diversissimi, il cui lato popolare risulta comunque chiaro e immediatamente percepibile. Però, se riferiamo la nozione di 'popolare' ai processi della ricerca e non più a un prodotto scenico, i significati dell'espressione complessiva ('ricerca popolare') cambiano notevolmente; una ricerca 'fatta dal popolo' o 'per il popolo' è infatti una attività difficilmente immaginabile e quasi irrealistica, per la semplice ragione che le sue modalità – così presentate – non definiscono e, anzi, svuotano d'identità il soggetto agente: la ricerca. Mentre l'espressione 'teatro popolare' si definisce in base ai contenuti del sostantivo 'teatro' – che, per l'appunto, presuppone spettacoli, tradizioni, tecniche e modalità percettive – l'espressione 'ricerca popolare' at-

tende dal modellarsi del sostantivo sull'attributo la definizione della propria identità che, altrimenti, risulta sfuggente, irreali, ipotetica.

Perché riflettere sulle possibilità di questa espressione – 'ricerca popolare'? Perché sforzarsi di farle corrispondere una realtà individuabile in base a ragionamenti, confronti, analisi? Non si tratta di un gioco accademico. Tutt'altro.

Il fatto è che ormai la 'ricerca popolare' costituisce una realtà culturale indubitabile: articolata, diffusa, significativa. Possiamo discutere sul significato da attribuirle, ma non dubitare che esista. Ce ne indicano le possibilità e le articolazioni tutta una serie di eventi culturali: l'imporsi anche televisivo del teatro dei narratori (Marco Paolini, Marco Baliani e Laura Curino); il cinema di Martone da *Morte di un matematico napoletano* a *Teatro di guerra*; i richiami di Leo De Berardinis "per un teatro pubblico e popolare"; lo stesso "Festival della Terra delle Gravine", e, assieme ad esso, altri Festival e rassegne, che sollevano intorno alla ricerca artistica movimenti d'attenzione allargati e tutt'altro che specialistici.

Le realtà emergenti da diversi contesti segnalano che i procedimenti della ricerca sono sfociati in esiti suscettibile d'una fruizione popolare. È un dato sul quale dovremo riflettere; l'individuazione dell'area semantica di 'ricerca popolare' è la via che ho scelto per impostare il problema e introdurre la nostra discussione. Una 'buona' definizione è, in questo momento e nel nostro campo di interessi, una definizione che consolidi il piano comune del nostro lavoro facendo attenzione alle qualità che accomunano i processi della ricerca sia fra di loro sia con la nozione di 'popolare'. Mi sembra dunque utile considerare come 'ricerca popolare' una ricerca che presenta valori, pratiche e sensibilità riconducibili all'idea di popolo e alle realtà che questa designa. È un'accezione che indica con immediatezza il percorso da seguire, poiché, visto che la convertibilità della ricerca in forme di fruizione popolari è ormai dimostrata dai fatti, dovremo verificare se e in qual misura l'elemento 'popolare' non sia presente, anche a monte dei risultati, nei procedimenti e nelle qualità costitutive delle ricerche teatrali in sé.

2. Qualsiasi espressione che contenga la nozione di 'popolare' dovrà necessariamente tener conto delle trasformazioni storiche subite dalla oggettiva realtà del popolo, il quale, non soltanto muta di sensibilità e cultura, ma è anche soggetto a cambiare radicalmente la propria natura e le proprie componenti costitutive.

Le 'culture popolari' di tradizione – quelle, per intenderci, che affondano le radici in sostrati arcaici e risultano immediatamente riconoscibili in quanto tali – sono sedimentate e orali; presentano peculiari nozioni di spazio e tempo, materia e spirito, interno e esterno; esprimono col racconto *pantheon* di caratteri fortemente formalizzati; parlano lingue intraducibili perché cariche di valori simbolici che attraversano la correlazione segno/referente. Alle loro identità, diverse ai limiti dell'estraneità, i rappresentanti della cultura 'alta' si sono rapportati con intenti differenziati, ma spesso connessi allo stato di crisi del loro oggetto. Il popolo è stato insomma studiato e conosciuto a partire dalle fasi di trasformazione che ne hanno mutato la natura. È in questi frangenti che i let-

terati, i poeti e gli storici si sono avvicinati ad esso per compensarne le traumatiche tensioni al mutamento, ora con intenti conservativi ed animo nostalgico ora schiudendo il processo dialettico ai mondi dell'utopia. Sono atteggiamenti che ritornano. Li riscontriamo tanto in Aristofane che in Pixérécourt, il padre del *mélodrame* popolare; sia in Tolstoj che in George Sand; tanto nei fratelli Grimm che in Michelét.

La trasformazione del popolo, che utopisti e ideologi volevano governare traendone un popolo di popoli, una nuova umanità, si è poi realizzata producendo una realtà non solo diversa dalla prima, ma caratterizzata da qualità diametralmente opposte. Si tratta della massa. La cultura di massa ha preso il posto di quella popolare, della quale costituisce l'antitesi. E infatti: è visuale quanto la prima è orale; non pratica logiche; è per sua natura messaggio; vive il tempo come modulazione del presente (e non, viceversa, il presente come modulazione del tempo); convive con l'indifferenza per gli stati naturali. L'artista, dunque, in qualsiasi modo definisca la propria nozione di 'popolare', difficilmente potrà abbinare 'popolo' e 'massa'.

All'interno della 'massa', continuano però a rispondere ai requisiti del 'popolare' diversi e mutevoli sostrati, che possono presentarsi localizzati o diffusi, che non si escludono l'un l'altro – come avviene coi popoli a base etnica – e che non scaturiscono da motivi culturali o sociali, ma dal persistere o dal prodursi nei loro singoli membri d'un senso di individualità inscindibilmente connesso al sentimento dell'appartenenza. Vi sono dunque numerosi 'popoli' che fermentano, con dinamiche imprevedibili e spesso pericolose, all'interno della massa; la quale, di fatto, li include senza rappresentarli. Confrontata all'accezione che stiamo qui accertando, la 'ricerca popolare' si configura come un'azione artistica che applica ai rapporti fra i singoli e l'insieme un'analogia modalità relazionale, suscitando in seno al pubblico il senso di una individualità allargata e collettiva. E, per far ciò, la 'ricerca popolare' deve poter creare piani d'intesa che non siano soltanto logici e comunicativi, estetici e sensibili, ma anche etici e sentimentali. Esigenza che, facendo emergere le stesse necessità di fondo, stabilisce una certa aria di famiglia anche fra esperienze diverse e lontane. Le realizzazioni riconducibili alla nozione di 'ricerca popolare' superano infatti il processo di intellettualizzazione che accompagna il prodursi dell'offerta teatrale; recuperano una 'dimensione effettistica' che agisce sullo spettatore in quanto persona; dispiegano effetti sensibili, primitivi ed etici, suscitando in chi ne accetta l'offerta artistica una vera e propria assunzione di responsabilità nei riguardi dei suoi valori formali e di enunciazione.

In parte è senz'altro vero (come mi suggerisce Cristina Valenti) che fra gli attributi e i sostantivi corrispondenti – in questo caso 'popolare' e 'popolo' – non esistono delle correlazioni vincolanti; tuttavia, le esperienze dirette e personali che possiamo avere delle cose in sé finiscono inevitabilmente per tingere l'alone semantico dei termini corrispondenti. Così non mi sembra inutile proiettare sull'attuale aspirazione del teatro di ricerca al 'popolare' ciò che nel linguaggio comune – con crescente insistenza e determinazione – definisce un popolo, e cioè la presenza d'un comune sentire che individualizza la collettività e, d'altra parte, incrina la finitezza del singolo. È un'indicazione umile ma feconda,

poiché individua o, quanto meno, incomincia a denominare l'energia che molti artisti della ricerca teatrale hanno immesso nei frammenti e nei tecnicismi consegnati loro dai retaggi del moderno, restaurando, nella pienezza d'una dimensione 'popolare' immersa nel pubblico, la storia, l'attore, il dramma: insomma il teatro.

Gli artisti della 'ricerca popolare' non sono dei transfughi dal 'moderno' o dei pentiti, ma degli artigiani di genio che hanno raccolto e lavorato alla luce d'un poetico sentire materiali artistici ostici e refrattari, prodotti dai valori della contrapposizione e dal mito del nuovo a tutti i costi.

3. Nella storia del teatro, la 'ricerca popolare' costituisce una fase successiva a quel processo di trasformazione e crisi delle forme drammatiche, che Luckàcs aveva addebitato ai mutamenti intervenuti nella cultura sociale: «il fatto è che non esiste più una massa reale, corrispondente ai sentimenti di massa che determinano la forma drammatica. Il vero teatro moderno può essere imposto al grosso pubblico solo a patto di scendere a compromesso». Luckàcs individuò l'ostacolo che si contrapponeva al conseguimento di «un effetto immediato di massa» nel costante procedere di un «processo di intellettualizzazione» che trovava nel «libro-dramma» la propria forma elettiva di rappresentazione. In tale processo – dice Luckàcs – «l'effetto puramente individuale subentra a quello generale, l'effetto intimistico e psicologico a quello monumentale, l'effetto intellettualistico a quello sensibile, l'effetto che agisce a poco a poco a un effetto che agisce con la veemenza dell'immediato». La scomparsa della «massa reale» si inquadra nella trasformazione della natura popolare della collettività ed, anzi, la designa con termini diversi, ma nessuna delle due tipologie estetiche delineate da Luckàcs (quella «corrispondente ai sentimenti della massa» e quella «individuale») presenta i caratteri dell'odierna 'ricerca popolare' che, piuttosto, intreccia e sovrappone elementi dell'una e dell'altra.

Mi sembra che i nostri artisti di teatro praticino nei loro momenti più alti e felici una spettacolarità fatta di effetti sensibili e generali che, pure, agiscono a poco a poco al livello intimo e psicologico. E forse, è anche questa una conseguenza della dilagante cultura di massa, che ha come soldato l'attore e il libro (la poesia della mente e quella della parola) in una zona di marginalità feconda e primordiale.

Ha scritto Leo de Berardinis, uno dei maestri della 'ricerca popolare': «in un mondo di false immagini e di profitto, di memorie elettroniche e smemoratezze storiche, un'arte primordiale può ristabilire o stabilire un giusto dialogo, proprio perché basata sullo svelamento – e non sulla finzione, come molti erroneamente credono».

GERARDO GUCCINI

UN OSSIMORO DA SCIUGLIERE*

MARIO BARONI: Vorrei fare una richiesta di precisazione. Esiste un teatro che si possa definire teatro di massa che si distingue sia dal teatro popolare che da quello di élite, colto? Ovvero, esiste per il teatro un corrispettivo della musica di massa?

GERARDO GUCCINI: Esiste un teatro di massa che però non è l'equivalente della musica di massa. «Il teatro di massa», come si dice anche in un libro di Luciano Leonesi (*Il romanzo del teatro di massa*, introd. di Claudio Meldolesi, Bologna 1989, Cappelli), è fortemente legato ai fenomeni politici in tutte le sue manifestazioni storiche. Le masse in questione sono masse politicizzate e in movimento: realtà ben distinte dalla cultura di massa alla quale facevamo riferimento. Ad esempio, il teatro di massa di Leonesi corrisponde al momento di maggior vitalità del Partito Comunista in Emilia Romagna; allo stesso modo, ci sono stati i teatri di massa dalla Russia sovietica e durante la Repubblica di Weimar, dove la cultura socialista ha realizzato rappresentazioni dedicate a personaggi come Spartacus o Guglielmo Tell che inglobavano migliaia di persone. Alla nozione attuale di massa non corrisponde una categoria di teatro.

ROSSANA DALMONTE: Il tema di questo incontro è senz'altro stimolante. Prima di formulare le mie idee al proposito sento però il bisogno di altri chiarimenti. Si diceva che il fenomeno della partecipazione allargata di un pubblico popolare a spettacoli che provengono da un processo di ricerca è ormai sotto gli occhi di tutti. È un fenomeno curioso perché all'idea di ricerca si abbina di solito quella di élite. Ed è reso ancora più interessante dal fatto di verificarsi, come accade qui, nella terra delle Gravine, in una zona a bassa offerta di spettacoli. Però, mi chiedo, è stata fatta una verifica della presa reale che questi spettacoli originali, complessi, di 'ricerca', hanno avuto sul pubblico popolare? E cioè, la cultura del teatro è riuscita a sedimentarsi anche al di là di una epidermica curiosità? Per capire cosa ha prodotto *in loco* la temporanea presenza di questi spettacoli si potrebbe svolgere un'indagine sui ragazzi della fascia scolare. Da questi dati sarebbe possibile inferire, proseguendo l'indagine, se si è prodotto un più approfondito senso di responsabilità nei confronti delle proprie scelte culturali, se è mutata la percezione circa l'uso del sonoro negli eventi spettacolari, ecc. Bisognerebbe sapere fino a che punto il Festival ha scalfito certa abitudine di impronta televisiva a vedere passivamente ciò che passa il convento.

G.G.: Al "Festival della Terra delle Gravine" non è stata fatta alcuna ricerca sul pubblico. Sono operazioni costose e che possono risultare tanto più utili quanto più se ne individuino i fini. Spesso, infatti, sfuggono di mano o risultano inutili. Penso che ciò sia dovuto al fatto che il teatro, ad esaminarlo attra-

* Dibattito con Mario Baroni, Laura Cosso, Rossana Dalmonte, Enrico Girardi, Gerardo Guccini, Ernesto Napolitano, Giovanni Tamborrino. 4 agosto 1998 – Museo Valentino di Castellaneta.

verso lenti statistiche e quantitative, perde fisionomia e sostanza e si rende ir-reperibile. Indagini di questo tipo possono però risultare efficaci e risolutive se svolte in vista di risultati pratici o, comunque, di conoscenze da rilanciare immediatamente in campo operativo. Al proposito ricordo le operazioni di monitoraggio fatte dal "Centro Servizi e Spettacoli" di Udine; un'istituzione che, fondata da un gruppo di giovani appassionati di teatro, si è enormemente sviluppata e radicata nel territorio. Il Centro ha individuato attraverso continue inchieste le zone di adesione alle varie proposte teatrali, per poi realizzare sulla base di queste conoscenze delle stagioni che comprendono il teatro per ragazzi, la ricerca, l'opera lirica. In questo caso, la ricerca segue e indirizza le trasformazioni del pubblico ma non la crescita di singoli spettatori. Diversamente, a Milano, il Teatro del Buratto, la Provincia e l'Istituto di Pedagogia, hanno condotto un lavoro di monitoraggio molto dettagliato sull'attività teatrale nelle scuole e sulla sua ricezione da parte degli alunni. In questo caso, né i committenti né gli organizzatori avevano interesse ad appurare la crescita del pubblico, ma volevano verificare gli effetti pedagogici ed educativi del lavoro teatrale; le domande, dunque, erano congegnate in modo da rilevare le conseguenze delle rappresentazioni e delle attività laboratoriali sulla capacità di apprendimento del bambino.

ENRICO GIRARDI: Non credo che a noi interessi un'analisi sociologica del fenomeno, almeno non quanto ci interessa capire un indirizzo poetico. Ci importa prendere atto che una fase è compiuta – mi riferisco a quella di cui il libro curato da Gerardo Guccini (*cit.*) è fedele testimonianza – e che occorre individuare una successiva.

R.D.: Girardi dice che il monitoraggio qui non conta perché stiamo esaminando un'operazione di tipo poetico in cui la sociologia non c'entra. Però, a me sembra che, se non ho frainteso l'introduzione di Guccini, l'argomento sul quale ci stiamo ora confrontando sia di carattere generale. Riguarda le nozioni di 'ricerca' e di 'popolare' e ingloba come esempio il lavoro di Tamborrino sull'Opera senza canto.

G.G.: È esattamente così. Infatti, all'esperienza dell'Opera senza canto e alle prospettive attuali della ricerca di Giovanni Tamborrino saranno dedicati i nostri prossimi incontri. Ora vediamo di allargare lo sguardo ad una tematica generale, raccogliendo al suo interno dati ed elementi di confronto (fra musica e teatro) senz'altro organici al nostro argomento specifico e al contesto in cui ci troviamo. Il "Festival della Terra delle Gravine" che, per l'appunto, coniuga 'ricerca' e fruizione 'popolare'.

R.D.: Credo che se un artista si propone di fare una 'ricerca popolare', l'individuazione degli effetti delle sue opere e del loro impatto sul pubblico dovrebbero risultare un'operazione in qualche modo interna alla poetica seguita. Il mio consiglio è dunque quello di assumere dati indicativi sulle reazioni del pubblico. Ad esempio, alla riapertura delle scuole, basterebbe chiedere ai ragazzi se si ricordano di aver partecipato ad una serata durante l'estate. Sarebbe già il segno di una traccia restata. Ciò premesso debbo dire che il tema di questo primo incontro mi trova decisamente interessata. Basta con quel tipo di artista che fa ricerca per sé o per pochi intimi ed ha «paura perché il pezzo fini-

sce in Re maggiore», come diceva Morricone il due agosto in piazza Maggiore a Bologna. Paura, è bene precisare, non tanto delle reazioni del pubblico, ma di quelle dei colleghi. Quindi, l'accentuazione della dimensione popolare della creazione artistica mi sembra cosa di per sé interessante. Chiamatela poi come volete: operazione di poetica, di organizzazione teatrale, pedagogica, di crescita del pubblico. Quello che mi interessa di più è vedere il momento e il modo in cui il teatro si innesta alla musica. Per capire come ciò sia teoricamente possibile, io devo prima aver chiaro cosa intendete voi teatranti per "ricerca"? Il musicista se fa ricerca compone ma, per uno che fa teatro, dov'è il momento della ricerca? Fa dei testi, elabora testi esistenti, fa un'operazione di regia? A che punto del processo compositivo si intende sviluppare la ricerca? Perché secondo l'obiettivo che questa colpisce si può vedere come la musica possa rispondere, integrarsi, interagire o suggerire dei percorsi.

E.G.: Innanzitutto, mi sembra opportuno riepilogare i caratteri della ricerca di Tamborrino. La sua è una ricerca sonora e non compositiva poiché in essa il fatto compositivo (cioè il processo che permette al suono di diventare segno) è assolutamente l'ultimo tassello dei percorsi seguiti. E in questo, certamente, l'esperienza musicale di Tamborrino è piuttosto rara nel panorama attuale perché spesso il suono, per come noi siamo stati abituati a concepirlo, è un fatto cartaceo, immaginato. Quante volte il compositore dichiara di essere curioso di vedere il risultato della sua ricerca, che magari è stata una ricerca permutativa sui ritmi piuttosto che armonica. All'opposto di questo diffuso atteggiamento c'è l'originale scrittura di Tamborrino, che, appunto, costruisce il suono mediante associazione di materiali diversi e di diversa natura. E tra questi io metto i timbri degli strumenti e dei materiali che lui usa nelle sue opere. Non a caso la "Trilogia" delle Opere senza canto si distingue per una scelta materica e una ricerca timbrica che include anche l'aspetto fonico. È lì il punto d'aggancio tra la teatralità e la musicalità del suo progetto creativo. Infatti, la cosa che a questo punto mi fa dire: «le opere di Tamborrino sono narrative» è esattamente questo punto d'incontro, per cui a certe situazioni foniche corrispondono determinate situazioni timbriche. Il tutto alla fine sfocia in un evento, in un amalgama che ha di volta in volta il carattere dell'unicità. Il nodo da sciogliere è proprio questo. Introducendo l'incontro, Gerardo Guccini ha giustamente parlato di responsabilità. Io trovo che questa passi anche attraverso il primo pubblico, che è un eventuale esecutore 'altro', e quindi richieda una meditazione approfondita su quanto riguarda la scrittura e la riproducibilità dell'esperienza.

GIOVANNI TAMBORRINO: Vorrei precisare che il mio percorso è assai simile a quello delle sperimentazioni fatte col computer, dove il lavoro sulla materia sonora data dallo strumento elettronico precede la scrittura. Io non uso il computer ma oggetti e materiali, però il tipo di relazione che stabilisco attraverso questi suoni sporchi e 'rumorali' è uguale a quello che altri compositori determinano con le frequenze. Vorrei aggiungere che la mia musica non è di tipo descrittivo se non per accenni...

E.G.: Quello che ho detto non incrina la tua natura di compositore. Semplicemente: mi sembra che il tuo processo si contrapponga in modo speculare a quello praticato dai più.

G.T.: A volte scrivo in maniera descrittiva altre in maniera prescrittiva. Senza criticare né un sistema né l'altro. Io ho un approccio libero, direi artigianalmente libero, con il lavoro che faccio.

E.G.: Concludendo, la convergenza tra il timbro e l'aspetto fonetico del testo è, a mio avviso, il punto di partenza per questa 'ricerca popolare', dove l'attributo 'popolare' indica il radicamento in una terra, in una realtà.

M.B.: Vorrei ritornare alle parole iniziali di questa conversazione, ovvero sia alla formula 'ricerca popolare', che pur essendo sicuramente vera per quanto riguarda il mondo teatrale, se la traduciamo nei termini della cultura musicale diventa poco logica, assurda, sbagliata. E ciò perché nella tradizione musicale recente, dal dopoguerra in poi, il concetto di ricerca è stato legato ad un aspetto specifico, che forse c'è stato anche nel teatro, ma in maniera sicuramente diversa che in musica. Sul nostro versante, per 'ricerca' si è cominciato ad intendere una ricerca sul suono e sulle sue strutture, che escludeva programmaticamente la possibilità di stabilire una relazione tra il suono in sé e un senso determinato. Diversamente, nel caso del teatro, le relazioni tra senso e gesto, voce, suono e spazio, sono comunque sostanziali, fondanti. Allora, sotto questo aspetto, la ricerca musicale non può essere detta popolare, anzi è esattamente il contrario di quanto qui si intende per 'popolare'. Mi ricordo che ai nostri tempi quando volevamo diffondere la nuova musica (erano gli anni Settanta), chiamavamo compositori di fama come Donatoni o Clementi a spiegare al popolo che cosa avessero voluto fare con la loro musica. Dopo due tentativi abbiamo pensato che era meglio chiudergli la bocca, perché la gente non solo non capiva e si spaventava, ma si annoiava perché quelli andavano a spiegare le loro numerologie tecniche. Erano elucubrazioni incompatibili con i modi e la logica del sentire comune. Questo non significa che oggi i compositori non vogliono uscire da questo meccanismo e percorrere strade diverse. Che cosa poi facciano in concreto è più difficile da capire. Nel teatro il percorso della ricerca verso il popolare ha probabilmente avuto una sua maturazione, mentre in musica il compositore che viene da questo tipo di tradizione e che vuole avvicinarsi alla fruizione di massa o di popolo, è molto disorientato. Non sa cosa fare. Trovo che la sperimentazione di Tamborrino esuli da questo tipo di problemi proprio perché l'autore parte da concezioni, che forse per stimolo del teatro, non sono quelle praticate dai compositori. Del resto, anche Girardi, poco fa, ha detto la stessa cosa. In sintesi, per me è difficile trasporre automaticamente nel campo musicale la nozione di 'ricerca popolare'. Mi sembra che tra le tradizioni recenti del teatro e quelle della musica ci sia uno iato...

E.G.: Per quanto forti possano essere i nostri proclami facciamo fatica – me ne accorgo anch'io che pure appartengo a una generazione successiva alla vostra – a liberarci del tutto dal meccanismo critico derivante dalle categorie in uso in questi ultimi decenni (mi riferisco ovviamente ad Adorno e agli adornismi derivati). Vorremmo liberarci dalle solite etichette, ma poi quando ascoltiamo qualcuno che intende tentare nuove strade, nove volte su dieci non ci convince del tutto. Abbiamo cioè bisogno di creazioni non solo belle ma anche capaci di suggerirci nuove categorie critiche. Aggiungo che non a caso, in quegli stessi anni in cui si predicava un tipo di ricerca assolutamente elitario, si

cercava di comunicare con la massa attivando valori e codici di natura politica. Gli stessi compositori che stordivano con elucubrazioni quanto mai criptiche, quando facevano teatro recuperavano la dimensione comunicativa evocando una visione politica del reale, che in quel momento era assolutamente fondamentale per tutta la nostra cultura. Ora che questa fase è superata, penso che ci siano comunque dei tentativi, magari non consapevoli e non programmatici, volti a conquistare una comunicatività a largo raggio senza però sfiorare nel mero recupero di una storia che non ci appartiene più. Inoltre, penso che i compositori che apprezziamo maggiormente hanno tutti, da questo punto di vista, qualche punto di attinenza con il lavoro di Tamborrino. Mi riferisco al fatto che il problema comunicativo viene spesso posto in prima istanza.

Ad esempio, l'ultima opera di Berio, *Outis*, riconosce nei meccanismi narrativi la sua ragion d'essere, il suo oggetto effettivo. In fondo ciascuno dei suoi cinque quadri è una rappresentazione della morfologia della fiaba. Il recuperato gusto del narrare, fatto in termini molto vigili, è inoltre un aspetto significativo del teatro di Fabio Vacchi; e Adriano Guarnieri sarà un lustro che conclude nove composizioni su dieci con un Re maggiore che farebbe tremare il nostro Morricone. Alla luce di queste convergenze debbo dire che un po' mi spiace quando tu, caro Tamborrino, nella *pars destruens* della tua analisi trinci sul teatro musicale contemporaneo dei giudizi molto duri che converrebbe rivedere magari a distanza e applicando diversi metodi di approccio. Concludendo: ci sono nei fatti dei significativi segnali di mutamento che incrinano i dogmi dell'avanguardia musicale, nonostante ciò – al livello dell'analisi generale dei fenomeni – non si sia ancora imposto come un problema urgente, la risoluzione di quello che per noi musicologi è sempre un ossimoro, ovvero la ricerca popolare.

LAURA COSSO: Anch'io, come Enrico Girardi, sono rimasta colpita da certe posizioni ostracistiche di Tamborrino (anche se ritengo siano poi il nodo centrale da discutere), ovvero dalla chiusura nei confronti di un teatro musicale che ha vissuto e sta vivendo una delle stagioni più vitali. Gli ultimi anni hanno visto esperienze condotte sul recupero della parola, sulla ricerca di una cantabilità originaria, non disgiunta da valori di comprensibilità: in tal caso però la musica ha saputo intervenire comunque in modi nuovi sulla struttura drammaturgica, magari puntando su un teatro di situazioni interiori, dove colui che canta non si appropria di una identità connessa a ciò che dice, ma è un veicolo di significati, uno strumento di significazione più che un personaggio a tutto tondo. Oppure giocando sulla reinvenzione dello stile vocale, con un'attenzione alla struttura fonetica del verso, come possibilità per congiungere canto, figura musicale e significato. O ancora lavorando su una teatralità implicita, quasi manieristica, come in *Vanitas* di Sciarrino, dove si fa affidamento sulla teatralità sedimentata di uno stile fissato nel tempo.

Ciò che colpisce nelle Opere senza canto è la connessione fra questa rinuncia al canto ed alcune scelte 'forti' su cui si fonda la ricerca di una comunicatività allargata: l'identificazione attore-personaggio e l'utilizzazione della parola – poco interessa se cantata o recitata – anche nella sua portata immediatamente denotativa ed espressiva. Ora, non è che questi due aspetti siano assenti nel teatro

musicale contemporaneo: il fatto è che non si trovano necessariamente congiunti. Anzi, spesso avviene il contrario: il teatro di Berio è un teatro di personaggi che, pur essendo riconoscibili, non vengono identificati tanto, o solo, per quello che dicono, ma esistono in quanto vocalità corporea, gesto sonoro e scelte musicali; mentre le esperienze che puntano sul recupero della parola tendono a spogliare le presenze sceniche di uno statuto drammatico tradizionale. La caratteristica del teatro di Tamborrino invece è proprio la coesistenza di questi due elementi: con il sospetto che ciò comporti una rinuncia perlomeno parziale della possibilità di intervenire, in quanto compositore, nella ridefinizione drammaturgica del lavoro; limitando il proprio compito a una 'sonorizzazione' di eventi che appartengono all'ordine del teatro di prosa. Credo sia importante verificare quali tipi di scelta abbiano condotto all'Opera senza canto confrontandola con (e non astraendola da) altre manifestazioni del presente: ogni posizione di netto rifiuto può essere solo fraintendibile o addirittura controproducente.

G.G.: Mi pare che la nostra conversazione abbia individuato due temi di riflessione. L'uno riguarda l'inquadramento dell'Opera senza Canto fra le proposte del nuovo teatro musicale, dove, come ricordava Laura Cosso, l'esigenza di una comunicatività allargata affiora nel restauro dei valori semantici oppure nella narritività materialmente espressa dell'evento scenico. L'altro, di carattere generale, ha per oggetto le differenti reazioni (di adesione, curiosità, ripulsa) che la nozione di 'ricerca popolare' suscita a seconda che venga riferita al teatro o alla musica (beninteso, della tradizione colta). Baroni osservava che l'espressione appare intraducibile nel lessico musicologico, dove, nel momento in cui si affaccia, figura, diceva Girardi, come un ossimoro! Ma proprio perché fra teatro e musica uno iato c'è, e appare a noi tutti evidente, è estremamente importante, a mio avviso, individuarne le cause e le ragioni di permanenza. Cause e ragioni che contraddicono la diffusa tendenza alla comunicazione e al contatto fra le arti. Anche nel teatro si è verificata una ricerca di tipo rigoroso, che ha indagato i principi fondamentali dell'attore. Questa ricerca nasce con Stanislavskij e si radicalizza nel lavoro di Grotowsky che ha sostituito ai fluidi modi sperimentali degli anni Sessanta un modello laboratoriale che ha fatto scuola. Bisogna però dire che nel caso del teatro – e questa è una differenza essenziale rispetto alla musica – questa ricerca rigorosa, pur essendoci stata, si è rivelata infinitamente meno viscosa e normativa per una ragione basilare: la necessità che il teatrante ha di produrre spettacoli. Mentre il lavoro del musicista può svolgersi in una dimensione creativa dove l'atto compositivo regisce alle sollecitazioni della ricerca e, come ci ricordava la Dalmonte, coincide integralmente con quest'ultima, nel caso del teatro si assiste ad una specie di salto tra la dimensione della ricerca e quella dello spettacolo. Certo, Grotowsky e poi l'Antropologia teatrale di Eugenio Barba hanno entrambi affrontato in modo rigoroso e scientifico i principi dell'*individuo in stato di rappresentazione*; ma già in questa definizione, che indica l'oggetto della ricerca, c'è un elemento spurio. Vale a dire la nozione di 'rappresentazione'. Mentre il suono è pienamente se stesso, un elemento dell'esistente riconoscibile e oggettivo, l'individuo cui fa riferimento la ricerca teatrale non è l'uomo *tout-court* ma, per l'appunto, l'indi-

viduo in stato di rappresentazione, un'entità variabile, sfuggente, in sé composta. Mi sembra rivelatorio dell'aporia che percorre la ricerca teatrale, il fatto che Grotowsky, durante la realizzazione del *Principe Costante*, da un lato, lavorando laboratorialmente con l'attore R. Cieslak, sollevasse in lui ricordi intimi e remoti e facesse della sua presenza una straordinaria confessione corporea, mentre, dall'altro, operando compositivamente in quanto regista, trasformasse il latore di questa stessa operazione in un personaggio simbolico e universale: il principe fedele a se stesso, la vittima, l'Agnello.

M.B.: Quello che rende la musica così sensibile alle indicazioni di valore è il fatto di finire necessariamente in partitura scritta. In essa non ci sono due anime in lotta, ma un suono organizzato, composto.

R.D.: (rivolgendosi a Guccini) E cosa ne dice dei drammi dell'espressionismo? Ad esempio, *Il suono giallo* di Kandinski è una ricerca ancor più radicale...

G.G.: La differenza fra la nozione di 'ricerca' nel campo teatrale e in quello musicale non risiede nelle qualità di radicalità e rigore (radicalità e rigore di cui anche il teatro è capace) ma in quelle di viscosità e durata. Insomma, teatralmente, la ricerca dei principi tende a tradursi in creazione spettacolare, sfugge a se stessa, si trasforma continuamente, oscilla fra coerenza teoretica e urgenza espressiva. Il fatto è che la materia della ricerca teatrale non presenta fenomenologie pure, come il suono, il colore o lo spazio, ma consiste in un volatile reticolo di rapporti umani dal quale scaturisce l'evento scenico. Per questo, il lavoro di Tamborrino, mentre appare relativamente isolato nel campo musicale, rientra nelle dinamiche ricorrenti di quello teatrale. E infatti, quando Tamborrino presenta le diverse linee della sua ricerca, lo fa ricordando i rapporti umani che ne sono la premessa e la sostanza. I rapporti con gli attori (Claudio Morganti, Teresa Ludovico, Elena Bucci, Enzo Vetrano, Stefano Randisi) per l'Opera senza Canto; con il danzatore Virgilio Sieni, per le sue incursioni coreografiche; con i musicisti dell'Ensemble, per lo studio sulle valenze 'rumorali' del fatto sonoro; con Morena Tamborrino, per i primi studi sull'attore timbrico.

G.T.: Come previsto l'incontro di oggi si conclude con una dimostrazione del lavoro che sto conducendo con Morena Tamborrino sul 'recitato timbrico'. Tutta la musica d'arte occidentale, da Schönberg ai nostri giorni, tende ad abbandonare la melodia tradizionale in favore di una melodia e di un'armonia di timbri: questa scelta modifica tutto il modo di concepire l'arte dei suoni. Questa evoluzione ha riguardato essenzialmente la musica strumentale, mentre la vocalità, tranne alcuni casi, rimane tuttora ancorata alla tradizione.

Assistiamo, per questo, ad opere in cui la parte strumentale, timbricamente evoluta, offusca quella vocale più antiquata e prevedibile; da qui la convinzione che le opere di teatro musicale di oggi, dove si utilizza una vocalità impostata alla maniera del vecchio melodramma, non funzionano più. Il mio tentativo di risolvere questa incongruenza consiste nell'aver determinato un sistema che permetta lo sviluppo di una vocalità timbrica che possa aderire il più possibile alla timbrica strumentale. In realtà si tratta di rivedere la concezione del «melodramma» e di formare gli interpreti (attori-cantanti) di questo nuovo teatro. Morena, 'dicendo un testo' di Samuel Beckett *Di' Joe*, imiterà vocalmente il

timbro di alcuni oggetti – una bottiglia di plastica, una trombetta di bicicletta, una canna tagliuzzata e mossa come una frusta. L'imitazione però riguarderà soltanto la vocale suggerita dal timbro di ogni singolo oggetto. Finora, abbiamo sviluppato le relazioni voci-oggetto secondo tre distinti percorsi. Nel *Percorso 1* la vocalità base si alterna ad una trasformazione timbrica a punti della voce. Questo primo percorso conserva la vocalità base come pure la maschera facciale di base (ovvero il viso naturale dell'interprete), che verrà modificata 'a punti' solo quando entra in relazione con l'oggetto. Nel *Percorso 2* l'interprete indugia sull'imitazione timbrica dell'oggetto per un intervallo di tempo determinato (*timbrica omogenea*). La maschera facciale avrà un'impostazione costante per tutta la durata dell'intervallo determinando, così, la creazione di 'tipi fissi'. Il *Percorso 3* è la sintesi dei percorsi precedenti. La contaminazione del *Percorso 1* ad opera del *Percorso 2* può essere resa dall'immagine geometrica di un 'punto dilatato': si può pensare ad una 'restrizione variabile di un intervallo' se assimiliamo il *Percorso 2* all'intervallo stesso. Vorrei farvi attenzione a come possono venire utilizzati gli oggetti nel quadro di una mimesi timbrica. Il rumore che produce la bottiglia di plastica, ripetutamente accartocciata, è imitabile attraverso una voce di gola acuta, che va sporcata a tratti, cosicché, pur conservando la sua altezza, possa risultare, a volte, rauca: simile al cigolio di una porta. La vocale suggerita da questo oggetto è la 'e'. La canna, sezionata trasversalmente, se strofinata produce una 'a' imitabile con una voce di gola rauca. La trombetta viene utilizzata in due modi: aperta e chiusa con il palmo della mano o sul corpo. La trombetta aperta emette due suoni determinati, il cui timbro è imitabile essenzialmente con la 'o', ma anche con le altre vocali. La trombetta chiusa emette dei miagolii il cui timbro è vicino alla 'e'.

(segue la dimostrazione sul 'recitativo timbrico')

ERNESTO NAPOLITANO: Vorrei chiedere a Gerardo se, a suo modo di vedere, la dimostrazione di Morena può venire definita o meno un esempio di ricerca popolare.

G.G.: Dipende dall'uso che ne viene fatto. Può risolversi in una specie di Commedia dell'Arte oppure in un tecnicismo impenetrabile.

E.N.: Mi sembra utile a questo punto una distinzione che in termini molto generali definirei tra materiali e sintassi, tra oggetti musicali e la loro organizzazione sintattico-formale, e partirei dalla precedente osservazione di Mario Baroni sul fatto che per quanto riguarda il versante musicale l'idea di ricerca si sia misurata soprattutto sul suono e sulle sue interne strutture. Aggiungerei cioè che si è prodotta di pari passo una ricerca, nei casi estremi uno sperimentalismo, non disgiunto da quello sul suono e sui materiali, anche sul piano della sintassi e dell'organizzazione del discorso musicale (potremmo anzi pensare che storicamente questo processo abbia preceduto l'altro, per esempio con l'ultimo Debussy). Mantenere distinti in una prima approssimazione questi due livelli, pensare ad una dislocazione fra il livello materiale e quello della sintassi, per quanto a conti fatti, cioè a opera finita, possa trattarsi di una forzatura, consente di chiarire il modo in cui nelle forme teatrali di cui stiamo discutendo si

esercitano le funzioni della comunicatività o se preferite del popolare. La mia impressione è che i frammenti appena ascoltati nella dimostrazione fonico-vocale di Morena, per quanto suggeriti da un atteggiamento di ricerca, nel conferire alla pura vocalità, alla semplice voce che recita un connotato timbrico, posseggano un aspetto per così dire gioiosamente onomatopoeico ed evocativo, una concreta materialità che non può non evocare un inequivocabile, arcaico, sapore popolare. Del linguaggio popolare quei frammenti hanno il gusto nell'evocare col suono la materialità prima delle cose e gli aspetti più immediati e diretti di una possibile caratterizzazione. E sembrano alludere a una teatralità ancora informale, allo stato germinativo, nella quale è forse possibile riconoscere un sostrato comune con l'universo delle maschere, delle tipologie fisse e se si vuole archetipiche. Un universo che gode di una non mediata, quasi istintiva, comunicatività. Il che non esclude che simili materiali possano essere inseriti e filtrati in una sintassi di tipo diverso, intellettualizzata e 'colta'. E cioè alla ricerca di un attrito, se non vogliamo parlare di una dialettica, in cui i due livelli interagiscano fra loro e si compendino. Va da sé che il rapporto può anche invertirsi, come mi sembra il caso finora dell'Opera senza canto: il materiale, e qui intendo il materiale musicale, sia o meno pensato come essenziale o come accessorio, potrebbe conservare e salvare una valenza sperimentale, mentre la sintassi affidarsi, adagiarsi in un percorso narrativo di più immediata articolazione. Non è che di solito li ami molto, ma mi sembra un buon compromesso.

Per riprendere un esempio citato da Gerardo nella sua suggestiva prolusione, è vero che il recente *Teatro di guerra* di Martone (non a caso un autore del Sud) offre al grande pubblico squarci di un teatro sperimentale e di ricerca che difficilmente potrebbe godere di una vasta platea, ma lo fa inserendoli in una narrazione che per il linguaggio filmico adottato e la stessa ambientazione in cui si svolge, ha inequivocabili caratteri popolari. Anche in questo caso ciò che mi sembra interessante non è tanto il tentativo di salvarsi la coscienza per il fatto di non tradire le proprie origini, ma sfruttare a fini espressivi il dislivello che viene così a prodursi, la frizione fra due modi differenti, apparentemente opposti, di comunicare.

PER UN TEATRO AUTENTICAMENTE 'MUSICALE'

Ieri abbiamo concluso riconoscendo che è 'popolare' il materiale ma non la sintassi delle opere di Tamborrino, perché quest'ultima è comprensibile soltanto a una certa serie di condizioni, che vanno chiarite anzitutto tra noi. In sintesi, direi che gli elementi in cui si intravede questa qualità *popolare* della drammaturgia di Tamborrino consistono nell'uso della liuteria oggettistica, nell'evidente grado di comunicatività degli spettacoli e nel tipo di narritività che li attraversa, che ha peraltro il pregio di non essere sciatta ma estremamente consapevole e filtrata. Vi è inoltre nel teatro di Tamborrino una tensione etica che seppure non programmatica è assolutamente da stimare come valore in sé. Ed è inoltre un valore che si comunica, che l'ascoltatore percepisce, perché negli spettacoli tra-

spare la qualità e l'intensità del lavoro di laboratorio realizzato a stretto contatto con gli interpreti. Questa tensione – si badi – non ha nulla di ideologico, di preconstituito come categoria in sé, ma è un fatto autentico di esperienza che va difeso a tutti i costi e, nei limiti del possibile, non mercificato. Aspetti ulteriormente significativi sono la povertà degli 'oggetti' di cui Tamborrino fa uso e il rilievo 'materico' che la *sua terra* assume nella scelta o nella costruzione di essi.

Invece, nell'attuale musica contemporanea, forse a causa di un retaggio adorniano, il tema del 'popolare' non è mai all'ordine del giorno, se non nella forma mediata della presunta attenzione che alcuni compositori possiedono o dichiarano di possedere nei confronti delle dinamiche percettive individuate dalla psicoacustica. Lo stesso Tamborrino nell'elaboranda traccia operativa sulla tecnica del 'recitato timbrico' sembra tenerne conto.

La rappresentazione di *III Riccardo III* mi ha fatto pensare che la precedente *Medea* fosse uno spettacolo meno compiuto – forse per una semplice questione attoriale – ma più audace dal punto di vista della ricerca di inedite connessioni tra il teatro di prosa e quello musicale, nel senso che accanto alle parti di recitazioni pure ve ne erano altre di declamazione 'musicale', in cui l'aspetto fonetico della parola veniva posto in gran rilievo. In *III Riccardo III* l'aggancio, la traccia più forte di un rapporto col 'musicale' non si trova nella vocalità o nella recitazione ma nello stilema 'compositivo' di quella figura di ottoni che attraversa tutta la partitura, quasi con funzione *leitmotivica*. Questo è infatti un elemento di riconoscibilità ed è anche connotativo dal punto di vista teatrale. Nella stessa sperimentazione di *Pulci-nella-House* vi era maggiore attenzione alla ricerca di un legame intrinseco tra teatro e musica, mentre se fossi capitato per caso a vedere il *III Riccardo III* avrei pensato trattarsi di «uno spettacolo teatrale in cui la musica non è relegata a mero ruolo di illustrazione sonora, ma è accurata»: avrei cioè escogitato una formula elogiativa ma del tutto estranea alla dinamica del teatro musicale vero e proprio.

Voglio sottolineare che a questo punto di sviluppo, la ricerca di Tamborrino si trova a un bivio tra l'approfondimento del teatro di prosa da una parte o, dall'altra, del teatro musicale. E ritengo che la discriminante sia la funzione che l'autore intende connettere all' 'istituto' della partitura, perché è in tal luogo che si fonda la principale differenza tra i due generi. In un caso, infatti, essa è un canovaccio, un punto di partenza di un processo performativo legato alla circostanza concreta dell'esecuzione; nell'altro è invece il terminale di un processo che esiste in quanto ripetibile, tant'è vero che le redazioni definitive delle partiture di teatro musicale si hanno solitamente dopo la prima rappresentazione, allorché gli autori hanno potuto verificare la qualità concreta del loro lavoro. Se la strada che Tamborrino intende seguire è quest'ultima, credo che si possa procedere sull'idea del 'recitato timbrico' che ha mostrato Morena: un'idea che trovo in continuità – ma giustamente in termini più sistematici – con le sperimentazioni fonetiche di *Medea*. Ma per seguire la strada di un teatro musicale che sia davvero tale occorre tener presenti anche le seguenti cinque condizioni imprescindibili: 1. Se un'opera intende essere 'ripetibile' occorre innanzitutto una grafia opportuna. La trascrizione informatica realizzata da Fran-

cesco Leprino per *Gordon Pym* è parzialmente positiva. E dico 'parzialmente' perché rende la partitura facilmente eseguibile ma spersonalizza il segno grafico dell'autore, che presenta a sua volta tratti di originalità che sono da difendere; 2. Elementi di originalità come la gestualità, la morfologia e la "geografia" degli strumenti e degli oggetti utilizzati richiedono anch'essi un'opportuna e sistematica indicazione grafica. Un esecutore del Duemilacento dovrà poter ricostruire esattamente il suono di quegli strumenti e di quegli oggetti; 3. Credo occorra adeguata attenzione anche per gli strumenti informatici. In un teatro all'aperto come quello tamborrianiano i processi di amplificazione e spazializzazione vanno infatti studiati e notati scientificamente, perché anche di qui passa la condizione della ripetibilità; 4. Occorre un sistematico impiego dei luoghi associativi tra teatro e musica che verranno via via definiti nel proseguimento della sperimentazione sul recitato timbrico. Questo non significa, ovviamente, che si debbano stabilire esclusivamente logiche di analogia, ma che la scelta di usare analogie, contrasti, parallelismo o altro risponde ad un criterio di 'riconoscibilità' formale; 5. Occorrono infine maggiore coerenza e maggiore incisività nell'elaborazione 'compositiva' dei materiali sonori, onde evitare che la generosità di materiale che contraddistingue attualmente le opere di Tamborrino si disperda in quanto non incanalata in un preciso alveo formale.

Ho la presunzione di ritenere che l'osservazione di queste indicazioni potrà permettere al teatro musicale di Tamborrino di essere veicolato con maggiore facilità anche al di fuori dei circuiti esclusivamente teatrali in cui circola oggi.

ENRICO GIRARDI

'TEATRO IN MUSICA' O 'TEATRO CON MUSICA'?

Credo che l'ascolto di *III Riccardo III* sia stato, per me in qualche modo decisivo nel suggerirmi una prospettiva diversa di approccio, che abbandona i parametri attraverso i quali noi musicologi siamo abituati a valutare il teatro in musica. Fin da un primo approccio mi è parso che la coesistenza dei due elementi che caratterizzano il teatro di Tamborrino – e cioè l'identificazione attore-personaggio e l'utilizzazione della parola nella sua portata, immediatamente denotativa ed espressiva – comportasse, per l'autore in quanto musicista, «una rinuncia perlomeno parziale alla possibilità d'intervenire nella ridefinizione drammaturgica del lavoro». Questo sospetto, che ho già formulato ed ora riprendo, si basava sul fatto che sempre, per quanto diversissime fra loro possano essere le esperienze della contemporaneità, l'elemento unificante è un progetto drammaturgico che parte dall'invenzione musicale, misurata sugli apporti della parola, cercando poi corrispondenza e mutualità con il piano gestuale, visivo e con l'organizzazione del testo (o dei testi) o addirittura producendo questi stessi piani come una sorta di prolungamento della musica. I presupposti di Tamborrino, invece, sono completamente diversi. Bisogna avere la franchezza di dichiararlo: l'Opera senza canto appartiene a un orizzonte di teatro con musica,

più che di teatro musicale, ricercando le proprie ragioni nella ricerca attoriale e, in stretta connessione, ma di conseguenza, nella messa in scena anche musicale del testo. Il che va benissimo, purché diventi una chiara scelta poetica superando quel bivio al quale si riferisce Enrico Girardi, ma nella direzione opposta, cioè a netto favore del teatro. Il fatto poi che l'Opera senza canto abbia una sua legittimità profonda e un suo impatto forte, come *III Riccardo III* dimostra, deriva dalla qualità della musica, sempre ad altissimo livello di dignità e capace di conservare un proprio ambito di ricerca e sperimentazione. Forse, nei passi dei *Réputi di Medea* indicati da Girardi, c'è qualcosa in più; ma anche in quel caso mi sentirei di dire che i rapporti fra teatro e musica – se non si invertono necessariamente – stabiliscono un equilibrio di compiti nei quali la musica diventa una sorta di 'personaggio' che interagisce con quelli in carne ed ossa.

Insomma, la concezione drammaturgica di Tamborrino è estranea a quel principio basilare dell'opera dove, per dirla con Berio, «la musica è la regista», fondandosi piuttosto su meccanismi di tipo teatrale. Facciamo un esempio: in *III Riccardo III* ci sono dei momenti di grande tensione dove la corrispondenza fra musica e parola si concretizza in veri e propri madrigalismi, specie nel punto dove il testo richiama 'Dio' o 'le campane', 'la guerra' e 'le trombe'. Giudicati in un'ottica solo musicale, si parlerebbe di mimesi del suono, di una funzione tautologica della musica. Giudicati in un'ottica teatrale, invece, si scoprirà quanto questi momenti oppongano al rapporto diretto della musica con la parola la funzione straniante della recitazione. Quest'uso della recitazione è essenziale alla concezione di *III Riccardo III* e dà senso alle scelte musicali: non il contrario. In quest'ottica si capiscono meglio gli ostracismi di Tamborrino, legati come sono a presupposti divergenti rispetto al teatro musicale contemporaneo, dalle cui esperienze il nostro potrebbe comunque accogliere qualche suggerimento. Aggiungerei quindi solo un paio di postille, riferendomi soprattutto alla dimostrazione sul 'recitativo timbrico'.

La ricerca di Tamborrino contiene un elemento aleatorio che consiste nella libertà concessa all'attore di muoversi all'interno della partitura musicale. Ora, in realtà, questa indipendenza non si realizza; poiché nel momento in cui la musica è strutturata in sezioni omogenee dal punto di vista espressivo oppure caratterizzate da una parabola di tensione ascendente, poco importa se l'attore entra due battute prima o dopo: in ogni caso non viene meno una corrispondenza fra situazioni timbrico-sonore e stacchi del testo recitato. In questo senso si parlava di teatro narrativo, con tutta l'ambiguità che il termine comporta. D'altra parte, però, questo stesso margine di libertà che, pure, Tamborrino difende, gli preclude talora la possibilità di organizzare in modo anche musicale il lavoro dell'attore. Vi sono esempi, come il *Prometeo liberato* di Heirner Goebels (lo prendo a spunto poiché anche in quel caso il lavoro sull'attore è elemento costitutivo della partitura) dove si gioca su un tipo di recitazione coordinata con la musica sia dal punto di vista della gestualità e del movimento che della cadenza ritmica: con accelerazioni, decelerazioni e stacchi, tanto da costruire attraverso l'attore una sorta di partitura ritmica che si fa evento sonoro, musicale. È solo una possibilità: sta a Tamborrino decidere se e in che misura

rinunciare a quell'elemento aleatorio che caratterizza il suo teatro, cercando momenti dove una recitazione più vincolata consentirebbe di elevare il ritmo della recitazione a elemento della partitura musicale.

Un'altra riflessione mi è venuta in mente pensando al ruolo giocato dalla *Sequenza III* di Berio nella formazione di Tamborrino – che l'ha studiata per mesi dietro indicazione dell'autore, eseguendola poi numerose volte. In questo brano esiste un livello – che Berio chiama «livello delle emozioni» – contrassegnato da indicazioni di espressione molto esplicite e tali per cui il percorso della cantante (*Sequenza III* era stata composta per Cathy Berberian) non sarà solo quello di confrontarsi con un tipo di scrittura e di virtuosismo vocali (il tipico antagonismo delle *Sequenze* tra strumento e strumentista), ma anche quello di sottoporsi a una traccia psicologica prescrittiva: si crea allora, nell'atto esecutivo, un contrasto crudele tra il muoversi della cantante alla ricerca della propria vocalità e la costrizione a impersonare parti e maschere legate al livello delle emozioni. Ora, proprio perché il teatro di Tamborrino è un teatro di forte impatto espressivo e si avvale di attori che hanno le capacità e la consapevolezza interpretativa di un Claudio Morganti e di una Elena Bucci, tanto da condizionarne in misura massiccia gli esiti, sarebbe interessante verificare la possibilità di una musica che incorpori nella partitura stessa una serie di bombardamenti prescrittivi che verrebbero a scontrarsi con le scelte attoriali.

Laura Cosso

RIFLESSIONI SUL RECITATIVO TIMBRICO

Durante tutto il secolo che sta per terminare la voce è stata un laboratorio: vi hanno lavorato musicisti e poeti, registi e cantanti, foniatristi e psicologi. Il 'pianeta-voce' è stato esplorato fattualmente e teoricamente – si sarebbe detto – da tutte le parti. In più, questa fine secolo è tempo di *summae* e non di sperimentazioni. E invece c'è qualcuno convinto che proprio la voce sia rimasta esclusa dalla trasformazione che la melodia ha subito in tempi recenti, e che con essa si possa fare ancora dell'altro. Giovanni Tamborrino osserva: «Tutta la musica dell'arte occidentale da Schönberg ai giorni nostri, tende ad abbandonare la melodia tradizionale a favore di una melodia di timbri: questa scelta modifica il modo di concepire l'arte dei suoni. (Senonché) questa evoluzione riguarda essenzialmente la musica strumentale; la vocalità, tranne in alcuni esempi, rimane tutt'ora ancora alla tradizione. Assistiamo, per questo, ad opere ove la parte strumentale, timbricamente evoluta, offusca quella vocale più antiquata e prevedibile». All'osservazione fa seguito il progetto di 'costruzione' di un modo di pronunciare il testo che prende le mosse dai rumori (o dai suoni non intonati) di alcuni oggetti scelti appunto per la diversità del loro timbro: una bottiglia di plastica accartocciata e scartocciata, una trombetta di bicicletta, una canna tagliuzzata e smossa come una frusta.

Per il momento il lavoro di adeguamento della voce al timbro degli oggetti pare sia ancora nella sua fase iniziale e si presenti come uno strumento peda-

gogico-formativo: una fase di *training* per una ragazza-voce (Morena Tamborrino) che, forse, diventerà attrice e/o cantante. Questa forma di 'allenamento' ha già portato all'acquisizione di una capacità insolita, che consiste nel riuscire a modificare vistosamente il timbro della voce-base. Ognuno, si sa, può variare il proprio timbro vocale, e di fatto lo fa, per cui ciascuno di noi ha un timbro per le diverse circostanze, emozioni, rapporti che la vita le (o gli) propone. Ma al di là di tutte le varianti di cui 'normalmente' una voce può dotarsi, il timbro-base, il timbro-persona resta sempre riconoscibile, ossia resta lo stesso. Penso che il timbro personale non sia un *unicum*, ma piuttosto il ventaglio delle variazioni utilizzate: timbro-tenerrezza+timbro-comando+timbro-indifferenza... e che proprio la predominanza di qualche variante sulle altre segni il carattere del timbro stesso (e forse anche quello della persona).

Nel *training* cui Morena Tamborrino si sta sottoponendo avviene invece una sorta di commutazione: non è un'emozione né una circostanza né il ruolo in una *pièce* a produrre la modificazione timbrica, ma un oggetto, che, col suo rumore, 'dà il la' alla ricerca di una figura di *mimesis*: la ragazza-voce tenta di diventare voce-trombetta, voce-plastica schiacciata, voce-frusta, ecc.... Più che ad essere descritta per se stessa questa esperienza verrebbe più precisamente colta se vista come un processo in atto. Il processo in questione è una sorta di cambiamento di carte in tavola, una sostituzione. Prima viene l'imitazione, poi la sostituzione; la prima è una operazione astratta, mentre la seconda può già affrontare il confronto con un testo. La voce-bottiglia prima si cerca e pian piano si forma su suoni singoli, fonemi irrelati, pure materializzazioni del timbro; indi, raggiunta una certa sicurezza, si sostituisce alla voce quotidiana nella lettura di un testo. È una voce opposta alla precedente per natura e finalità, una voce 'artificiale' che compie una sorta di fuga verso l'*anormalità* ed in questo sperimenta la conquista di uno, due, tre, cento modelli di una lingua espressiva, ovvero 'narrativa' di forme magari secondarie, ma comunque inusuali.

Tale sostituzione avviene per stratificazioni successive di micro-eventi de-costruttivi del timbro-base, devianti o devianti dalla naturale impostazione della voce stessa. Così come avviene, o può avvenire, per sommazione di casi 'anormali' ed in concomitanza di un disattendimento gradualmente sempre totalizzante della più normale tecnica di emissione vocale. A sua volta, la suddetta sostituzione, talora insensibilmente, per progressivi glissandi, talora invece per balzi innaturali ed altri scatti, attua più ordini di riferimento secondari ed assolutamente indicibili, perché legati alla comprensione/incomprensione dell'osservatore che si trovi ad essere per caso lì presente.

Tali possibili 'incomprensioni' dell'osservatore non sono di ordine comunicativo primario: il testo intonato in forma di *recitativo timbrico* conserva in primo piano tutte le opposizioni fonetiche necessarie alla costruzione del senso; senonché è proprio la dimensione *obbligata* della de-costruzione/costruzione timbrica a creare altri piani, fortunosamente anomali rispetto al testo, che sembrano offrire accesso ad ulteriori contenuti di significazione. Da un punto di vista egocentrico, si potrebbe gridare allo scandalo: la *vox humana* si fa caricatura di oggetti più o meno da spazzatura. Un caso classico d'idolatria, che ab-

bassa un idolo 'storico' nell'ipotesi, tutta ancora da verificare, di 'arricchirlo' o comunque di ammodernarlo.

E che dire poi delle maschere che i nuovi timbri impongono al viso dell'attrice-cantante? Nel quadro del mutamento di prospettiva che si attua nell'assunzione di nuovi modelli di voce, si modificano anche ed assumono nuovi contorni i tratti del viso, producendo a loro volta metafore di senso offerte all'occhio insieme a quelle offerte all'orecchio. Si tratta dunque, non di uno, bensì di due ordini metaforici affacciati al di sopra del testo, entrambi disposti ad una doppia interpretazione: da una parte quella dell'ottimismo 'ingenuo' che vede timbro e maschera appena come esagerazione caricaturale di atteggiamenti intimissimi come quelli che s'instaurano nella comunicazione con i neonati o con i bambini piccolissimi; dall'altra quella della patologia, di una condizione paradossalmente 'normale' ma sempre nascosta e qui finalmente portata in superficie.

Quando le tecniche saranno completamente acquisite e il *training* avrà raggiunto il suo risultato ottimale, quanto Tamborrino avrà inserito il *recitativo timbrico* in un tessuto di suoni e quelli in un *plot*, quando si presenterà un'altra occasione, torneremo a dar conto di questa recente (ma sicuramente non ultima) esperienza sulla voce.

ROSSANA DALMONTE

ATTORE E PARTITURA*

MARIO BARONI: Vorrei partire da un elemento fondamentale del teatro. Un elemento che ieri sera, nel *III Riccardo III*, abbiamo avuto modo di vedere in azione: la voce. In ogni teatro, sia nell'opera tradizionale, sia in quella senza canto, oppure nel teatro di prosa, l'elemento principe è sempre la voce. Farò due osservazioni che riguardano una dichiarazione molto drastica di Tamborrino, e che a me riesce difficile accettare in senso lato. Dunque, Tamborrino dice che oggi la voce può essere solo timbrica e non melodica poiché le altezze la snaturano, la rendono molle, eccetera. Certo, se partiamo dalle tradizioni del nostro teatro novecentesco d'avanguardia, può darsi che questa affermazione abbia un senso. Se invece ci riferiamo ai teatri orientali - all'Opera di Pechino, al No, al Kabuki, al Kathakali, al teatro balinese -, le cose cambiano completamente. Lì, la voce è pienamente integrata all'evento e funziona benissimo anche in quanto canto.

GIOVANNI TAMBORRINO: Ma proprio i teatri orientali usano voci timbriche e canti più timbrici che melodici poiché s'impastano con la sonorità delle percussioni... sono esempi, mi sembra, che giustificano la mia ricerca... Il canto melodico va bene, ma nelle sale da concerto. Quello che ora dobbiamo fare è tra-

* Dibattito con Mario Baroni, Laura Cosso, Rossana Dalmonte, Enrico Girardi, Gerardo Guccini, Ernesto Napolitano, Giovanni Tamborrino. 5 agosto 1998 - Museo Valentino di Castellaneta.

sportare nel teatro musicale la drammaturgia vera, che troviamo nel teatro di prosa, nella voce e nella presenza dell'attore. Altrimenti non facciamo teatro.

M.B.: Che l'idea di canto debba venire arricchita e maggiormente articolata di quanto non sia, anche prendendo spunto da tipi di canto lontani dalla nostra tradizione, sono d'accordo... però, a parte questo, tornando alla dimostrazione di ieri pomeriggio, volevo chiederti se il lavoro vocale che abbiamo sentito da Morena era stato fatto anche con Claudio Morganti ed Elena Bucci oppure se si trattava di qualcosa di diverso. Ti chiedo questo, perché l'impressione che si aveva ieri sera era che recitassero, facessero teatro, e che la musica cercasse di coordinarsi alla loro recitazione sul piano delle dinamiche ritmiche e timbriche, ma non su un piano specificamente vocale. Ciò fra l'altro giustificava l'osservazione di Laura Cosso: «ma perché chiamarla *opera senza canto* invece di *teatro con musica*?» Se l'aspetto più propriamente vocale della recitazione non rientra nel lavoro musicale, questo, insomma, è teatro *tout court*.

G.T.: Nel *III Riccardo III* il rapporto fra sezioni musicali, testo e atteggiamenti è abbastanza preciso e puntuale, ma non include l'elemento vocale perché Morganti non vuole trasformare continuamente la voce. Dice che è un tecnicismo, che guasta l'illusione, che l'attore ha bisogno di lavorare su pochi toni fondamentali. Le altre due opere sono diverse. Io le ho chiamate 'opere senza canto' poiché in certi punti della partitura l'attore diventa uno strumento fra gli altri usando il recitato timbrico. In *III Riccardo III* non c'è uno studio sulla vocalità perché qui abbiamo lavorato su un'altra linea di ricerca. E cioè sulla reattività pura alla musica. In relazione alle sezioni, vorrei precisare che il fatto di non predeterminare al loro interno le entrate dell'attore è dovuto alla volontà di studiare in modo approfondito le azioni di carattere reattivo, l'interazione fra l'attore e la musica. La reattività scenica dell'attore è un elemento importante dell'Opera senza canto. Trovo infatti che una predeterminazione troppo rigida e sistematica condizioni le emozioni e faccia sì che l'evento non si sviluppi nell'interprete.

M.B.: Questo ci riporta a quanto diceva Laura Cosso circa il fatto che, nel tuo lavoro, la musica e gli strumenti si rapportano agli attori come personaggi ad altri personaggi.

G.T.: Sì, nel *III Riccardo III*, io pensavo al corno e alla tromba come a dei fantasmi...

ERNESTO NAPOLITANO: Nel tuo lavoro sono in scena due attori e altrettanti strumenti a fiato. Naturale che venga in mente la possibilità di una reciproca corrispondenza; a tratti mi è sembrato che effettivamente fra l'attore e la tromba esista una certa relazione. Credo però che tu non abbia inteso sfruttare a fondo l'idea di una reciprocità fra gli attori e i due personaggi-strumentali, quasi ne costituissero il doppio.

G.T.: Il corno è un borbottio continuo, invece la tromba dà dei fonemi, interviene melodicamente...

E.N.: Conosciamo le difficoltà, l'impaccio, le incertezze con cui nella musica vocale degli anni Cinquanta e Sessanta si è affrontato il problema delle altezze: come superare la fissità espressiva, come eludere la semanticità predeterminata negli intervalli? L'impressione è che tu abbia risolto la questione ne-

gandola, come osserva Baroni nella Prefazione al libro (AA.VV., *Le opere senza canto di Giovanni Tamborrino...*, op. cit.), per cui il problema delle altezze, per quanto riguarda la vocalità, non si porrebbe nemmeno. Pare contraddittorio tuttavia che un atteggiamento di tal genere non si ritrovi nella tua musica strumentale. Pensi davvero che un intervallo sia connotato inequivocabilmente in ambito vocale e invece non lo sia ...

G.T.: Perché, con la voce, interviene il valore semantico.

E.N.: Ma il valore semantico è contenuto in primo luogo nella parola e alla parola tu non rinunci di certo. Dopo aver visto il *III Riccardo III* pensò che le cose dette fino a ieri sera sulla distinzione fra il livello dei materiali e quello sintattico-formale siano giuste rispetto a ciò che vuoi fare con Morena, mentre andrebbero capovolte se riferite al tuo lavoro con Morganti. L'impressione è che in quest'ultimo caso la sintassi sia di tipo narrativo e stabilisca un livello di comunicazione immediata; e che i materiali strumentali conservino una connotazione sperimentale.

Mi sembra interessante raccogliere accanto a questi aspetti del lavoro che stai svolgendo, altri riferimenti che solo apparentemente possono apparire lontani. Penso cioè che la dimensione popolare del tuo teatro, la ricerca di comunicatività, si accosti da una parte alla 'povertà' dei mezzi messi in campo, dall'altro a un elemento che direi di arcaicità. Non è un caso il fatto che si utilizzino testi fondati o direttamente su una materia mitica (Medea), o su tipologie di caratteri a fortissima caratterizzazione e per così dire entrati in un mito (Riccardo III): in ciascun caso l'intenzione è quella di stabilire una corrispondenza con nuclei teatrali cristallizzati e solidificati dal tempo, di immediata comprensibilità. Quanto al 'popolare', ieri Girardi parlava della possibilità di trasferire il teatro anche in altri luoghi. Sospetto che vi sia una difficoltà in questo, legata mi pare al modo con cui questo teatro interpreta non solo nei temi ma anche nella sua qualità di presenza una cultura legata a questa regione; e se n'è avuto conferma dalla partecipazione che abbiamo potuto riscontrare direttamente, dal singolare coinvolgimento dell'intero paese, dall'atmosfera di festa popolare con cui una intera comunità sembra riunirsi intorno a questo teatro. Anzi, io accentuerei ancor più l'integrazione spettacolare coi luoghi in cui i lavori si svolgono, perché mi sembra che ne rappresentino una componente decisiva. *Land Theatre* e non solo *Land Music*? Voglio dire che le Gravine entrano nel contesto di questi tre livelli, il povero, il popolare e l'arcaico, e in qualche modo li sintetizzano. Da questo punto di vista, e dovrebbe essere chiaro che non lo dico come limite, ma al contrario come qualità - la qualità d'uno spettacolo nato per certi versi 'sul campo' -, può essere che il tuo teatro sia difficilmente trasferibile.

GERARDO GUCCINI: Penso che Girardi non alludesse al trasferimento delle Opere senza canto in contesti ufficiali, istituzionali, connotati, ma alla possibilità di poterle fruire in ambienti comunque idonei. Però, in fondo, la sua proposta era ancora più radicale. Girardi parlava infatti del trasferimento dell'opera, non solo dall'uno all'altro luogo, ma anche fra diversi organici esecutivi. Il che rientra perfettamente nelle dinamiche vitali del teatro, che si compone di organismi in movimento. Più che come forme fisse (i quadri, le statue) le sue

opere vengono utilizzate come valige: si spostano, disfano, ricompongono, si disfano ancora, e fra una tappa e l'altra qualche indumento lo si perde, qualche altro lo si acquista. Per esempio, ieri sera Morganti ha rispettato fin nei dettagli il personaggio di Shakespeare, eppure il testo ha subito una trasformazione enorme. In realtà, il teatro, anche quando sembra occuparsi delle sue modalità di riproduzione, indaga le sue possibilità di trasformazione. La trasformazione è infatti la legge fondamentale della sua esistenza. Per quanto riguarda le Opere senza canto, penso che quella che più delle altre potrebbe venire ripresa (e quindi trasformata) anche da altri organici esecutivi mantenendo almeno in parte la fisionomia originaria, sia *Réputi di Medea*. Qui, infatti, la presenza attoriale è pianificata da un rituale che ingloba il momento musicale e quello drammatico, e fornisce a tutte queste parti (sonora, mitica, performativa) una stessa anatomia, rigida e ben strutturata, che ben potrebbe reggere la nuova carne di una diversa esecuzione. Vorrei accostare due elementi toccati dalla nostra discussione. Uno di questi è stato un po' l'anima di molti vostri interventi, che tendevano a riportare la partitura a una funzione assolutamente centrale, direbbe Berio 'registica'. L'altro, ancora una volta, è l'attore. Quali riteniamo che siano il ruolo e la presenza dell'attore all'interno d'una drammaturgia musicale? Pensiamo davvero che qualsiasi cantante d'opera sia anche un attore per la semplice ragione che svolge convenzionalmente una funzione mimetica? Io credo che se considerassimo i cantanti come attori, cadremmo in un arbitrio assoluto. L'attore, che nel teatro recitato è una presenza abbastanza rara, ma che possiamo conoscere e approfondire, diventa in campo musicale un caso unico e memorabile, un evento che fa epoca. Con ciò intendo dire che, nonostante la drammaturgia musicale abbia prodotto teatri di enorme potenza artistica, dobbiamo guardarci dall'applicare una sistematica equivalenza fra le analoghe funzioni che riscontriamo al suo interno e nell'ambito del teatro dell'attore. Insomma, se proiettiamo sul teatro d'opera le presenze abituali di quello dell'attore - e, in primo luogo, l'attore stesso - corriamo il serio rischio di non poter più afferrare, sotto questo aspetto, il lavoro del musicista. La distinzione è necessaria per incominciare a riferirsi al lavoro del musicista sull'attore. È proprio di questo intendo parlare ricongiungendo le problematiche dell'interpretazione scenica e della partitura.

E.N.: In effetti, Morganti non lo si può 'scrivere'. Nel *III Riccardo III* mi hanno interessato enormemente gli effetti di straniamento introdotti dall'attore. Erano come pause collocate lungo il corso della narrazione, l'introduzione non solo d'una propria dimensione temporale, ma di una personale dislocazione espressiva rispetto al testo. La caratterizzazione 'forte' del personaggio esisteva per intero, ma s'introduceva contemporaneamente una presa di distanza, qualcosa che se non impossibile, è molto difficile, soprattutto a livello per così dire attoriale, nel teatro musicale. L'opera in musica non ripone in genere una analogia fiducia nelle qualità del cantante-attore. In quel caso dovrebbe pensarci esclusivamente la musica; se non si ha a disposizione un attore delle capacità di Morganti, e di solito questo è il caso, le sospensioni, gli straniamenti del suo Riccardo vanno irrimediabilmente perduti e il solo modo consiste nell'includerli entro la formalizzazione stessa della partitura.

E.G.: Non sono d'accordo. La conseguenza estrema di quanto vai dicendo è il teatro del comporre di Clementi, che teorizza e dichiara il proprio fallimento, perché tutto l'evento è nell'elemento consecutivo.

E.N.: Il fatto che nel finale del *Re in ascolto* il protagonista assuma la sua particolare e complessa dimensione rappresentativa non è un effetto che si affidi alla possibilità di disporre di un grande cantante-attore, ma viene predeterminato sia dalla vocalità inventata dal compositore che dalla drammaturgia complessiva dell'opera. L'espressione scenica non punta sulle capacità dell'attore, come avviene invece nell'Opera senza canto. Tamborrino ha espresso poco fa con estrema chiarezza questa sua scelta di campo: è l'attore a possedere un autentico potere d'emozione, al musicista non resta che tentare di trasferirlo nel suo teatro. È chiaro che facciamo fatica a seguirlo su questo terreno, ma un tale aspetto rientra in quegli 'ostracismi' di cui già si è discusso molto in queste nostre conversazioni. Aggiungerei però che la prospettiva suggerita ieri dagli 'esercizi' con Morena potrebbe andare verso il recupero di un diverso tipo di situazioni emozionali, ottenute attraverso un lavoro sulla voce che non implica la 'bravura' dell'attore.

G.G.: Il lavoro con Morena è un *training* eclettico, che può essere uno strumento d'acquisizione tecnica oppure un elemento di arricchimento e completamento artistico nelle prospettive indicate dall'Opera senza canto. Poco fa, abbinando il tema della composizione 'registica' e quello dell'attore, intendevo dire che la composizione, per evolversi in armonia con la presenza e la reattività dell'attore (la quale, nel senso teatrale dell'espressione, è una realtà inafferrabile: il più indeterminato di tutti gli strumenti) ha bisogno di momenti laboratoriali, di riflessione e di lavoro insieme, che consentano di articolare nei dettagli le possibilità della drammaturgia musicale senza togliere all'Opera senza canto la presenza originale e caratteristica di un elemento performativo solo relativamente codificabile e prevedibile. Giocare un po' con questo attributo: 'relativamente', può essere istruttivo. Relativamente indipendente, relativamente autonomo, relativamente creativo; se l'attore non è per nulla (indipendente, autonomo, creativo) si entra nell'ottica dell'esercizio tecnico; se lo è del tutto, si contraggono certe possibilità di articolazione compositiva che prevedono l'interazione con la musica e l'espressione delle sue indicazioni latenti. Un lavoro laboratoriale, simile a quello fatto con Morena, e magari basato sulle sue stesse acquisizioni, mi sembra essere lo strumento ideale per legare la composizione - e proprio la composizione in senso 'registico' - alla presenza dell'attore. Prima Laura Cosso diceva che, in realtà, l'attore non è indipendente dalla partitura perché anche se sposta le sue entrate di due o tre misure l'effetto complessivo non cambia. Certo, l'attore improvvisa su una specie di canovaccio musicale a maglie strette, e proprio per questo, lo strumento che può rafforzare gli intenti drammatici della composizione e consentire il passaggio a una scrittura di secondo grado è un lavoro di tipo laboratoriale. Un lavoro che metabolizzi le improvvisazioni attoriche codificandole o implicandole con mezzi ancor più precisi. Intendevo esattamente questo con l'espressione 'lavoro sull'attore'.

E.N.: Parlerei di lavoro sulla voce dell'attore. Parafrasando il pianoforte pre-

parato di Cage, si potrebbe dire che la vocalità di Tamborrino aspiri a una voce 'preparata'.

ROSSANA DALMONTE: Permettetemi una piccola riflessione. Tutta questa ricerca nasce dal desiderio di rinnovare il teatro musicale. È una spinta che conosciamo bene, e che da sempre ha portato gli artisti a combattere e a modificare. È vero, il teatro musicale è una forma ibrida e, chiaramente, al suo interno la pretesa integrazione di tanti livelli espressivi si realizza in momenti dall'equilibrio instabile. È minacciata. Sta sempre per cadere. Ogni artista che segue l'impulso di rinnovare si crea dei fantasmi contro cui combattere. Quindi, il teatro musicale contemporaneo che Tamborrino si crea per potergli andare contro, non è affatto il teatro musicale reale, ma ne è quella parte che serve a Tamborrino stesso per spingere le sue realizzazioni contro un nemico dichiarato. È una creazione virtuale, che svolge compiti funzionali: solleva le tensioni dell'artista. Ed è bene che sia così: siamo noi che dobbiamo sforzarci di capire, cercando paralleli e precedenti. Mi sembra che nel percorso di Tamborrino sia ben presente, in modo più o meno inconscio, la ricerca di Kagel sul 'teatro strumentale'. Fin dai tempi di Jacopo Peri, il rinnovamento del teatro musicale esprime l'esigenza di integrare la musica con la parola, con il movimento, con la danza, con le luci, con i colori. I modi di integrazione di Kagel – con gli strumenti, con i suonatori, con il gesto stesso di suonare – mi sembrano assai vicini a quelli di Tamborrino. Penso in particolar modo all'integrazione del rumore con la voce, che abbiamo ascoltato nella dimostrazione di ieri. Morena estrapolava da ogni rumore – quello della bottiglia di plastica, quello della trombeta, etc. – una vocale su cui esercitare il suo lavoro di imitazione sonora. Kagel invece lavorava molto sulle consonanti. Ciò dipende anche dalla lingua. Il tedesco permette infatti di mettere cinque consonanti di fila. E, d'altra parte, che la consonante sia più rumorale delle vocali lo sappiamo tutti. Forse, studiando questi antecedenti si potrebbero meglio individuare le coordinate di sviluppo della ricerca di Tamborrino, fra i cui padri oltre al teatro povero e al Berio della *Sequenza V*, metterei anche Mauricio Kagel.

G.G.: Penso che la presenza di Kagel nella ricerca di Tamborrino sia un punto di riferimento assolutamente positivo. L'esatto contrario, insomma, della riduzione del teatro musicale contemporaneo a un idolo polemico.

LAURA COSSO: A proposito di povertà. Nel *III Riccardo III* l'organico strumentale, i calderini, i cerchioni delle macchine erano interessanti anche da un punto di vista visivo. Dal momento che la tua ricerca ha limitato per ora i movimenti degli attori, che sovente recitano seduti, si fa più attenzione alla gestualità dei musicisti. In loro c'è coincidenza tra il far musica e l'essere teatro. Sottolinerei allora ancor più la natura scenica del parco strumentale, e renderei ancor più teatrale il fare musica. Per esempio, alla fine del *Gordon Pym*, tu fai immergere i legni in secchi d'acqua ottenendo una sonorità rarefatta, ovattata, che avresti potuto ricreare attraverso mezzi elettronici, mentre hai preferito servirvi della povertà artigianale degli oggetti. Perché non costruire tutta la scena, tutta un'azione, a partire da esigenze di questo tipo? Perché non portare in scena i secchi, riempirli d'acqua, rendere teatrale il gesto dell'immersione?

M.B.: Incomincio a perdere di vista l'obiettivo finale dell'Opera senza canto.

Nel teatro, come diceva Guccini, ci sono elementi stabili che restano testimoniati nel tempo – il testo, la partitura – e un'apparato non scritto, il cui elemento principale è l'attore con i suoi gesti, la sua voce e i suoi spostamenti nello spazio. Ma che poi ampiamente presuppone una intera macchina di abitudini teatrali non scritte, una tradizione performativa che si frammenta informalmente. In tutti i teatri c'è sempre stata una forte dialettica fra questi elementi; ciò che rimane richiama ed evoca una parte che purtroppo non lascia traccia di sé. Quando Verdi ha composto il *Rigoletto* l'ha fatto in vista d'una macchina teatrale che l'avrebbe eseguito, che era transitoria, deperibile, e che ora non esiste più. Mi chiedo se la sperimentazione di Tamborrino non rappresenti anche un tentativo di creare un meccanismo teatrale di cui l'autore sente la mancanza. Il meccanismo teatrale che ha in mente Berio quando compone le sue opere è quello della Scala. Le Opere senza canto non presuppongono invece un meccanismo preesistente. Forse, perché lo stanno creando.

G.G.: Le osservazioni sul meccanismo teatrale sono essenziali. Liszt si spiegava la mancanza di genio teatrale di Schubert con una motivazione logica. L'opera lirica – diceva – è una grande macchina dove esistono competenze, gerarchie, mestieri, convenzioni e dove il musicista, come una specie di regista passivo, deve trasmettere all'apparato esecutivo i comandi e le esigenze dell'insieme. E il mezzo di cui si serve per far ciò è per l'appunto l'opera. Qui, fra il compositore e gli esecutori (e intorno a loro) c'è la grande macchina, che prima si sostanzia in opera e poi macina tutto: partitura, esecuzione, costumi, scene. Nel teatro di prosa la macchina, quando c'è, è infinitamente più debole. Al suo posto, a governare i rapporti fra gli autori e gli artisti, ci sono sistemi di relazioni che, spesso, come dice Claudio Meldolesi, si assestano in vere e proprie microsocietà. Micro-società erano le compagnie dell'Arte, come oggi lo sono i teatri di gruppo. Nell'opera lirica, insomma, i rapporti interpersonali vengono mediati e inglobati da una macchina enormemente complessa. Nel teatro dell'attore, invece, il processo produttivo si svolge all'interno dei rapporti fra le persone. Ha la loro stessa carne. E così funziona anche il teatro di Giovanni Tamborrino, che non presuppone un meccanismo generale perché si affida, come è proprio dei teatri di gruppo, a una situazione particolare. La povertà insomma è anche una modalità produttiva.

M.B.: Queste situazioni, questi meccanismi relazionali di cui stiamo parlando, forse in modo un po' astratto, sono pur sempre rapporti fra gli uomini, e i rapporti fra gli uomini sfociano in opere o si assestano in tradizioni, per cui, da un certo periodo in poi, si svolgono in un determinato modo più determinato che fissa convenzioni.

G.G.: Certo, determinano tradizioni oppure opere che durano nel tempo. Ad esempio, la commedia di carattere che tanta importanza ebbe per la drammaturgia ottocentesca, è esattamente il frutto di questi meccanismi relazionali, d'una modalità produttiva povera. Goldoni, che ne è il padre, fondò infatti la commedia di carattere sull'imitazione dei comportamenti quotidiani degli attori. Era un strategia con una finalità precisa: gli attori avrebbero accettato di recitare una parte scritta solo se questa gli fosse stata fatta su misura. Esattamente come un abito.

M.B.: L'operazione ha però dato vita a un genere di lunga durata. Ciò che mi chiedo è se quello che Tamborrino sta facendo non sia, per caso, il tentativo di creare una tradizione che non esiste ancora.

G.G.: Posso dire che gli attori che hanno partecipato alle Opere senza canto continuano a cercare il rapporto con la musica relazionandosi, però, diversamente all'elemento sonoro. Ad esempio, Claudio Morganti nel suo ultimo spettacolo sul *Giulio Cesare* tratto da Shakespeare, recita all'interno di un abitacolo dove ha davanti il quadro luci e tutt'intorno degli strumenti che suona nel corso della rappresentazione. E anche Vetrano e Randisi hanno fatto in *Beethoven nel campo di barbabietole* di Dubillard un uso bellissimo della musica.

G.T.: Non mi pongo il problema di creare una tradizione. Sarebbe una presunzione da parte mia. Anche se, certo, nel mio lavoro sulla vocalità c'è un'impostazione sistematica che si presta a venire ripresa. E così anche nel lavoro sull'attore timbrico. Io penso all'udibile nel teatro come a una presenza che riguarda tutto ciò che circonda l'attore: la porta, la sedia, una penna, un bicchiere, possono essere strumenti. Bisogna capire come utilizzarli.

M.B.: Torniamo all'origine del nostro discorso e cioè alla ricerca popolare. Mi sembra che nelle tradizioni delle nostre avanguardie (musicali ma anche teatrali) la ricerca abbia designato una pratica culturale che aveva a che fare con gli strumenti del discorrere. Qualcosa, insomma, che si riferiva alle articolazioni del musicale e del teatrale in quanto tali. Per anni, il teatro ha continuato a parlare di se stesso, a esprimere quello che era: gesto, voce, presenza (in particolar modo, penso al teatro di Carmelo Bene), così come la musica ha continuato a musicare le strutture e le leggi del musicabile. Allora, cosa c'entra questo tipo di ricerca con le tradizioni del popolare? Quella delle nostre avanguardie è una ricerca che riguarda gli strumenti del comunicare ma non i contenuti della comunicazione. Il popolare, invece, non si cura degli strumenti del comunicare ma parla del mondo. Allora, l'antitesi fra la ricerca e il popolare deriva dal differente modo del comunicare, che, in un caso, si ritorce su se stesso riferendosi ai propri modi e, nell'altro, dà al pubblico quanto gli interessa. La gente vuole che l'artista parli del mondo conferendogli un senso: questo è il popolare. Nel teatro di Tamborrino mi sembra di vedere tutte e due le cose. Anche se qui gli elementi legati alla ricerca non si legano in maniera organicamente conclusa: il lavoro principale è sulla musica, ma le attività sull'attore, sulla vocalità, sulla timbrica, sono cose che si riferiscono al come fare musica *per* il teatro e non a un'arte specifica, pura. Di certo c'è che questo è un teatro che va verso il popolare. Parla dei personaggi, e quindi del mondo, dei contenuti della comunicazione. Ieri, al pubblico sfuggivano gli artifici dell'apparato musical-teatrale; quello che lo colpiva era il personaggio. Questi due aspetti, quello popolare e quello di ricerca, esistono e possono esistere insieme: non ho ancora chiaro però in che modo la loro convivenza sia organica. Ieri si parlava anche di distribuirli fra il livello della sintassi e del materiale, per cui, ad esempio, il secondo può essere popolare e il primo di ricerca. Oppure viceversa. Ma forse esiste un'oggettiva difficoltà nel mettere insieme questi due livelli: da una parte l'organizzazione sintattica del *Riccardo III*, dall'altra il modo concreto, immediato, presente, in cui Riccardo III parla.

E.N.: Secondo me è interessante e anche utile a fini espressivi che questi due livelli non si fondano, né si amalgamino completamente; che restino separati e si possa cogliere un dislivello fra loro, una specie di attrito. Mi sembra che una direzione di ricerca in cui una tale frizione venga intenzionalmente cercata sia più stimolante della tensione a saldare organicamente le parti. Non è soltanto un facile gioco di parole temere che a fondere le diverse componenti dello spettacolo si possa arrivare anche al punto di confonderle, ma può essere che, per fare un esempio, il livello della comunicazione immediata, quello che abbiamo convenuto di chiamare popolare, finisca in quel caso anche per scomparire.

G.G.: E poi, l'attrito è di per sé drammatico: un dramma oggettivo che ne rappresenta un altro, di finzione. Ma, tornando alle osservazioni di Baroni, forse, il termine che ci può aiutare a cogliere il salto dalla ricerca al popolare non è tanto 'contenuto', quanto 'incontro'. La riflessione su modi del comunicare diventa popolare allorché si scioglie in qualcosa che è più primitivo e arcaico della comunicazione stessa: l'incontro.

R.D.: Immagino 'incontro' in senso alchemico...

G.T.: Sapete che Morganti si interessa tantissimo proprio di alchimia. È un fatto indicativo. Dice che per lui la parola è una materia che brucia dentro: e gli alchimisti, maneggiando sostanze infiammabili, saltavano per aria. Era gente che metteva in gioco la propria esistenza in maniera totale, come fanno certi attori, meno gli intellettuali e i registi. Io posso usare una scrittura di tipo prescrittivo per la musica strumentale, non per il teatro, non lavorando con questi artisti che hanno una percezione così estrema della parola e del rischio...

M.B.: Il fatto è che gli esecutori di solito vengono considerati come strumenti di lavoro, mentre gli attori si sono umanizzati.

G.T.: No. Se io voglio comporre un lavoro per gli strumenti, l'unico modo che ho di rapportarmi ad essi è di scrivere la parte e darla agli esecutori. Non ho altro mezzo. È diverso se lavoro con solisti o con i musicisti del mio Ensemble: con loro mi comporto come con gli attori. Il che però è impossibile con una formazione orchestrale. Anche se ultimamente, in un mio concerto per archi e percussioni, che presenta delle note tenute nella parte centrale, ho chiesto ai violinisti di intonare la voce all'altezza di queste note e di cantarle. Dopo molta insistenza, l'hanno fatto: l'effetto è stato bellissimo. Sembrava un impasto di coro e orchestra.

E.G.: Non credo che il musicale corrisponda totalmente al tuo orizzonte creativo.

L.C.: E invece il musicale è presente, però all'interno di una poetica teatrale. Una poetica che mi sembra fondarsi su una distinzione, arbitraria e sicuramente contraddittoria da un punto di vista teorico, ma poi concretamente funzionale al teatro che suscita. La distinzione, come giustamente osservava Napolitano, riguarda l'atteggiamento verso gli intervalli. Ovvero, se l'intervallo è connesso con uno spessore semantico, il compositore entra in crisi e rescinde decisamente i due elementi conservando l'intervallo nella musica strumentale, dove l'assenza di parola rende il livello semantico meno immediato, e apprendendo lo spessore di senso fuori dalla musica, nella parola recitata dell'attore.

G.G.: La distinzione presentata da Laura Cosso contiene in sintesi lo schema

drammaturgico del teatro di Giovanni Tamborrino. Così, con queste parole, possiamo chiudere la nostra discussione.

VOCI DAL FESTIVAL DELLA TERRA DELLE GRAVINE

«Risuona nello spazio antistante gli antri l'irritante sensazione della inquieta notte di re Riccardo, la notte che precede la battaglia finale. Tra un pubblico distratto e vociferante e la notte quieta e dolce, aspri rumori giungono dall'orchestra di Tamborrino impedendo il sonno al diabolico re: sono i fantasmi delle sue vittime, ingannate nella vita e adirate nella morte.

Sulla scena, essenziale e scarna, la dolente presenza di re Riccardo incalzato ed offeso dalle forti parole di Anna di Neville: null'altro, ma questo basta per rendere il carattere deciso, l'essenza malefica di un figlio del demonio che di nulla si cura se non dei suoi pretesti e raggiri.

(...) Questa interpretazione shakespeariana di Tamborrino riesce a rendere nella povera scena di questo teatro rupestre e con la sola presenza di due personaggi la forza devastante e rovinosa di una storia d'altri tempi, eternata da un poeta d'eccezione. Naturalmente un decisivo ruolo nell'interpretazione di Elena Bucci e Claudio Morganti è dato dalla vincolante presenza della musica che dà ai personaggi ora momenti di riflessione, ora momenti d'ira, sprazzi di lucidi pensieri o accessi di follia sghignazzante ed isterica (...). (Marco Larocca)

Un teatro davanti alle bocche di due grandi grotte, gli attori come demoni o fantasmi suscitati dalla caverna infernale. Polvere e musica raffinata che ha mangiato, digerito e trasformato in nuovo sangue e nuova carne la lezione dell'avanguardia, alla ricerca di un incontro con un pubblico molto popolare, che vive in paesi lontani dai circuiti teatrali e dai centri di produzione della cultura, nonni, mamme, papà, bambini in continuo movimento. Tutto questo viene raccontato, a caldo, negli esercizi di recensione dei partecipanti al laboratorio di critica teatrale che ho tenuto al Festival della Terra delle Gravine, Marco Larocca, Morena Tamborrino, Maria Elena Maggi, Cosimo Marzia, Marisa Fazio, Tore Scuro. Si parte, nell'assolato pomeriggio pugliese del 5 agosto, a bruciapelo: «Avete un'ora, un'ora e mezzo al massimo di tempo per scrivere una recensione del *III Riccardo III* di Claudio Morganti e Giovanni Tamborrino, lo spettacolo che avete visto ieri sera, o di un altro rappresentato in questi giorni». Avremo tempo di discutere della critica, di cosa è, degli spazi sempre più limitati che ha oggi; affronteremo in seguito il problema di come inventare nuovi strumenti per informare, per fare cultura teatrale, per sviluppare l'arte dello spettatore. Il primo impatto deve essere con la scrittura, con la necessità di raccogliere le impressioni, i ricordi, e di dare loro un filo efficace, che renda la vita (i colori, gli stupori) dell'evento e apra la strada a una riflessione su di esso.

Su due altri elementi richiamo l'attenzione per le prime prove: l'ambiente umano e naturale (le aspre gravine e grotte di Ginosa, Laterza e Mottola) e il ruolo della musica. Postulato: la recensione deve far capire da quali elementi si

genera lo spettacolo e la vita che scorre intorno al momento ritagliato della rappresentazione.

«Lo spettacolo comincerà con qualche minuto di ritardo ma in fondo poco male, lo scenario è di una insospettabile bellezza. Nelle grotte o negli anfratti più impensabili i fari colorati e le candele illuminano particolari di vegetazione o sculture calcaree naturali e non (...) che guidano lo sguardo nell'esplorazione visiva di questa enorme parete rocciosa. Ai piedi della parete un'altra scultura, questa volta metallica, fatta con cerchioni di automobili, ammortizzatori e barattoli collocati in una struttura pensile insieme ai numerosi tamburi (...).

È indubbia la carica evocativa suscitata dalla musica che, pur non risultando didascalica, ha determinato dei paesaggi sonori vicini allo scenario di guerra ovvero della battaglia finale che Riccardo si appresta a combattere e di quelle battaglie intime e private che il personaggio ha vissuto e delle quali è memore al momento della rappresentazione. Diversi sono stati i momenti in cui la recitazione andava all'unisono con la musica, per imitazione dei suoi ritmi e delle vocalità da essa suggerite. L'attore per questo non è risultato però asservito alla musica; contrariamente ho avuto la percezione che gli attori fossero incastonati con grande naturalezza in questo amalgama di suoni e rumori; questo ha fatto della relazione voce-suono una relazione assolutamente paritaria (...). (Morena Tamborrino)

Leggiamo, smontiamo i primi scritti. Indichiamo strade per svilupparli. Stiamo lavorando in modo sperimentale, nel senso che cerchiamo di riprodurre nell'ambito favorevole di un laboratorio le condizioni del lavoro critico. Il primo compito è quello di 'precipitare' la dilatazione della visione normale nella sintesi di un brano di poche righe, elaborato in un tempo limitato. Nei giorni successivi esploriamo altre forme di esercizio: una recensione in due cartelle, all'incirca la misura dei resoconti per i quotidiani; un breve saggio, su uno o più spettacoli o su diversi aspetti del festival. Ipotesi da verificare: come cambia il modo di scrivere a seconda dell'ipotetico contesto in cui va inserita la recensione (quotidiano, rivista); come muta, di conseguenza, il modo di guardare, di cercare informazioni, di investigare lo spettacolo. Studiamo interviste, presentazioni e recensioni di diverse epoche, apparse su pubblicazioni con finalità, periodicità e lettori differenti. Leggiamo le tendenziose analisi di George Bernard Shaw, alcuni acuti e veloci rendiconti di Gramsci per le edizioni di inizio secolo del quotidiano «Avanti», i programmi di sala prodotti dagli uffici stampa di alcuni teatri, varie riviste, le incursioni di letterati (Flaiano, Garboli) o di studiosi di teatro (Taviani). Altre condizioni laboratoriali privilegiate che offre questo festival sono date dalla presenza di spettacoli che ricercano modalità di composizione drammaturgica non tradizionali, coinvolgendo in modo determinante nell'elaborazione dell'opera la musica, come nel caso delle Opere senza canto di Tamborrino, e l'attore. Saranno pertanto utili materiali 'd'esercizio' sia *Mondo di Carta*, uno spettacolo tratto da vari racconti di Pirandello di e con Enzo Vetrano, Stefano Randisi, Marco Sgrosso, Elena Bucci (in scena anche Marika Pugliatti; collaborazione drammaturgica di Cristina Valenti), sia *Barboni* di Pippo

Delbono, un emozionante lavoro che mette in scena attori ed emarginati alla ricerca di una contaminazione di verità tra arte e vita.

«*Rocce, macchia mediterranea e Murge, Shakespeare e teatro sperimentale, pubblico colto e pubblico popolare: tutto questo è il festival; questa manifestazione, alla sua terza edizione, mira al recupero di luoghi rupestri perduti nella memoria della gente e ad una promozione teatrale senza precedenti in una marginale provincia tarantina dove la cultura si è quasi sempre fermata tra i banchi di scuola e le mute pagine dei libri. Con il festival vaghiamo tra i sassi e le rocce della Murgia pugliese, tra grotte scavate nel carparo ed antiche chiese rupestri e ci fermiamo stupefatti ad ammirare i profondi solchi e le ripidissime pareti, frutto di millenarie erosioni, che prendono il nome di Gravine(...)*». (Marco Larocca)

Gli scritti, man mano che passano i giorni, prendono forma: ricostruiscono non solo gli spettacoli in modi sempre più precisi, mirando a 'far vedere' e a 'far capire' anche a chi non c'era, ma danno anche conto dei contesti, dei problemi che suscita un tale festival in quei luoghi. Diventano opinioni e discussioni di politica culturale, sul teatro e sui modi di intendere una rassegna estiva.

«*(...) A Mottola il festival è stato inaugurato martedì 21 luglio con una parata lungo le vie della città, e bene è riuscito l'intento di Milon Mela nel voler presentare ad un pubblico europeo le antiche tradizioni dell'India (...). Sabato 25 luglio ore 21.30 nella gravina delle Sette Lampade va in scena Mondo di carta (...). L'opera è stata tratta dalle Novelle per un anno di Luigi Pirandello, in particolare: Guardando una stampa, La tragedia di un personaggio, La rallegrata, La casa del Granella e Sgombero. Il personaggio principale è Aureliano Balicci, vissuto tra i libri polverosi di una biblioteca. Ora, cieco, ricorda gli attimi fuggenti e nostalgici che una lettura attenta e silenziosa gli aveva regalato. La voce di Tilde Pagliocchi che legge i suoi libri lo infastidisce, e soprattutto non prova più le stesse emozioni che una lettura taciturna e personale seppe dargli. A questo punto si intrecciano altre novelle (...)*». (Marisa Fazio)

«*Pirandello è sbarcato al Festival delle Gravine e da uomo del Sud si è trovato perfettamente a suo agio tra le pietre della Terra di Mottola. (...) Il lavoro è stato realizzato in un ampio spazio scenico a più altezze che la natura aveva messo a disposizione della regia. I cinque attori sono riusciti a dominare questo ambiente non abituale con la stessa carica che avrebbero profuso sulle tavole di un palcoscenico. Così, con il procedere della rappresentazione, tra le pietre, la scenografia naturale, alla fine, è scomparsa; la roccia aguzza, il sasso sporgente della gravina non sono risultati fattori determinanti o deterrenti per la creazione e il mantenimento di una tensione emotiva che ha tenuto per poco più di un'ora gli spettatori partecipi all'evento. (...) Hanno ripreso vita storie note o meno note di un Pirandello non drammaturgo ma narratore. Sulla scena ne è scaturito un lavoro, un teatro della parola e dell'affabulazione in cui il linguaggio nasce e si libera per raccontare. E bene è stato raccontato, con ammiccamenti accattivanti,*

interpretato così che l'attore è tornato quello strumento passionale che perfora la crosta della nostra vita che può essere sì reale, ma sempre meno vitale per molti di noi. Gli squarci delle novelle presentate possono rappresentare il teatro delle occasioni da cui si impianterà il vero teatro del drammaturgo (...). Due peccate. La prima: lo spettatore se non già a conoscenza del mondo letterario di Pirandello non avrebbe potuto seguire agevolmente l'intreccio dei sei racconti proposti. Un ritmo meno incalzante e più dilatato avrebbe dato la possibilità di una maggiore assimilazione del susseguirsi delle situazioni tratte da novelle diverse. La seconda: un poco di fantasia e un pizzico di buona volontà avrebbero potuto eliminare o sostituire, per rispetto della scenografia naturale, la fila di sedie da cinema in compensato collocate in scena (...)». (Cosimo Marzia)

«*(...) La musica accompagna Riccardo, lo sostiene, quasi ne diventa l'armatura: un'armatura che gli dà vigore ed allo stesso tempo ne sfuma i contorni rendendolo fantasma come quelli da lui evocati. Ed ecco che il peso dell'armatura scava un solco intorno a Riccardo ed agli spettatori ed il fantasma del re avvolge tutti e coinvolge nel suo delirio non lasciando più vie di scampo. E così ora in scena con Riccardo non c'è più solo Lady Anna che ha ormai tirato fuori tutte le sue maledizioni, ma ci sono tutti gli spettatori che possono finalmente, attraverso l'opera, liberare i loro affanni e dar sfogo a tutto il negativo che hanno dentro. Ma attenzione, perché non sempre è così: questo accade a Ginosa, dove il pubblico è silenzioso e attento, e dove gli attori sono già alla seconda replica, ma non è così a Laterza, dove il pubblico è rumoroso e dove gli attori vanno in scena con l'ultima prova che risale a qualche mese fa. Quella di Laterza (...) è la classica situazione da teatro di piazza dove troppi sono gli elementi di disturbo e dove completamente sbagliata è la scelta del luogo, giacché le troppe difficoltà che ci sono per raggiungerlo predispongono negativamente lo spettatore. La stessa novità di utilizzo del posto distrae dallo spettacolo stesso. (...) Attenti a non pensare che sia sbagliato portare gli spettacoli all'aperto e soprattutto attenti a non svilire l'elemento del recupero del nostro patrimonio di cui Tamborrino e collaboratori si fanno paladini (...)*». (Maria Elena Maggi)

«*(...) Dispiace che il profumo di timo non esista più, resta soltanto uno strano odore aspro nell'aria, ed è tutto quello che ha lasciato un incendio doloso di qualche settimana fa. Le grotte illuminate da ceri o da luci danno un'immagine nuova a questo scenario naturale qualche volta dimenticato dagli stessi cittadini. A Mottola il festival ha acceso ancora una volta qualche polemica. Ma quello che serve è un originale impatto emotivo, qualcosa di più profondo, e questo è il Festival della Terra delle Gravine!*». (Marisa Fazio)

Questi scritti sono estratti dai testi finali, frutto di un lungo lavoro di rielaborazione. Una rielaborazione guidata da diverse domande. La prima è stata: di cosa parliamo, oggi, quando parliamo di teatro? E di critica? Come è fatto uno spettacolo, come lo si guarda, come se ne può dare conto? Che non esistano regole certe non è tanto scontato. La critica si basa, molte volte, ancora su una semplice disamina del testo, sul racconto della trama. Ma il teatro va

cambiando. Un tempo le recensioni uscivano la mattina successiva alla prima rappresentazione: il critico preparava in precedenza il pezzo, centrandolo principalmente sull'autore e sul testo, per poi aggiungere in fretta, alla fine della visione dello spettacolo, brevi note sull'interpretazione degli attori e del regista. Ora anche i quotidiani hanno altri tempi; ma soprattutto si è diffusa la coscienza che svariati elementi concorrono a creare a uguale titolo lo spettacolo. E spesso compito del critico diventa proprio quello di osservare, oltre ai risultati, anche la storia dei processi creativi messi in atto. Fondamentale diventa, allora, investigare le modalità di 'drammaturgia' e di messinscena, inquadrare l'opera non solo nel repertorio di un autore drammatico, ma nel cammino degli artisti che la portano sul palcoscenico.

«Il III Riccardo III prende forma nel 1994. Giovanni Tamborrino scrive una partitura musicale su Studio per Riccardo III, ricalcandone tutti i momenti e convincendo appieno Claudio Morganti. "È stato un bell'incontro. Due anime creative in sintonia, ciascuna nel suo mondo, ma vibranti assieme". Dice Claudio Morganti. Dal 1993 (anno dell'interruzione del sodalizio con Alfonso Santagata, datato 1979: Compagnia Katzenmacher), l'attore e regista ligure s'è dedicato esclusivamente a Shakespeare, da lui stesso definito 'la Bibbia dell'attore' (...). Anna Neville (vedova di Edoardo, figlio di re Enrico VI, entrambi uccisi da Riccardo III) inveisce contro il folle re, il genio del male, accusandolo dei suoi spietati delitti. Riccardo di Gloucester apparentemente subisce, uscendo, a tratti, dall'atteggiamento difensivo con brevi frasi d'atroce ironia. Coi suoi guizzi nervosi il protagonista-autore Claudio Morganti è il centro energetico di questo lavoro. Ed è lontano dalle mura fortificate del suo immaginifico castello, e dalle tavole di un proscenio. "Agli attori e ai musicisti chiediamo di abitare il paesaggio e di portare la loro arte al di fuori degli ambienti specialistici, senza però menomarne la sapienza tecnica e l'inquietudine sperimentale. Un dramma delle arti che coinvolga nel ritmo dell'evento diverse forme, tradizioni, tecniche e sensibilità". È il Tamborrino-pensiero, in altre parole la filosofia del festival (...).» (Tore Scuro)

Se i metodi tradizionali d'analisi risultano usurati, come leggere oggi uno spettacolo? Come è possibile dare conto delle intersezioni tra i diversi elementi e operatori che concorrono nella concezione e nella produzione di un lavoro teatrale? Dedichiamo una parte del lavoro a ricostruire una griglia utile per l'analisi critica. Ma ogni astrazione, deduzione, generalizzazione viene fondata su dati concreti e su domande urgenti. Il risultato, imperfetto, provvisorio, può costituire anche uno strumento utilizzabile dallo spettatore che voglia entrare più specificamente nelle cose sceniche: 1. La recensione deve presentare lo spettacolo attraverso: il titolo, l'autore, l'anno di realizzazione, altre notizie utili all'identificazione; 2. Deve individuare le modalità di composizione dello spettacolo: - condizioni di produzione; - agenti della composizione, loro operatività e relazione (autore, regista, attori, scenografo, costumista, musicista, creatore luci, compagnia o gruppo); - drammaturgia: dell'autore (descrizione del testo / delle eventuali operazioni di adattamento); del regista (interpretazione di un

testo / creazione dello spettacolo); dell'attore; del gruppo; - modelli e riferimenti; - processi della composizione (per fasi / unitari); 3. Deve rilevare gli elementi caratterizzanti lo spettacolo finito: - condizioni di rappresentazione (luogo / occasione / committenza / articolazione dell'opera / durata); - esiti del lavoro degli agenti (drammaturgia / regia / parola / gesto / coreografia / relazione scenica / relazione con il disegno drammaturgico e registico / scenografia / costumi / oggetti di scena / luci / musica / ecc.); 4. Deve descrivere la ricezione: - tipo di pubblico; - sintonia / dissintonia con lo spettacolo; - atteggiamento nei confronti dei messaggi espliciti o impliciti; - osservazione degli strumenti d'informazione che il pubblico ha a disposizione.

Ma gli schemi non bastano. La griglia deve essere interpretata, ogni volta, dalla sensibilità di chi guarda e decide cosa approfondire o tralasciare, anche in relazione a varianti quali la destinazione dell'articolo e lo spazio a disposizione. Fare critica è anche assumere dei punti di vista, scegliere una posizione dalla quale guardare. Può essere oggettiva, distante; oppure seguire più da vicino, pur senza confondersi, gli sforzi degli artisti per delineare nuovi orizzonti di creazione e nuovi ambiti organizzativi (e politici) di azione. Critica come giudizio; critica militante. Con tutte le contraddizioni relative.

La preparazione alla visione di *Barboni* si sviluppa intorno all'analisi di interviste agli autori e recensioni di questo singolare spettacolo. Si rintraccia l'origine della sua drammaturgia in una crisi del regista-protagonista che decide di confrontarsi sulla scena con i 'barboni', con coloro che come l'artista sono fuori dalla norma e mostrano una verità spesso disarmata.

«Martedì 11 agosto Pippo Delbono e la sua compagnia arrivano nella gravine di Ginosa ed è subito caos: non ci sono camerini, non ci sono servizi, e l'accento cade ancora una volta sulle lacune del festival ... possibile che nessuno ci abbia pensato? Può l'artista diventare un troglodita e rinunciare anche al necessario? (...) Ma i matti di Pippo hanno già dimenticato ed ecco si dà inizio allo spettacolo: c'è tanta polvere giù in gravina, i piedi dolgono sotto i sassi senza le scarpe, non s'è neanche notato se c'è la luna (c'era, c'era, e faceva compagnia ad una stella). Gli spettatori sono ammutoliti, oserei dire incantati, e tutti sono travolti da un turbinio di sensazioni che non hanno nulla a che vedere con la pietà: è emozione pura, è compassione pura (nel senso del termine greco... stesso sentimento). Forse perché ci riscopriamo tutti un po' 'barboni' (...).» (Maria Elena Maggi)

«Danzare nella guerra, ossia la terapia di Pippo Delbono. Caduto in una profonda crisi depressiva, il regista e attore ligure, prende a guardarsi attorno, agli angoli delle strade, ai margini della vita. Nel suo vagabondare, Delbono, umanamente ed artisticamente assistito dall'argentino Pepe Robledo, incontra artisti di strada e disadattati. Con essi ritrova il sorriso, e la voglia di vivere nel quotidiano o danzare nella guerra, che poi è la stessa cosa. Forse. Più si soffre, più si è felici. Fra teatro e strada, prende forma Barboni (...). La chitarra di Pietro Corso e le poesie di Bernardo Quaranta (morto barbone, ma con una valigia piena zeppa di pensieri vergati su carta straccia) fanno da colonna sonora alla scrittura scenica(...)». (Tore Scuro)

«(...) E lo spettacolo nelle sue bolge per lo spettatore distratto poteva divenire veramente infernale: guardando Mister Puma l'elettrico cantante rock scoppiato, la barbona con il suo tesoro fasullo pieno di poesie lette poi al leggio, l'ubriacatura della guerra, il ballo dell'ebbrezza delle donne cannone o delle prostitute, il poliomelitico che racconta una delicatissima favola, il duetto con Bobò che interpreta a gesti con l'autore un pezzo di Aspettando Godot, la lotta delle grassone come sul ring di lotta libera, l'ironico grottesco funerale di un clown (...).» (Cosimo Marzia)

«(...) le poesie parlano un po' di tutti noi, siamo tutti come gatti senza nome, Bernardo Quaranta è tutti noi e tutti noi alla fine avremo il nostro clown dal volto bianco che canterà le nostre lodi o il nostro distruttivo epitaffio che restituirà l'udito a tutti quanti, così come è successo a Bobò che ha strappato un applauso a tutti quanti che incantati dalla compagnia si sono alla fine alzati ad applaudire per svariati minuti i fratelli barboni (...).» (Maria Elena Maggi)

Questi scritti, come i primissimi, sono stati prodotti a caldo, in poco tempo, a conclusione della settimana di lavoro. Ma è stato percorso un notevole cammino, e si vede. Soprattutto per merito dei partecipanti: ciascuno con motivazioni molto forti, diverse per ognuno. C'era il cronista del giornale locale, il collaboratore occasionale di fogli vari, molti giovani laureandi o laureati (senza lavoro) che seguono ormai da alcuni anni le esperienze di Tamborrino. Essi, in relazione con i problemi che pone questo festival, frutto di una forte volontà artistica ma povero di finanziamenti e precario nelle strutture organizzative, hanno iniziato a confrontarsi con il teatro, crescendo anche come intellettuali che fanno cultura lontano dai grandi centri. Notevole è stato l'impegno di tutti, la voglia di porre domande e l'urgenza di ricercare risposte. Segno di vitalità culturale (e politica). Tanto che la conclusione è stata un'ipotesi per il prossimo anno: uscire dall'ambiente 'sterilizzato' del laboratorio e provare a produrre, durante il festival, un foglio di informazione per gli spettatori. Passare dall'esercizio asettico a misurarsi con la realtà in movimento di questa rassegna, di chi con tanta fatica la fa, di chi la guarda, del rapporto con le istituzioni e con i ritardi culturali e organizzativi di un sud che iniziative come questa vogliono profondamente cambiare.

MASSIMO MARINO

ALBEDO*

Le mie lontane, primitive ed infantili esperienze musicali, strano a dirsi, non mi sembrano sbiadite dal tempo né tantomeno vaghe ed imprecise ma al contrario, forse oggettivate dalla distanza temporale, mi appaiono vicine e vitali. La dimensione del tempo intesa in senso bergsonianò risulta essere una possibile chiave di lettura per comprendere la realtà di fenomeni, che apparentemente complessi ed inspiegabili, portano sì l'individuo a contatto con categorie metafisiche ma, d'altro canto, provenendo comunque dalla dimensione fisica del nostro universo sensoriale, possono essere indagate con tutti gli strumenti della conoscenza. In particolare ricordo la consistenza e l'odore dei tasti d'avorio di un vecchio pianoforte di famiglia, mio primo amato e odiato strumento; amato in quanto avvertito nella sua potenzialità creativa e odiato in quanto subito nella mia assoluta impotenza infantile di effettiva manipolazione del mezzo a fini estetici. Ma erano, quelli, i primi anni Sessanta, anni in cui dalle radio e dalle prime TV di un'Italia in espansione venivano fuori nuovi suoni che veicolavano l'ansia e l'urgenza di un cambiamento ra-

diale; avevano il timbro e il colore di una chitarra, da qui la mia curiosità per questo strumento visto nella accezione popolare del termine, versione non limitativa ma pregna di humus e vitalità.

Oltre alle chitarre rock dei gruppi di quegli anni - subito amate visceralmente e condivise nella loro più o meno esplicita carica eversiva - ricordo l'ingresso in casa di un caro vecchio e magico disco di un chitarrista che colpì la mia fantasia di bambino: si trattava di Segovia. Le musiche racchiuse nei solchi neri di vinile sembravano provenire da terre lontane ed incantate, fuori dal tempo: musiche richiamate soltanto per consegnarci un messaggio di bellezza e di struggente nostalgia per qualcosa di irrimediabilmente perso, e tuttavia arcano e maestoso. Allora apparvero in me due aspetti apparentemente contrastanti, entrambi in lotta per il medesimo fine: il desiderio di dar forma a quell'oscura pulsione interiore, che rivela solo a tratti forma e modalità, e pian piano traccia qualcosa di molto simile al destino di un'uomo.

Inizia così, nella prima adolescenza, una fase di avvicinamento alla

* Questo mio scritto vuole essere un affettuoso e mai abbastanza grato ringraziamento alla persona di Angelo Gilardino, il Maestro a cui lo dedico.

sei corde vissuta quasi da autodidatta, e che mi porta a conoscere fisicamente lo strumento. Nel suo intrico di accordi e di posizioni, non senza fatica e con tutte le mancanze e le ingenuità, fu un periodo di straordinaria fertilità perché quest'approccio conteneva i germi di un fare musica che trovava nella pratica dell'improvvisazione il suo momento culminante e più stimolante. Improvvisare a lungo su pochi accordi costringe a ricercare nella variazione, anche infinitesimale, dei parametri sui quali è possibile intervenire, una varietà e una molteplicità di soluzioni non raggiungibili in modi diversi. Conduce a meditare interiormente sulla mobilità dei propri confini, cercando di spostarli oltre il loro limite.

Arrivò ben presto l'istante in cui non mi sembrò possibile riuscire ad andare avanti da solo; la consapevolezza di praticare sentieri ormai logorati dalla pratica, svuotati perciò di senso, mi portò a considerare con maggiore attenzione quella parte di me nella quale viveva abbandonata, ma sempre viva l' 'altra musica', vale a dire quella proveniente dalle dimensioni 'colte' del pensiero musicale occidentale: avevo bisogno di un Maestro. Nella mia formazione accademica ho avuto una pluralità di referenti didattici ai quali sono riconoscente se non altro per la pazienza dimostrata nel relazionarsi con un allievo spesso poco condiscendente, critico in modo spietato, sempre pronto a mettere in discussione verità apodittiche: il classico allievo 'scomodo' che nessun insegnante si augura d'incontrare. Ebbi invece la fortuna di incontrarne uno in grado di trarmi al di fuori da quel ruolo, avviandomi con pazienza ad una maggiore consapevolezza inte-

riore. Parlare di questo Maestro (del mio, evidentemente) mi porta sempre in qualche modo a dover riconsiderare sia il lato umano che quello artistico della mia esperienza individuale; questa operazione, non sempre lineare, conduce comunque ad una problematica complessa ed articolata, non libera da contraddizioni ed apparenti *nonsense*. Di sicuro posso dire che la neutralità di valutazioni di tipo ideologico nell' approccio didattico del Maestro miravano a far sì che l'allievo pervenisse in maniera autonoma ad una personale ricerca di tipo estetico-interpretativo e che i dettami di quella che potrebbe essere definita la sua 'scuola' in fondo ne negavano alla base lo stesso concetto, al meno dal punto di vista accademico del termine (acritica trasmissione di nozioni, regole, precetti stilistici ed impostazione tecnica strumentale, atteggiamento questo che spesso nasconde una mancanza di valutazione nella validità delle possibili alternative nel raggiungere attraverso diversi percorsi di senso, il traguardo di una più autentica espressione artistica). Si badi bene, l'atteggiamento didattico del Maestro non era però assolutamente improntato ad un criterio di libera anarchia: tutt'altro! Muoveva anzi ad un rigore costruttivo nell'approccio al testo musicale da indagare al quale ci si doveva comunque riferire nei più minuti e riposti particolari. L'aderenza stilistico-formale era l'irrinunciabile punto di partenza per giungere poi, attraverso un processo di raffinamento e di decantazione del materiale sonoro, a quella autonomia interpretativa e a quella irripetibile 'unicità' (quasi una traccia indelebile) tipica della personalità dell'interprete. Il metodo adoperato era quasi socratico, volto a far

sì che la risposta alle problematiche tecnico-interpretative venisse per una sorta d'intuizione o meglio di 'illuminazione profonda' dell'allievo, guidato attraverso un cammino iniziatico da chi gli indicava soltanto le possibili alternative; la responsabilità della scelta restava al postulante che così vi trovava anche un rafforzamento delle proprie capacità; mai un consolatorio e rassicurante schermo alle proprie debolezze. L'aver seguito personalmente questo percorso mi ha portato ad una considerevole libertà di giudizio e ad una serena valutazione dei miei limiti, nei quali perseguo un ideale artistico rivolto soprattutto alla consapevolezza etica e alle responsabilità alle quali si è chiamati quando si avverte che la pratica dell'arte non può essere finalizzata ad un mero intrattenimento, ma piuttosto, alludere ad un barlume di 'verità', non dimenticando per questo l'importanza ludica dell'accadimento artistico, ma senza abdicare verso posizioni di comodo (facili consensi lautamente remunerati, e conseguente prorompente narcisismo).

Mai come in questi ultimi anni si è potuto constatare quanta urgenza vi sia invece di operare in modo trasparente e significativo, mirando a ritornare all'essenzialità del far musica, salvaguardando l'integrità del messaggio estetico e recuperando la dimensione dell'interazione con il pubblico. È il momento di vivificare fin dalla radice una pratica musicale spesso inaridita dalla pratica del recupero del patrimonio (repertorio) lontano nel tempo e svincolato da qualsiasi tematica contemporanea. Insomma, si avverte sempre più nel settore degli operatori musicali, dei musicisti, degli interpreti, il bisogno di reinventare il proprio ruolo, che risulta essere spesso svuo-

tato e isterilito da prassi reiterate in cui si consumano, come in un museo delle cere, rituali che avevano la loro ragione d'essere nell'Ottocento, non alle soglie del Duemila. La crisi che investe il musicista contemporaneo è di tale portata e di tale drammaticità da rendere improrogabile il ricorso a nuove modalità di approccio all'arte musicale che ne ringiovaniscano il volto e la riportino ad una dimensione significativa.

In tal senso la pratica dell'improvvisazione, spesso snobbata nell'ambiente accademico e conservatore, mutuata dal jazz e dalla popular music, potrebbe essere un primo passo per una ricerca non più soltanto fine a se stessa, ma motivata a ripristinare un rapporto dialogico con l'ascoltatore, irrimediabilmente compromesso dalle ideologie delle avanguardie che, sempre più rinchiusi in dimensioni estranee al reale, hanno spesso perseguito fumosi e inutili esperimenti che hanno allontanato il pubblico dalla vita musicale. Personalmente avverto maggiormente in questi ultimi anni il desiderio di recuperare quella dimensione ludica del fare musica che ha caratterizzato la mia adolescenza e il ritornarvi adesso dopo aver percorso la strada della formazione colta, accademica, è operazione che procura emozioni e sorprese antiche e nuove ad un tempo. Riascoltare oggi, a distanza di due decenni, la migliore musica prodotta in quegli anni (il paradiso elettronico e a tratti inquietante dei Tangerine Dream, o le visioni oniriche dei Popol Vuh, ma anche le prime splendide ballate dei Procol Harum), mi fa pensare che se qualcosa è andato irrimediabilmente perduto, qualcos'altro di nuovo sta lentamente prendendo forma. Non è più possibile pensare,

nella dimensione del villaggio globale, che esistano realtà artistiche assolutamente differenziate. Occorre invece ricercare nella pratica attuale della contaminazione fra i generi ad esempio, o nella ritrovata capacità improvvisativa quei nuovi orizzonti che possano di nuovo dare un senso alla musica del nuovo millennio. Abbiamo il dovere e la libertà creativa di poter usare qualsiasi mezzo pur di poter arrivare a rivelare il messaggio che oscuramente prende vita dentro di noi; il mezzo elettronico teso a modificare la natura del suono così come il supporto imprescindibile dato dalla tecnologia digitale, sono solo alcuni degli aspetti del nuovo percorso musicale che si sta delineando.

In tal senso ho recuperato l'uso della chitarra elettrica e del suo vocabolario timbrico che mi conduce a dimensioni sonore inusuali per un chitarrista 'classico'; nello stesso tempo coltivo la dimensione del repertorio tradizionale della chitarra con maggiore libertà e senza la costrizione degli schemi usuali. In quest'ottica è nato *Albedo*, per chitarra elettrica, primo brano di una trilogia vagamente ispirata al mondo alchemico, e che è naturalmente venuto alla luce dopo una mia improvvisazione casalinga, così come è stato possibile convertire la

parte per chitarra di *Pilar*, brano espressamente realizzato da Girolamo De Simone, per pianoforte e chitarra (classica) in una traccia musicale realizzata dalla chitarra elettrica con il mio personale apporto improvvisativo nella realizzazione di alcune cadenze. I risultati raggiunti sembrano incoraggiare una ridefinizione del mio personale operato artistico in maniera forse ancora più radicale con il perseguire ancora più sostanzialmente la prassi improvvisativa nella dimensione concertistica, come del resto è già avvenuto in un concerto in duo con il chitarrista Piero Viti. Qui è stato possibile convertire la lunga pratica di musica d'insieme maturata in 16 anni di attività, proponendo per la prima volta in pubblico un aspetto inedito del nostro fare musica, fino a quel momento coltivato in forma esclusivamente privata, nell'improvvisazione su semplici schemi modulari nati dal diretto contatto con lo strumento e su di una elaborazione estemporanea di quest'ultimi, dove la presenza dell'inatteso fluire delle sensazioni interiori conduce ad un gioco che si rinnova incessantemente nei suoi contenuti e nelle sue regole, dove il fine ultimo resta quello di cogliere e comunicare una dimensione di libertà interiore.

PAOLO LAMBIASE

QUALE CHITARRA CLASSICA?

Alle soglie del nuovo millennio è un dato di fatto che la chitarra abbia acquistato grande popolarità nei più vari generi musicali guadagnandosi di diritto, specialmente nella sua accezione di 'chitarra classica', il ruolo di strumento 'colto'. La compresenza, nell'attuale panorama musicale, di numerosi tipi di chitarre, che il più delle volte con specifiche tecniche esecutive e peculiarità di linguaggi si trovano a rappresentare differenti generi musicali o culture (chitarre 'classiche', 'flamenco', 'elettriche', 'acustiche', 'Synth', 'Midi', 'battenti', '12 corde', etc.), offre, a quanti, esecutori o compositori, si accostino allo strumento, un vortice di suggestioni tra evocazioni arcaiche e futuristiche proiezioni sonore, ponendo non pochi interessanti spunti di riflessione sul ruolo e la figura del chitarrista contemporaneo. Da chitarrista militante nell'area della 'chitarra classica', con un'attività sia di esecutore (oltre che come solista, anche da anni in duo con il chitarrista Paolo Lambiase e con il flautista Salvatore Lombardi) che di neocompositore, nella mia esperienza artistica ripetutamente ritrovo a dovermi misurare con questo ruolo e questa figura e quindi la presente vuol essere una riflessione che spero possa tornare utile, sulla base delle mie esperienze artistiche, a chiarire e a chia-

rirci le idee. Questi appunti costituiscono inoltre l'occasione per fare un punto sul mio percorso artistico attuale e sulle linee guida della mia personale ricerca.

Tornando dunque alla domanda posta in apertura - «quale chitarra?» - (che è poi quella che principalmente crea delle implicazioni filosofiche sul proprio ruolo di chitarrista moderno), ho potuto constatare di frequente che, tra gli addetti ai lavori, ad essa si tende a dare una risposta che accorda alla chitarra 'classica' l'unico ruolo di guida accreditata per il raggiungimento di un valido ideale artistico e di una piena realizzazione strumentale. E se tale risposta ha comunque del vero, è anche vero che spesso si corre il rischio di essere guidati da preconetti di comodo che condizionano in maniera più o meno palese le idee al riguardo. La questione va infatti analizzata nella sua complessità distinguendo alcune problematiche che caratterizzano il nostro mondo. Il primo nodo da sciogliere è infatti la frattura esistente tra i vari tipi di chitarre ed i corrispettivi generi musicali. Difatti si assimila sempre una certa chitarra ad un determinato genere musicale. La qualcosa è di fatto singolare se si pensa che il pianoforte di Michelangeli che suona Chopin o Debussy è in pratica lo stesso di quello di Keith Jarrett impe-

gnato in evoluzioni jazzistiche, mentre invece la chitarra suonata da Segovia (ad esempio la mitica Ramírez), che con incomparabile ardore ed autorevolezza trasferisce sul vinile o fa risuonare nelle sale di concerto il Bach della *Ciaccona* o l'Albéniz delle suggestioni andaluse, non è affatto la chitarra nella versione semiacustica (un particolare modello di chitarra elettrica che sfrutta anche le proprietà della cassa acustica dello strumento) che da almeno mezzo secolo ha dato voce, con una tecnica ed un *sound* a sé stante, ai jazzisti e *blues-man* che hanno vergato le pagine di storia di questi generi. Alla fine strumenti differenti afferiscono a generi differenti e gli esecutori dell'uno o dell'altro strumento si ritrovano nella pratica ad essere del tutto alieni tra loro. Se si considera poi lo stesso strumento, ad esempio quello di fattura 'classica', suonato da un chitarrista di formazione 'classica' e da un chitarrista di formazione 'flamenca', le differenze esecutive e tecniche si fanno ancora più sostanziali al punto da far risultare, nei due casi, lo stesso strumento con peculiarità tecniche e timbriche del tutto differenti. Si pone quindi il problema di assegnare un ruolo chiaro alla figura del musicista che nella chitarra trova la propria realizzazione artistica. L'attuale livello di contaminazione tra generi e stili, che in maniera irreversibile sta dando un'impronta decisiva alla più recente produzione musicale, pone la questione specialmente per chi abbraccia, per affinità spirituale, la dimensione 'classica' della chitarra, e la pone nei termini di revisione di alcuni atteggiamenti nei confronti del proprio strumento.

Personalmente, pur rispettando e realizzando per quanto più è possi-

bile, come interprete, una prassi esecutiva 'tradizionale' nel frequentare le pagine del repertorio, mi sto accorgendo che nel momento in cui la chitarra mi occorre come strumento per creare la *mia* musica, su di essa tendono a catalizzarsi prepotentemente ed in maniera del tutto naturale le più svariate suggestioni strumentali e gli echi indescrivibili dei più svariati lessici, quasi a ribadire che il linguaggio che permea la chitarra contemporanea è molto più vivo di quanto un semplice atteggiamento di ossequio alla tradizione possa imporre. Credo, tra l'altro, che al chitarrista 'classico' manchi principalmente quella valvola di sfogo creativo che ad esempio pratiche come l'improvvisazione possono sicuramente favorire. Da alcuni anni, con Paolo Lambiase, in maniera del tutto naturale, quasi come a dar voce ad un richiamo che soffocato dal rigore degli studi aveva covato a lungo, ci siamo ritrovati a realizzare, al di là della nostra attività di interpreti in campo tradizionale, delle performances improvvisative che via via dalle mura domestiche si sono trasferite sui palchi. Con grande stupore ci siamo accorti che, pur non rinnegando affatto tutti i trascorsi 'accademici' nonché il rigore dell'atteggiamento strumentale e con lo stesso entusiasmo creativo che da sempre caratterizza la nostra attività nell'ambito della chitarra 'classica', nelle 'divagazioni' improvvisative continua ad affiorare principalmente la ricerca del suono, un suono chitarristico ideale, che, forgiatosi nel DNA della nostra cultura 'classica', mostra di mantenere inalterata la sua autenticità anche in mondi sonori differenti. Questa trasformazione del nostro atteggiamento chitarristico ci ha portato anche al tenta-

tivo di superare la sola fisicità acustica delle nostre realizzazioni strumentali sperimentando anche il confronto e l'interazione tra lo strumento 'classico' e quello 'elettrico', con esiti decisamente stimolanti. Di sicuro, quindi, se il chitarrista 'classico' si trova attualmente in debito nei confronti delle suggestioni provenienti dall'immaginario caleidoscopico chitarristico contemporaneo, anche il cultore di altri generi, credo, potrebbe trovare nella chitarra 'classica' una fonte inesauribile di spunti. Ritengo quindi che il chitarrista che acquisti una omogeneità di atteggiamenti sullo strumento tale da riuscire a focalizzare con interezza la variegata gamma espressiva dello strumento (sia che stia facendo del jazz, New Age, classica od altro) possa essere una figura destinata ad ampi spazi di affermazione. Certamente, infatti, quella frattura tra gli esponenti chitarristici di generi differenti, potrebbe, come minimo negli atteggiamenti strumentali, venire in parte sanata con degli esiti creativi imprevedibili. Forse, come suggerimento personale, la compresenza di percorsi formativi comuni e la maggiore 'curiosità' potrebbe contribuire alla nascita della nuova figura di un chitarrista 'trasversale'.

Altro problema è poi il nostro atteggiamento creativo nei confronti della chitarra, e cioè *chi* oggi scrive e *perché* scrive per la chitarra 'classica'. Naturalmente, per chi è soprattutto legato al bisogno di esprimersi attraverso idiomi e linguaggi ormai radicati nelle pratiche stilistiche dei generi in senso lato 'popolari', il problema non si pone, perché l'aspetto creativo trova immediate risposte nella oggettività strumentale. È il caso di quei musicisti che si trovano ad operare nei

generi definibili popolari o folklorici, per i quali la tecnica e la gestualità non si pongono dei vincoli ben precisi, e la creazione segue al rapporto diretto con lo strumento. Il problema resta invece per i musicisti d'estrazione colta. Per costoro è, all'opposto, l'eccessivo intellettualismo a rischiare di snaturare la ricerca percorrendo strade in cui lo strumento perde la propria identità e si trasforma in qualcosa d'altro, a volte in maniera decisamente poco efficace rispetto alle reali potenzialità. Per chi oggi scrive o esegue musica sulla chitarra questi due confini, 'pop-folk' e 'sperimentalismo intellettuale', sono i poli entro i quali collocare la cosiddetta 'chitarra classica'. Si può infatti parlare di quest'ultima identificandola automaticamente con il repertorio, solo se, le aspettative musicali immanenti all'opera risultano adeguate alle risposte generate dallo strumento. Ogni ragionamento non può quindi prescindere da una presa di coscienza su *cosa* rappresenti veramente la chitarra intesa come 'classica' e *quale sia* il repertorio in cui essa si possa realmente identificare.

Per chi oggi opera come interprete, la scelta di un repertorio efficace è di fondamentale importanza per il percorso artistico. Bisogna fare i conti infatti con la bontà musicale delle musiche e la possibilità che la loro esecuzione possa diventare un 'evento'. La chitarra 'classica' di certo non è uno di quegli strumenti negletti, in quanto in tempi recenti ha conosciuto un rigoglio ed una valorizzazione mai così copiosa. Finalmente alla tradizionale figura del chitarrista-compositore ottocentesco si è affiancata quella del compositore (i vari Britten, Castelnuovo-Tedesco, Petrossi, Donatoni,

Maderna, solo per citarne alcuni) che ha saputo con autorevolezza vergare le pagine più recenti. Eppure, in tanto lustro, il problema di riuscire a scegliere, tra le tante, le pagine che possono trovare una naturale veicolazione del messaggio autenticamente chitarristico si pone comunque con grande imperiosità. La presenza di una cospicua fetta di repertorio concepita su altro strumento e solo in seguito trascritta per chitarra, o quanto meno pensata per una chitarra 'virtuale', pone difatti dei seri ostacoli ad una piena realizzazione dell'evento musicale. L'interprete corre il rischio di incorrere in un atteggiamento, così brillantemente descritto da Angelo Gilardino, di 'afasia', in cui lo sforzo interpretativo per insormontabili 'difetti di fabbrica' rende pressoché impossibile la reale restituzione del pensiero musicale. Si incorre così in un naturale svilimento sia del messaggio musicale che si vuole veicolare sia della stessa figura dell'esecutore, con pericolosissime ripercussioni sul delicato equilibrio che comunque intercorre tra la chitarra ed il cangiante mondo della musica. Ritengo a tal proposito che, al di là di gloriose pagine esistenti e che tutti possono valutare in quanto tali, un brillante apporto al repertorio sia da ricercare, per 'svecchiare' i programmi, principalmente nelle opere di un gran numero di chitarristi-compositori della nuova generazione i quali, forti di una salda formazione e di una genuina serietà di intenti, hanno saputo adeguare linguaggi totalmente nuovi al generico atteggiamento compositivo della chitarra, con una realizzazione strumentale che riconcilia la frattura tra gesto e risultato compromessa da alcuni 'puri' compositori. Come d'incanto, tra le mani dell'ese-

cutore lo strumento recupera la sua vitalità ed il suo potere amplificatore dell'evento, rilucendo in tutti i punti di una intrinseca sonorità. Come interprete ritengo quindi che il chitarrista odierno debba attingere senza remore agli stimoli contenuti nelle opere di musicisti, quali, per segnalarne alcuni, Leo Brouwer, Angelo Gilardino, Dusan Bogdanovic, Ernesto Cordero e Roland Dyens, Carlo Domeniconi, Andrew York, Sergio Assad o Maurizio Colonna (questi ultimi caratterizzati da atteggiamenti compositivi apparentemente più 'leggeri'), certi di poter trovare una valido riscontro al proprio ruolo di esecutori e creatori di suggestioni strumentali degni di una propria vita. Personalmente, nella mia esperienza di interprete (specialmente in quella di duo con flauto, che con Salvatore Lombardi si è caratterizzata in modo specialistico nel campo della musica contemporanea) ho cercato costantemente di sollecitare l'attenzione dei nuovi autori sulla scrittura per questa particolare formazione, e questo equilibrio tra entità del gesto e efficacia della realizzazione è da sempre stato uno degli elementi guida. Posso anche dire che, grazie alla preziosa collaborazione con numerosi musicisti sensibili a queste tematiche, abbiamo cercato di dare un contributo fattivo a questa ricerca con degli esiti più che soddisfacenti. In particolare mi riferisco al repertorio di musiche per flauto e chitarra espressamente composte per il nostro duo che ha portato alla realizzazione di un nutrito ed interessante corpus di pagine scritte nei più svariati linguaggi. Mi piace qui segnalare brani quali *Diskéasta* di Antonio Giacometti, *Il Canto della Quena* di Silvio Feliciani, *Metabole* di Antonino Nicolosi (tutti editi dalla Bèrben) e poi

ancora *Wagampfls* di Mario Cesa, *Chiffa* di Davide Anzagli, *Explosion and Dissolution* di Gianvincenzo Cresta, *Zwei Stücke* di Herbert Blendinger *La cenere del Tempo* di Cosimo Colazzo, *La bella Greca* di Dimitri Nicolau, *Collage* di Davide Remigio, *Drei Stücke* di Karel Ríčanek, *Rencontre* di Alessio Monti, *...e così l'estro ne colse* di Bruno Rigacci, *Aegades* di Mario Modestini, *Suite Napoletana* di Roberto Beccaceci, *Chakras* di Franco Dominutti *Intermezzi* di Waldram Hollfelder, *Quattro Ritratti* di Ferdinand Weiss, e numerosi altri che con soddisfazione hanno visto la luce contribuendo al rinnovamento del repertorio nei termini di una reale adesione alla restituzione strumentale.

Desidero far cenno, infine, al mio più recente cimento nell'arte della composizione chitarristica – che di sicuro deve molto all'importante incontro artistico con Girolamo De Simone –, scaturito come naturale conseguenza delle tematiche fin qui illustrate. In particolare, la presa di coscienza nei confronti dello strumento in senso compositivo, partita dall'esigenza interiore di proseguire ed approfondire in senso creativo il percorso musicale intrapreso, non ha potuto fare a meno, in questa prima fase, di trovare nelle origini mediterranee un naturale riferimento ed una inesauribile risorsa ricca di suggestioni. Si tratta di un primo nucleo di opere che ricercano – vuoi anche per una personale propensione – un lessico, dal punto di vista musicale, non estremamente elaborato, tale da avvicinarci alla cosiddetta musica di frontiera o 'Border Music'. In questi brani la ricerca di un elemento idiomático di per sé capace di evocare intrinseche suggestioni sonore, restituisce,

grazie alla forza timbrica della chitarra, i colori ed i sapori della cultura alla quale sento di appartenere e che, sulla chitarra, riesce ad esprimere la sua unicità in senso espressivo. Sono nati così, *Danza de' Scunciglie* (il cui nome si riferisce tanto a dei simpatici invertebrati gasteropodi, dotati di una particolare e fantasiosa conchiglia che popolano i nostri fondali marini, quanto al nome di alcuni scogli affioranti al largo dell'isola di Ventotene, isola a cui mi sento legato dal punto di vista affettivo) e poi *Canzone e Danza Marinara*. In *Danza de' Scunciglie* la ricerca si è naturalmente focalizzata su due elementi contrapposti: un primo momento, evocatore della sognante ripetività della risacca e delle sue armonie nascoste nel semplice e calmo suono delle onde, ed un secondo, invece, che tenta di restituire lo spumeggiare delle stesse onde contro gli scogli, nelle giornate in cui il mare si anima e scintilla, risuonando dell'eco di lontane danze propiziatorie. Nella *Canzone Marinara e Danza*, la chitarra, nel richiamare alla memoria melodie culturalmente tanto differenti che rimbalzano da vari estremi delle coste, trova una colorazione etnica, di taglio arabeggiante, nel sostegno ritmico concepito e realizzato dalla *darbuka* (tipico tamburo della cultura musicale nordafricana). La composizione si frange in due momenti: il primo una lontana melodia che sembra generarsi dalle stesse risorse delle posizioni chitarristiche, in un connubio ricercato tra suono reale ed evocazione propria del timbro delle corde, ed una seconda dove la canzone esplose in una danza in cui lo stesso elemento, vivendo della duplice ed ambigua capacità che la chitarra possiede di essere contemporanea-

mente strumento melodico ed insieme ritmico, si connota principalmente del suo risvolto puramente ritmico. In chiusura, lì dove l'evocazione esaurisce la sua forza, subentra un breve inciso tratto da una citazione di un arcaico canto della tradizione tunisina, accennato (come in occasione della performance napoletana dell'inverno scorso nell'ambito del Festival "Musiche millemondi" del Teatro Galleria

Toledo) dallo stesso percussionista (nella performance citata, il valido e prezioso collaboratore tunisino Marzuk Mejiri). Il puro canto, così lontano ma così anche vicino, chiude il brano. Un epilogo, forse, che allude alla reale contemporaneità dell'incontro-scontro tra culture apparentemente tanto differenti.

PIERO VITI

ARCHIVIO DELL'EFFIMERO*

Il fare e il fatto dell'Arte oscillano perpetuamente fra le opposte sponde del *monumentale* e dell'*effimero*. Ne sono emblematica espressione l'industria del restauro e della *spettacolarizzazione* delle Città d'arte, per il primo lato, e il puntiforme esserci e non-esserci dell'*evento-performance* per il secondo. Certo l'*evento*, come l'*opera* o l'*azione*, può essere riprodotto tecnicamente e quindi rievocato e *ripetuto* a volontà. Ma così esso non è già più tale, essendosi inevitabilmente trasformato in *simulacro*: è quest'ultimo, nei fatti, il campo di azione proprio del *cinema* e, soprattutto della *televisione* (che poi si è dilatata a *multimedialità*) e dei generi intermedi di produzione di realtà simulacrali (o anche, in senso lato, *virtuali*).

Evento effimero, simulacro, monumento: ogni forma artistica vive accanto al suo luogo di *ripetizione* (la fotografia, la televisione, il museo) al quale pure cerca, in certo modo (per *differenza*), di sfuggire.

Eppure, in verità, ancora il miglior dispositivo di *ripetizione/conservazione* dell'Arte resta la *memoria*. Perché? Perché la memoria è selettiva ed interpretativa, non mai classificatrice,

massificatrice, serializzatrice, e quindi onnicomprensiva (la memoria è *individualizzata*). La memoria *ricorda*, ritrova, riscopre e quindi rielabora e rigenera il *dato*. La *memoria* conserva e ritiene soltanto ciò che, pur essendo *effimero*, si trova comunque ancorato ad *una storia* (la *storia* propria o altrui): è infatti proprio la *cornice storica* (diremmo anche: il *senso storico*) quel reattivo che 'incolla', fissa, per dir così, l'*evento* puntiforme alla *memoria*.

La memoria, allora, vive della *storia*, un tessuto di rimandi e di riferimenti entro il quale alloggiare e custodire il fatto dopo averlo *interpretato* (e interpretare vuol dire innanzitutto *storicizzare*, cioè: togliere dall'astratto della serie, dalla a-temporalità del simulacro, dalla lontananza del monumento).

Si è sentito un gran dire della *postmodernità* (e della condizione post-moderna) come della 'rovina del senso', dell'epoca del 'simulacro e ripetizione', della 'fine delle grandi narrazioni', infine della 'perdita della memoria' (la compresenza degli eguali). Tutti pensieri già pensati da Nietzsche cento anni fa, e poi *ripetuti* da Lyo-

* Giulio de Martino, storico della filosofia, è l'ideatore e il promotore degli "Archivi del contemporaneo" (N.d.r.).

tard e Ray Smith (in *Postmodern e supermanierismo*) come portati dell'esperienza metropolitana e post-industriale, e, da ultimi, *ri-ripetuti* dalle piccole tacche da vetrina della cultura artistica italiana (una *lobby* come le altre). È rimasto, dicono, soltanto il 'racconto piccolo', *minimale*, poi neanche più quello (sniff!). L'Artista vaga nell'infinito, nelle nubi delle gallerie e dei portafogli, nelle alcove dei giornali e dei salottini. Sospeso nel vuoto della sua 'creazione', abitante nel 'miracolo' della sua esistenza, l'Artista è divenuto mostruoso, come anche l'Arte. Una *retorica della critica* che può dare anche la nausea.

A noi piace, invece, l'arte che sta e che si mette, onestamente e francamente, dento la *storia* (non soltanto *collettiva*), che scrive una storia singolare dentro quella più generale. Quindi linguaggio che si contestualizza, che dialoga con gli altri linguaggi, che svela nessi e rapporti con la realtà, che non si colloca nel vuoto pneumatico del simulacro. Arte che non teme, ma anzi ricerca, il *conflitto*.

Di questa Arte che è *storia* abbiamo proposto (io con Girolamo De Simone, Fabio Donato, Luciano Ferrara, Mario Franco, Eugenio Giliberti, Sergio Marra, Bruno Roberti e altri) di costruire l'*Archivio* a Napoli: *Archivio del contemporaneo* l'abbiamo chiamato, intendendo così, in effetti,

un *archivio di archivi*, una pluralità aperta e reticolare¹.

Questo progetto intende elaborare e mettere a disposizione una mappatura elettronica degli archivi artistici contemporanei napoletani, una cartografia che sia dispositivo di memoria e di ricordo in chiave telematica. Gli Archivi del Contemporaneo mirano alla repertazione, informatizzazione e messa in circolazione di documenti ed informazioni relativi alle arti di sperimentazione a Napoli dagli anni Settanta in poi.

Per arti di sperimentazione si intendono qui tutte quelle pratiche artistiche non finalizzate specificamente al mercato (spettacoli, mostre in gallerie, etc.) o all'uso istituzionale (didattico o celebrativo), ma piuttosto rivolte all'esercizio della funzione storica, critica e sociale dell'artista e del suo linguaggio. L'intento è quello di salvaguardare dalla dispersione i materiali provenienti dai laboratori e dai luoghi civili dell'arte. Solo così si potrà rendere pubblica una parte importantissima, fragilissima e stratificata, del patrimonio culturale cittadino, restituendola alla memoria collettiva e all'evidenza del noto.

Gli Archivi puntano: 1) alla realizzazione di un evento spettacolare multimediale con cadenza annuale, da svolgersi in una struttura comunale idonea al carattere polivalente del pro-

¹ L' "Associazione musicale Ferenc Liszt" ha ritenuto di raccogliere quest'idea e le ha dato forma concreta di progetto rivolto alla città e alle istituzioni. Il progetto degli "Archivi del contemporaneo", nelle sue linee generali, è stato annunciato con un articolo firmato da Giulio de Martino su "Il Mattino" del 12 giugno 1997, poi riproposto più distesamente sul n. 2/97 della rivista "Crocevia" (ESI) e quindi presentato pubblicamente nel salone delle Edizioni Scientifiche Italiane il 19 giugno del 1997. Una nuova occasione di pubblica presentazione è stata offerta dalla "Festa di Liberazione", con un dibattito svoltosi il 20 settembre 1997 nella Villa Comunale. Infine se ne è scritto sul n. 2/1998 di "Konsequenz" (ESI).

getto (con stazioni interattive e piattaforme di consultazione situate lungo il percorso di visita); 2) alla circuitazione dei materiali trasportabili in scuole situate sul territorio, con particolare attenzione ai percorsi didattici e formativi legati ai progetti di arte, sperimentazione musicale e informatica; 3) alla realizzazione di un CD-rom che verrà presentato in occasione della prima manifestazione pubblica. Tale CD-rom, definito come oggetto esteticamente compiuto, avrà la funzione di archiviare, presentare e veicolare al pubblico cittadino, a biblioteche e scuole, parte del materiale contenuta in alcuni importanti archivi privati; 4) un'ultima, più ambiziosa, finalità è legata alla creazione di una struttura permanente, che possa pro-

porsi come punto di riferimento per le ricerche sul contemporaneo in tutti i campi dell'arte, offrendo gratuitamente agli utenti interessati la memoria di quanto duplicabile e archiviabile su CD-Recordable e l'elenco aggiornato degli archivi privati presenti in città, con la loro indicizzazione.

In conclusione: l'Archivio telematico e informatizzato del *contemporaneo* intende, percorrendo anche le vie dell'arte, dare un contributo per ricostruire la storia sociale dell'area metropolitana di Napoli e così rimettere in movimento, lungo i percorsi di rete, quella produzione di *senso* e di *linguaggio* che ne ha sin qui accompagnato il divenire conflittuale.

GIULIO DE MARTINO

SUONO SUD*

Una imponente levata di scudi si è prodotta in merito alla definizione "musica popolare contemporanea" contenuta nel progetto di legge Veltroni sulla musica (del quale, dopo le recenti vicende politiche, non si conosce la destinazione). La nozione di 'popolare' sta infatti dividendo il mondo della 'colta' contemporanea, e con opportunità l'organo ufficiale dell'Ismez, "Suonosud", ne ha offerto una (inquietante) rappresentazione raccogliendo gli interventi di una sessantina di musicisti ed operatori. Si è visto così che la nozione è generalmente fraintesa, e riferita spesso alla musica leggera, la quale non avrebbe bisogno di fondi perché «la musica di consumo si sostiene già gagliardamente da sé». Più di un autore ha contestato l'opportunità della commistione tra generi, perché porterebbe a confondere l'aulica musica di «Nono con quella di Nino (D'Angelo)».

Ma più che contrapporre la popular (etnomusicologia, folk ed emergenza di tutto quanto è radicato nella terra e prodotto attraverso forme spontanee, non edulcorate dall'accademia) alla produzione 'colta' (sulla quale grava l'eredità teorica adorniana) sarebbe il caso, come consiglia Richard Middleton, di «guardare da ambedue le parti, superando la tensione». Solo questo ci consentirebbe di passeggiare all'interno della complessa stratificazione-fratturazione presentata attualmente dai linguaggi musicali, e di accettare le differenze topografiche come articolazioni (gramsciane) di un discorso comunque fortemente radicato all'interno delle classi sociali. Anche Franco Portelli, ha rilevato che l'italiano 'popolare' è apparentemente antitetico al 'popular' di matrice anglosassone e americana, e che «la cultura americana riconosce che un buon musical è meglio di una mediocre opera lirica, un buon film meglio di un mediocre e pretenzioso romanzo. Non solo: ma che il giudizio sulla qualità di un musical o di un film va dato negli stessi termini».

Ora, senza pretendere di fornirne una interpretazione autentica, la sensazione è che il senso della parola 'popolare' contenuta nel progetto veltroniano, laddove essa venga coniugata con il 'contemporaneo', non possa che indicare 'anche' la musica leggera, nelle sue esigenze di ricerca e promozione del nuovo più che in quelle legate alla mera veicolazione di consumo. Ma che questa in-

* Il presente intervento è già stato pubblicato dal quotidiano 'il manifesto' del 27 Giugno 1998.

clusione non possa più essere considerata come una intrusione esteticamente non fondata. Inoltre, la dizione "musica popolare contemporanea", stando anche ad una serie di incontri con i musicisti realizzati intorno alla bozza del progetto di legge (tra cui quello di Napoli alla Mostra d'Oltremare), non escluderebbe affatto la produzione 'colta' contemporanea, non appena essa si decidesse ad abdicare ad un presupposto di autenticità che oggi appare del tutto infondato, e davvero ideologico. Questa sensazione sembrerebbe confermata dalla lettura dell'intero capo di legge, perché il senso dell'intervento legislativo sulla musica popolare contemporanea viene articolato verso il potenziamento della ricerca e della elaborazione anche di musica elettronica e, in generale, verso lo sviluppo tecnologico legato alla musica.

Il profilo della semplice "musica contemporanea italiana", invece, resta legato all'esecuzione di partiture scritte a casa dai compositori di penna: ma non è questa la strada che la legge sembra suggerire alla ricerca. Il profilo della ricerca 'colta' su materiali 'popolari', che musicisti 'colti' come Enrico Renna, Mario Cesa, Giovanni Tamborrino conducono da anni, infatti, non è per nulla escluso dalla dizione 'popular', almeno non in senso costitutivo. E poi chi ha detto che una ricerca ampia, priva di preconcetti esclusivistici non possa ricevere l'attenzione che la musica di consumo, in fin dei conti, già si guadagna sul campo? Non esistono gruppi gettonatissimi di musica popolare (i Tenores di Bitti, le interpreti di 'fado', etc) che girano i festival europei e la cui collocazione 'di genere' appare piuttosto difficoltosa? Sull'altro versante, non è il Kronos Quartet che ha utilizzato le voci del popolo Tuva assieme ad un fitto e complesso reticolo creato dagli archi?

Forse ciò che si fatica ad accettare è la necessità di scardinare il confine (*border*), ratificando alcuni dati di fatto ineludibili: l'utilizzazione di stili provenienti dai diversi generi, popolari o colti; la lenta evoluzione della sintassi musicale in direzione di un linguaggio globale, composto solo in piccola parte dalle conquiste della musica colta occidentale (G.D.S.).

PERCORSI DI SENSO

L'ironia di Max

«Finora la critica critica pareva più o meno occupata con l'elaborazione critica di diversi oggetti di *massa*. Ora la troviamo occupata con l'oggetto assolutamente critico, *con se stessa*. Finora, essa traeva la sua gloria relativa dalla degradazione, dalla riprovazione e dalla trasformazione critiche di *determinati* oggetti e persone di massa. Ora essa trae la sua gloria *assoluta* dalla degradazione, dalla riprovazione e dalla trasformazione critiche della massa in generale. Di contro alla critica relativa stavano limiti relativi. Di contro alla critica assoluta sta il limite assoluto, il limite della massa, la massa come limite. La critica relativa, nella sua opposizione a limiti determinati, era essa stessa necessariamente un individuo *limitato*. La critica assoluta in opposizione al limite *universale*, al

limite puro e semplice, è necessariamente individuo *assoluto*. Come i diversi oggetti e le diverse persone di massa si sono fusi insieme nell'*impura* poltiglia della *massa*, così la critica, apparentemente ancora oggettiva e personale, si è trasformata nella *critica pura*. (...) Finora, il *carattere di massa* pareva più o meno la proprietà degli oggetti e delle persone criticati; ora, oggetti e persone sono diventati la *massa* e la *massa* è diventata oggetto e persona. Tutti i rapporti critici considerati fin qui si sono risolti nel rapporto della sapienza critica assoluta con la stupidità di massa assoluta» (K. MARK, *La sacra famiglia*, in *Scritti filosofici giovanili*, Milano 1996, Fabbri editori, p. 191).

Applausi

«Nelle *Lezioni di sociologia* (dell'Istituto per la ricerca sociale di Francoforte) viene citata la storiella di Alexander Witscherlich: una gran folla assiste al discorso politico dell'oratore di partito; al massimo dell'esaltazione egli dice: "Di tutto ha colpa la massificazione". Segue un uragano di applausi».

Consapevolezze

«L'attuale perfezione tecnologica della cultura di massa (...) sembra infatti rendere più plausibile la nuova dignità di tutti questi oggetti d'arte commerciali, in cui una specie di caricatura della concezione adorniana dell'arte come innovazione tecnica si sposa ora con il riconoscimento della più profonda saggezza utopica inconscia propria di quelle masse di consumatori il cui 'gusto' la convalida. D'altra parte, la virtuale scomparsa di ciò che Adorno era solito contrapporre come 'alta cultura' (di fatto il modernismo stesso) sgombra il campo e lascia l'impressione di una cultura finalmente universalizzata, la cui logica è quella di un *continuum* tra l'arte e il divertimento, al posto delle vecchie opposizioni di valore tra cultura alta e cultura bassa» (F. JAMESON, *Tardo marxismo*, Roma 1994, Manifestolibri, pp. 160-161).

SOMMARI 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 OMO-DEO, *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)

N. 2/96 – 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*. GIANFRANCO BIANCOFIORRE, *Storie di compositori*. RAFFAELE MASCOLO, *Il canto della cicogna*. DANIELE LOMBARDI, *Auto/Intervista*. ENRICO RENNA, *Folli che parlano al deserto*. SIMONA FRASCA, *Che delusione il videoclip!* ANTONIO FRESA, *Tra musica e pittura/1*. FRANCESCO D'EPISCOPO, *Musica di mistero*. 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, *maingime per memoria/4*
(Compact disc allegato: Colin Muset, *Condannati a vagare sui mari*, musiche di Schoenberg, Paliotti, Gismonti, Puccini).

N. 1/97 – FRANCESCO BELLOFATTO, *Dove vanno le Fondazioni?* CARLO MORMILE, *L'aneddoto del gufo. Intervista a Franco Donatoni*. GIROLAMO DE SIMONE, *Storia di un plagio*. PAOLO CASTALDI, *Un'eredità di John Cage*. GIUSEPPE CHIARI, *Fantamusicologia/ 2*. GIANVINCENTO CRESTA, *La poetica di Mario Cesa*. GIANCARLO SICA, *Teoria di base ed uso dei filtri in Csound*. FOCUS: MUSICA MILLE MONDI, *Il nuovo corso musicale di Galleria Toledo: programmi, testi, riscontri critici*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Push Technology*. ANTONIO FRESA, *Tra musica e pittura/2*. ENRICO CORREGGIA, *Attendiamo un nuovo Rinascimento*. VENANZIO D'AGOSTINO, *Su 'Napoli fonografica'*. MICHELE FERRARA, *Associazione nel settore jazz: un'esperienza sul campo*. ALESSANDRO PETROSINO, *Soirée tra musica classica e dintorni*. RAFFAELE MASCOLO, *Melencolia*. ROBERTO SANTARSIERE, *Nota sulla musique d'ameublement*
(Compact disc allegato: "Konfusion", musiche di: D'Errico, Cimino, Bonechi, Petrosino, Mormile, De Simone, Fels, Yamashita, Giannella, Mascolo, Cresta, Sica.)

N. 2/97 – FRANCESCO BELLOFATTO, *L'opera in spot*. FEDERICO VACALEBRE, *Il paradosso neoromantico*. CARLO MORMILE, *Nuove Sincronie, intervista a Pietro Borradori*. ANDREA BINI, *Sui musicisti che vanno a piedi*. GIUSEPPE CHIARI, *Fantamusicologia / 3*. NICOLA CISTERMINO, *Giacinto Scelsi e i tre stadi dell'uomo*. PAOLO CASTALDI, *Raffigurazione*. DANIELE LOMBARDI, *Auto/Intervista*. GIANCARLO SICA, *Teoria di base e uso dei filtri in Csound / 2*. GIROLAMO DE SIMONE, *Le ali di pietra*. FRANCESCO SCARABICCHI, *Il volto e la voce*. EDOARDO SANT'ELIA, *L'animale musica*. ETTORE MASSARESE, *I laboratori delle arti*. ENRICO RENNA, *Progetto per l'istituzione dei laboratori di musica*. GIULIO DE MARTINO, *Per gli archivi del contemporaneo*. GIROLAMO DE SIMONE, *Napoli e il resto del mondo*. MAURIZIO GIANNELLA, *Tre riflessioni sulla didattica musicale*. SILVIA BOTTIROLI, *Fortemente antidogma*. ADRIANO SEBASTIANI, *La musica di Dusan Bogdanovic*. SABATINO DI MAIO, *Crasch!*
(Compact disc allegato: "ICE-TRACT" musiche di Girolamo De Simone)

N. 1/98 – STEFANO VALANZUOLO, *Camminate sulle acque, poi operate a Napol*. CARLO MORMILE, *La Civica di Milano*. LUCA MITT, *Senza inizio e senza fine*. LAPO BINAZZI, *Musica del futuro*. GIUSEPPE CHIARI, *Fantamusicologia / 4*. LAVINIA D'ELIA, *Sentire Nomade*. SIMONA FRASCA, *La canzone emigrata*. CLAUDIO BONECHI, *Compositore, interprete ed esecutore*. ANGELO GILARDINO, *DELILAH GUTMAN, Virtuosità e trascendenza*. ANTONIO FRESA, *Musica e poesia: nuovi scenari*. COSTANZA FALANGA, *Tuta blu (intervista a Tommaso Di Ciaula)*. ARIELE D'AMBROSIO, *Giocano gatti*. MIRIAM DONADONI OMODEO, *Due interpretazioni del Parsifal*. FEDERICO VACALEBRE, *SpiNaples*. ANNA CEPOLLARO, *Il violino e il calascione*. SEGNALAZIONI e SCHEGGE (G.D.S.)

NORME REDAZIONALI PER I COLLABORATORI

– Carattere da usare: Times (normale). – Usare interlinea semplice. – Titolo centrato in corpo 14. – Testo giustificato in corpo 12. – Firma in calce all'articolo allineata a destra, corpo dodici, maiuscolo: DANIELE LOMBARDI. – Le note vanno a piede di pagina con numerazione progressiva dalla prima all'ultima pagina del saggio. – I testi vanno indicati come segue: T.W. ADORNO, *Tre studi su Hegel*, Bologna 1971, Il Mulino, p. 179. – In caso di due pagine: pp. 179-180. In caso di più di due pagine: pp. 179 ss. – Le traduzioni e i traduttori non vengono indicati. – Il testo del medesimo autore già citato viene indicato come segue: T.W. ADORNO, *Tre studi...*, op. cit. – Il testo del medesimo autore citato poco prima viene indicato come segue: T.W. ADORNO, *o.u.c.* – Il testo e la pagina del medesimo autore citati poco prima vengono indicati come segue: T.W. ADORNO, *o.l.u.c.* – Saggi e articoli di riviste o giornali vengono indicati come segue: E. GUICCIARDI, "Aspettando il terzo uomo", in "La Repubblica", 18/7/1991. Se trattasi di rivista scientifica: G. DE SIMONE, "Le ali di pietra", in "Konsequenz" n. 2/97 (o numero progressivo), Napoli 1997, Edizioni Scientifiche Italiane. – Saggi tratti da volumi collettanei: P. DEWS, "Potere e soggettività in Foucault", in AA.VV., *Adorno e Foucault*, op. cit. – Citazioni nel corso del testo o in nota: «.....». – Citazioni all'interno del testo citato: «..... "...".....». – Citazioni di lunghi brani: a centro testo corpo dieci, senza «...». Usare «...» solo in caso di citazioni dentro citazioni (e non "..."). – Nomi di persona per esteso, mai puntati. – Parole straniere e citazioni latine in corsivo, mai sottolineate. A meno che non siano di uso comune. – Usare il plurale nelle parole inglesi (con la 's' finale) solo se non di uso comune in italiano. – Possibile per espressioni significative l'uso del corsivo. Per parole chiave usare: 'merce'; 'fenomeno'; etc. – Interviste. Solo alla prima domanda e alla prima risposta riportare il cognome MAIUSCOLO dell'intervistatore e dell'intervistato. Per la domanda usare il corsivo, per la risposta il tondo. Non dare spazi di rigo tra domanda e risposta. – Dibattiti. Al primo intervento riportare i cognomi in MAIUSCOLO. Dal secondo in poi soltanto l'iniziale maiuscola puntata. – Opere, titoli di canzoni, titoli di spettacoli, di performances, di installazioni, etc. vengono indicati in corsivo. – Nomi di note musicali: Do, Re; Do diesis; Re bemolle. – Parentesi: usare sempre le tonde. Usare le quadre solo in caso di: [...(....)...]. – Non usare **grassetto** o **sottolineato**. – Non vengono pubblicate bibliografie, onde non appesantire il testo. – Evitare di usare grafici. – Non vengono pubblicate fotografie, se non in casi particolari e concordati. – Evitare l'uso di esempi musicali. In caso di esempi indispensabili, inviare file già composti (Software: FINALE). – I materiali sono pubblicabili solo se inviati su supporto magnetico, con stampa allegata. I file devono essere in WORD (Apple/PPC oppure IBM) non superiore alla versione 6.01. Altri programmi, creando problemi di conversione, renderanno impossibile la pubblicazione. – La correzione delle bozze è affidata esclusivamente alla redazione di Konsequenz; non è possibile invio di bozze e correzione diretta dell'Autore. – Abstract: possibili, previa richiesta al momento dell'invio dell'articolo, a spese dell'Autore, e da concordare con la redazione centrale delle Edizioni Scientifiche Italiane.

SI RICORDA, a tutti i collaboratori che è facoltà del direttore della testata "introdurre nell'articolo quelle modificazioni di forma che sono richieste dalla natura e dai fini del giornale" (art. 43, legge 633 del 22/IV/41); che è altresì prassi giornalistica affidare la titolazione dell'articolo al direttore o ai redattori (i titoli posti dall'Autore vengono intesi come proposta non vincolante per la testata). Il direttore o i redattori possono altresì imporre tagli non concordati, purché essi non mutino il senso indicato dall'Autore. L'articolo si intende concesso per una sola volta a titolo gratuito. L'autore rinuncia al compenso in cambio di una copia della rivista (con CD allegato quando esistente) e della veicolazione dell'immagine e della firma. Gratuita è pure la partecipazione al Comitato Scientifico della testata. Materiali ricevuti a qualsiasi titolo non vengono restituiti, e si declina qualsiasi responsabilità per articoli e supporti magnetici trasmessi in copia unica (Fi. Pic.).

FRANCESCA VITALE

Il gioco che non c'è

Il gioco che non c'è riguarda il rapporto degli italiani con i mass-media, ma soprattutto con la TV che, apparsa in maniera innocente ed innocua, ha finito per conquistare spazi enormi travalicando ogni limite, imponendo mode, costumi, comportamenti che in diversi casi si sono mostrati deleteri e non corrispondenti affatto ai nostri bisogni.

È un *je accuse* molto duro, la polemica è forte, ed è operata senza tener presente alcuna ideologia politica, ma solo la realtà dei fatti.

Nel saggio si esamina la futilità di diversi programmi prodotti in Italia ed importati dall'estero, programmi non sottoposti ad alcuna selezione, che non hanno alcun progetto se non l'abbassamento ulteriore di ogni tipo di valore.

1999; pp. 76; f.to 13x21; L. 16.500

Spett. **Edizioni Scientifiche Italiane spa** - via Chiatamone, 7 - 80121 NAPOLI
desidero ricevere il volume

FRANCESCA VITALE
Il gioco che non c'è

Nome e Cognome _____

Via _____ Città _____

Cod. fisc. _____

Data _____ Firma _____

GIOVANNA SCIANATICO

L'idea del perfetto Principe

Utopia e storia nella scrittura del Torquato Tasso

Il testo presenta una proposta di lettura innovativa dell'opera tassiana, mettendone a nudo le radici «politiche», fondate nella crisi del secondo Cinquecento. Dalla contraddittoria immagine della corte nell'*Aminta*, alle estreme ottave della *Conquistata*, la crisi della legge - e del potere, della figura del principe in cui essa si incarna - è al centro della riflessione del Tasso.

I diversi capitoli ne segnano le fasi a partire dall'utopia della rifondazione del regno cristiano della *Gerusalemme Liberata*, attraverso l'analisi concreta delle nuove forme del potere nella *Lettera politica*, nei *Dialoghi* e nel *Discorso sulla sedizione*, fino al tragico bilancio del *Re Torrismondo*, tra adesione e rifiuto dell'Ordine assolutistico che si impone nell'Europa del manierismo.

1998; pp. 164; f.to 17x24; L. 22.000.

Spett. **Edizioni Scientifiche spa** - via Chiatamone, 7 - 80121 NAPOLI
desidero ricevere il volume:

GIOVANNA SCIANATICO
L'idea del perfetto Principe
Utopia e storia nella scrittura del Torquato Tasso

Pagherò:
(+ spese di spedizione)

c/assegno

a ricezione fattura
(solo per Enti e Istituti)

Nome e Cognome _____

Via _____ Città _____

Cod. fisc. _____

Data _____ Firma _____

I Periodici delle Edizioni Scientifiche Italiane

ARCHIVIO PENALE

Trimestrale, fondato da Remo Pannain, diretto da Gustavo Pansini
abb. 1999: Italia L. 170.000 (Enti), L. 130.000 (Privati); L. 200.000 (Estero)

ARCHIVIO STORICO DEL SANNIO

Semestrale, diretto da Ennio De Simone
abb. 1999: Italia L. 75.000 (Enti), L. 60.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

BOLLETTINO DEL CENTRO STUDI VICHIANI

Annuale
abb. 1999: 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. 1999: Italia L. 130.000 (Enti), L. 110.000 (Privati); L. 160.000 (Estero)

CRITICA DEL DIRITTO

Trimestrale, fondato e diretto da Antonio Bevere
abb. 1999: Italia L. 150.000 (Enti), L. 95.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

CROCEVIA

Trimestrale, diretto da Corrado Ocone
abb. 1999: Italia L. 90.000 (Enti), L. 80.000 (Privati); L. 100.000 (Estero)

DEI DELITTI E DELLE PENE

Quadrimestrale, diretto da Alessandro Baratta
abb. 1999: Italia L. 80.000 (Enti), L. 70.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

DIRITTO E CULTURA

Semestrale, diretto da Agostino Carrino
abb. 1999: 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. 1999: Italia L. 50.000 (Enti), L. 42.000 (Privati); L. 60.000 (Estero)

FILOSOFIA E TEOLOGIA

Quadrimestrale, diretto da Andrea Milano
abb. 1999: Italia L. 130.000 (Enti), L. 110.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

FRONTIERA D'EUROPA

Semestrale di studi storici, diretto da Raffaele Ajello
abb. 1999: 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. 1999: Italia L. 90.000 (Enti), L. 70.000 (Privati); L. 100.000 (Estero)

IL DIRITTO DELL'AGRICOLTURA

Quadrimestrale, diretto da Stefano Rodotà
abb. 1999: Italia L. 130.000 (Enti), L. 110.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

IL DIRITTO DEL MERCATO DEL LAVORO

Quadrimestrale, diretto da Lorenzo Zoppoli
abb. 1999: Italia L. 120.000 (Enti), L. 80.000 (Privati); L. 140.000 (Estero)

IL PENSIERO

Semestrale, diretto da Leo Lugarini
abb. 1999: Italia L. 70.000 (Enti), L. 60.000 (Privati); L. 90.000 (Estero)

INFORMATICA E DIRITTO

Semestrale, diretto da Costantino Ciampi
abb. 1999: Italia L. 100.000 (Enti), L. 80.000 (Privati); L. 140.000 (Estero)

KONSEQUENZ

Semestrale di musiche contemporanee, diretto da Girolamo De Simone
abb. 1999: Italia L. 50.000 (Enti), L. 40.000 (Privati); L. 60.000 (Estero)

LEGALITÀ E GIUSTIZIA

Trimestrale, diretto da Giovanni Giacobbe
abb. 1999: 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 Guido D'Agostino
abb. 1999: Italia L. 160.000 (Enti), L. 130.000 (Privati); L. 220.000 (Estero)

ON - OTTONOVECENTO

Quadrimestrale storia dell'arte, diretto da Marianonietta Picone Petrusa
abb. 1999: Italia L. 80.000 (Enti), L. 60.000 (Privati); L. 120.000 (Estero)

QUADERNI REGIONALI

Trimestrale, diretto da Fausto Cuocolo
abb. 1999: 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. 1999: Italia L. 200.000 (Enti), L. 150.000 (Privati); L. 250.000 (Estero)

RELIGIONI E SOCIETÀ

Quadrimestrale, diretto da Arnaldo Nesti
abb. 1999: Italia L. 80.000 (Enti), L. 70.000 (Privati); L. 100.000 (Estero)

RESTAURO

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

abb. 1999: Italia L. 110.000 (Enti), L. 90.000 (Privati); L. 150.000 (Estero)

RICERCHE STORICHE

Quadrimestrale, diretto da Ivan Tognarini
abb. 1999: 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. 1999: 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. 1999: Italia L. 120.000 (Enti), L. 90.000 (Privati); L. 130.000 (Estero)

RIVISTA ITALIANA DI STUDI NAPOLEONICI

Semestrale, diretto da Fortunato Colella
abb. 1999: Italia L. 120.000 (Enti), L. 100.000 (Privati); L. 180.000 (Estero)

RIVISTA STORICA ITALIANA

Quadrimestrale di studi storici, diretto da Emilio Gabba
abb. 1999: Italia L. 200.000 (Enti), L. 160.000 (Privati); L. 350.000 (Estero)

SOCIOLOGIA

Quadrimestrale di scienze storiche e sociali, diretto da Gabriele De Rosa
abb. 1999: Italia L. 100.000 (Enti), L. 90.000 (Privati); L. 120.000 (Estero)

STORIA ECONOMICA

Quadrimestrale, diretto da Luigi De Rosa
abb. 1999: Italia L. 100.000 (Enti), L. 90.000 (Privati); L. 125.000 (Estero)

STUDI MEDIEVALI E MODERNI

Semestrale di arte, letteratura e storia, diretto da Alfredo Giuliani
abb. 1999: Italia L. 60.000 (Enti), L. 50.000 (Privati); L. 80.000 (Estero)

STUDI STORICI E RELIGIOSI

Semestrale, diretto da Luciano Orabona
abb. 1998: Italia L. 50.000 (Enti), L. 40.000 (Privati); L. 80.000 (Estero)

OFFERTA RISERVATA AGLI ABBONATI

Spett. Edizioni Scientifiche Italiane, Vi prego volermi abbonare per il 1998, con pagamento
 c/assegno a ricezione fattura (solo per Enti e Istituti) alla rivista

- | | |
|--|--|
| <input type="checkbox"/> ARCHIVIO PENALE | <input type="checkbox"/> LEGALITÀ E GIUSTIZIA |
| <input type="checkbox"/> ARCHIVIO STORICO DEL SANNIO | <input type="checkbox"/> NORD E SUD |
| <input type="checkbox"/> BOLLETTINO DEL CENTRO STUDI VICHIANI | <input type="checkbox"/> ON-OTTONOVECENTO |
| <input type="checkbox"/> CLIO | <input type="checkbox"/> QUADERNI REGIONALI |
| <input type="checkbox"/> CRITICA DEL DIRITTO | <input type="checkbox"/> RASSEGNA DI DIRITTO CIVILE |
| <input type="checkbox"/> CROCEVIA | <input type="checkbox"/> RELIGIONI E SOCIETÀ |
| <input type="checkbox"/> DEI DELITTI E DELLE PENE | <input type="checkbox"/> RESTAURO |
| <input type="checkbox"/> DIRITTO E CULTURA | <input type="checkbox"/> RICERCHE STORICHE |
| <input type="checkbox"/> DIRITTO E PRATICA DELL'AVIAZIONE CIVILE | <input type="checkbox"/> RIVISTA DI DIRITTO DELL'IMPRESA |
| <input type="checkbox"/> FILOSOFIA E TEOLOGIA | <input type="checkbox"/> RIVISTA GIURIDICA DEL MOLISE E DEL SANNIO |
| <input type="checkbox"/> FRONTIERA D'EUROPA | <input type="checkbox"/> RIVISTA ITALIANA DI STUDI NAPOLEONICI |
| <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"/> IL PENSIERO | <input type="checkbox"/> STORIA ECONOMICA |
| <input type="checkbox"/> IL DIRITTO DEL MERCATO DEL LAVORO | <input type="checkbox"/> STUDI MEDIEVALI E MODERNI |
| <input type="checkbox"/> INFORMATICA E DIRITTO | <input type="checkbox"/> STUDI STORICI E RELIGIOSI |
| <input type="checkbox"/> KONSEQUENZ | |

A coloro che sottoscrivono non meno di 3 abbonamenti è riservato uno sconto del 10% sul totale delle quote di abbonamento

Nome e Cognome Città

Indirizzo Firma

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

1999

RENATO DE FUSCO

Storia dell'idea di Storia

La scelta di esporre le idee al posto dei fatti e dei libri che li narrano rende questo saggio non un testo di storia politico-culturale, né di storia della storiografia, bensì una raccolta ragionata dei concetti, dei pensieri, degli assunti filosofici e metodologici sulla storia, elaborati dall'antichità fino ad oggi. Benché l'ottica qui prevalente sia quella che nasce da un incontro fra storicismo e strutturalismo, il ricorso alla filosofia non va inteso come un richiamo, per così dire, ai massimi sistemi, ma a quello più duttile e pragmatico delle mentalità; così, quanto all'impianto teorico, il testo segue una prospettiva più empirica peraltro affine alla storiografia che è appunto una disciplina empirica. Grazie a questa più eterodossa visione, è stato possibile includere il maggior numero di temi e problemi della ricerca teorica sulla storia: i principi di individualità, causalità e selettività; argomenti quali il tempo, il contesto, la continuità o meno della storia, la ricostruzione del passato e le previsioni future; le dibattute dispute sull'esistenza di «leggi» nella storia, sulla concezione di essa come scienza o qualcos'altro, sul rapporto fra vita e storia fino all'esame dei luoghi comuni: la «verità», l'«oggettività» e la «lezione» della storia. La molteplicità tematica qui affrontata dovrebbe richiamare l'interesse del più vasto pubblico: dagli storici ai sociologi, dai politici ai politologi, dagli studiosi di antropologia a quelli di storia dell'arte, a chiunque insomma sia persuaso che di ogni disciplina, esperienza e fenomeno può tracciarsi la storia e che dalla storia non si esce. Nel libro si effettua un excursus delle idee di storia diviso in dieci capitoli i cui paragrafi sono dedicati a profili di singoli autori, da Erodoto ad Agostino, da Machiavelli a Vico, da Hegel a Nietzsche, da Droysen a Weber, da Croce a Popper fino agli autori delle «Annales», della scuola narratologica e di quella cliometrica; chi filosofo, chi metodologista, chi sociologo, chi cultore di tutti questi interessi. La molteplicità delle prospettive e l'arco temporale così ampio assegnano al saggio soprattutto un carattere divulgativo e di utile consultazione.

Nel testo è dedicato altresì un largo spazio alla storia dell'arte, sia perché l'autore è prevalentemente un suo cultore, sia soprattutto perché molti teorici considerano un'arte la storia stessa. La tesi conclusiva dell'indagine, generalmente orientata alla ricerca di «artifici» storiografici, di fattori euristici, di interpretazioni ermeneutiche, di ipotesi sperimentali, è quella per cui, se non la storia, certamente la storiografia si «progetta» al pari di ogni costruzione e ricostruzione.

1998; pp. 520; f.to 14, 5X21; L. 50.000

Spett. **Edizioni Scientifiche Italiane S.p.A.** - via Chiatamone, 7 - 80121 NAPOLI
desidero ricevere il volume

RENATO DE FUSCO
Storia dell'idea di Storia

Nome e Cognome _____

Via _____ Città _____

Cod. Fisc. _____

Data _____ Firma _____

Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.

Internet: www.esispa.com E-mail: info@esispa.com

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

Ancona: Libreria Fagnani-Ideale; Libreria Feltrinelli

Aversa (CE): Libreria Quarto Stato

Bari: Libreria Feltrinelli

Benevento: Libreria Masone

Bologna: Libreria Cerruti; Libreria Feltrinelli; Libreria Feltrinelli International; Libreria Novissima; Libreria Patron

Brescia: Libreria Feltrinelli

Cagliari: Cocco Libreria Internazionale; Libreria Cosentino; Libreria degli Editori; Libreria Nuova Flli Cocco

Capua (CE): Libreria Utopia & C. s.a.s.

Caserta: Libreria Int.le Guida Caserta

Catania: Ricordimediastores

Ferrara: Libreria Feltrinelli

Firenze: Libreria Feltrinelli

Forlì: Libreria Universitaria Cappelli

Genova: Libreria Feltrinelli

L'Aquila: Libreria La Luna

Lecce: Libreria Socrate s.r.l.

Matera: Libreria dell'Arco

Messina: Libreria Editrice Hobelix

Mestre: Libreria Feltrinelli; Ricordimediastores

Milano: Joo Distribuzione; Libreria Feltrinelli

Modena: Libreria del Corso; Libreria Feltrinelli; Libreria Panini

Napoli: Demos s.r.l.; Diapason Dischi; Dischi & Dischi; Libreria Feltrinelli; Libreria Int.le Guida; Libreria Treves s.r.l.; Panharmonicon di M. Ascione; Renato Pisanti s.r.l.

Nuoro: Novecento s.r.l.

Oristano: Libreria Canu Mario

Padova: Libreria Draghi; Libreria Feltrinelli

Palermo: Libreria Feltrinelli

Parma: Libreria Feltrinelli

Pesaro: Libreria Pesaro Libri

Pescara: Libreria Feltrinelli

Pisa: Libreria Feltrinelli

Pordenone: La Rivisteria; Libreria Al Segno

Ravenna: Libreria Modernissima

Reggio Emilia: Libreria Vecchia Reggio s.r.l.

Rimini: Libreria del Professionista

Roma: Libreria Fahrenheit 451; Libreria Feltrinelli; Libreria Uscita

Salerno: Libreria Feltrinelli; Libreria Int.le Guida Salerno; Ricordimediastores

Sassari: Dessi; Libreria Azuni Gest. Longobardi

Siena: Libreria Feltrinelli

Solopaca (BN): Libreria del Castello

Spoletto (PG): Libreria Casa del Libro

Taranto: Libreria Cartoleria Leone; Libreria Dickens Coop.

Teramo: Libreria Ipotesi

Torino: Libreria Feltrinelli

Trento: La Rivisteria s.n.c.

Udine: Libreria Tarantola

Venezia: Libreria Ca' Foscarina; Libreria Feltrinelli

Verona: Libreria Giuridica Editrice

Vicenza: Libreria Galla

TRACKS

GIROLAMO DE SIMONE, *Musica ribelle. Il Sessantotto di ricerca*
CLAUDIO BONECHI, *Superficie e profondità. Riflessioni su Le tentazioni della virtuosità*
ALFREDO D'AGNESE, *Con le orecchie spalancate. Intervista a Philip Glass*
GIUSEPPE CHIARI, *Schönberg parla di Schenker*

FOCUS

BARONI, COSSO, DALMONTE, GIRARDI, GUCCINI, MARINO, NAPOLITANO,
TAMBORRINO, *Teatro e musica. Per una ricerca aperta e popolare*

APPUNTI DI VIAGGIO

PAOLO LAMBIASE, *Albedo*
PIERO VITI, *Quale chitarra classica?*

MATERIALI

GIULIO DI MARTINO, *Archivio dell'Effimero*

SEGNALAZIONI

PERCORSI DI SENSO