

Konsequenz

Rivista semestrale di musiche contemporanee

Anno IV - Luglio-Dicembre 1997

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, Riccardo Risaliti, Giancarlo Sica

*Redazione:* Filomena Piccolo

*Redazione editoriale:* Marina Martusciello

#### Condizioni di abbonamento per il 1998

*Privati:* Abbonamento annuo L. 40.000 Fascicolo singolo L. 22.000

*Enti:* Abbonamento annuo L. 50.000 Fascicolo singolo L. 26.000

*Esteri:* Abbonamento annuo L. 60.000 Fascicolo singolo L. 32.000

Le annate arretrate sono fornite con la maggiorazione del 20%

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

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

I contributi si intendono concessi a titolo gratuito.

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

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

Registrazione presso il Tribunale di Napoli al n. 4517 del 11/4/94. Responsabile: Girolamo De Simone. Spedizione in abbonamento postale comma 26 art. 2 legge 549/96 Napoli. Copyright by Edizioni Scientifiche Italiane - Napoli. Questo fascicolo è stato impaginato dalla Grafica Elettronica s.n.c. e stampato presso la Buona Stampa s.p.a., Ercolano (NA). Periodico esonerato da B.A.M. art. 4, 1° comma, n. 6, D.P.R. 627 del 6-10-78.

# KONSEQUENZ

RIVISTA SEMESTRALE  
DI MUSICHE CONTEMPORANEE

DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

ANNO IV • LUGLIO • DICEMBRE 1997



Edizioni Scientifiche Italiane

*Girolamo De Simone*

## SOMMARIO

### TRACKS

FRANCESCO BELLOFATTO, <i>L'opera in spot</i>	5
FEDERICO VACALEBRE, <i>Il paradosso neomelodico</i>	9
CARLO MORMILE, <i>Nuove Sincronie, intervista a Pietro Borradori</i>	15
ANDREA BINI, <i>Sui musicisti che vanno a piedi</i>	19
GIUSEPPE CHIARI, <i>Fantamusicologia / 3</i>	21
NICOLA CISTERNINO, <i>Giacinto Scelsi e i tre stadi dell'uomo</i>	25
PAOLO CASTALDI, <i>Raffigurazione</i>	31
DANIELE LOMBARDI, <i>Auto/Intervista / 6</i>	41
GIANCARLO SICA, <i>Teoria di base e uso dei filtri in Csound / 2</i>	45

### FOCUS

GIROLAMO DE SIMONE, <i>Le ali di pietra</i>	65
---	----

### CROSS-OVERS TRA MUSICA E POESIA

FRANCESCO SCARABICCHI, <i>Il volto e la voce</i>	99
EDOARDO SANT'ELIA, <i>L'animale musica</i>	101

### MATERIALI

ETTORE MASSARESE, <i>I laboratori delle arti</i>	103
ENRICO RENNA, <i>Progetto per l'istituzione dei laboratori di musica</i>	104
GIULIO DE MARTINO, <i>Per gli archivi del contemporaneo</i>	106
GIROLAMO DE SIMONE, <i>Napoli e il resto del mondo</i>	107
MAURIZIO GIANNELLA, <i>Tre riflessioni sulla didattica musicale</i>	109
SILVIA BOTTIROLI, <i>Fortemente Antidogma</i>	113
ADRIANO SEBASTIANI, <i>La musica di Dusan Bogdanovic</i>	115
SABATINO DI MAIO, <i>Crash!</i>	117

### SEGNALAZIONI

119

### SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

123

## L'OPERA IN SPOT

Ha senso parlare di 'crisi' della musica? E quale tipo di crisi? Per quale tipo di musica?

Per tentare di dare una risposta a queste tre domande, dobbiamo (purtroppo) ri-accettare la vecchia e desueta divisione in categorie (classica/moderna etc.) e dare per scontato che la conseguenza finale della parola 'crisi' (di formazione, di idee, di spazi etc.) porta 'naturalmente' all'aggettivazione 'economica'. Anche se il dato economico costituisce sempre più spesso l'elemento 'genetico' della crisi e non il risultato. Infatti non sono certo le idee e la creatività a mancare, piuttosto queste sono mortificate da bassi (o nulli) investimenti.

Il discorso, così proposto, rischia di disperdersi nei mille meandri che vanno dalla formazione alla produzione, da questa alla distribuzione, nonché a tutto l'ambito discografico. Perciò mi limiterò ad evidenziare alcuni tra i più recenti paradossi 'economici' del mondo musicale.

Se crisi c'è - ha scritto qualche nostro critico più attento, cioè non uno dei tanti che analizzano il portato interpretativo di uno spettacolo seguendo pedissequamente le righe di un programma di sala (scritto magari da un 'corporate friend', tanto per utilizzare nel circuito 'input-output' sempre le stesse 38 parole base del 'Vocabolario minimo del critico') - questa non può essere che istituzionale. La trasformazione degli Enti lirici italiani in fondazioni si sta rivelando una pericolosa arma che rischia di decimare realtà anche importanti, dal punto di vista della storia musicale, ma inserite in contesti dal basso valore produttivo e imprenditoriale. Poi, riuscirà la musica a difendere la propria autonomia dall'ingresso dei privati o dovremo aspettarci degli spot tra un atto e l'altro della 'Butterfly'?

Per dovere di onestà devo ricordare che ho sempre auspicato (sin dal 1987, anno del duecentocinquantenario anniversario del Teatro San Carlo) l'ingresso dell'imprenditoria privata nel mondo della musica, magari a fronte di servizi reali o di campagne di abbinamento programmato tra

l'arte e il neo-mecenatismo. Queste forme di investimenti dovevano trovare terreno fertile in teatri gestiti come imprese, tendenti, cioè, a un profitto 'potenziale', dove pubblico e privato concorrono alla formazione di una 'redditività sociale' rappresentata dalla diffusione della cultura musicale sul territorio. Un'operazione che può dare discreti ritorni in termini di indotto (merchandising, cd, video, libri, etc.), come già stanno sperimentando con successo musei e pinacoteche italiane.

La realtà è ben diversa, basti evidenziare che, escludendo la Scala, nessun teatro italiano è dotato, ad esempio, di un museo teatrale, oppure di una 'sala ascolti' per le opere in archivio, e l'elenco potrebbe continuare...

Ripartiamo dalla Scala, che dunque è stata la prima realtà italiana a liberarsi – tanto per parlar chiaro – del pesante fardello burocratico e delle regole del pubblico impiego nella gestione del personale. Gli altri dovranno allinearsi entro il 1999. «Lo Stato – ha sottolineato Riccardo Muti al 'battesimo' della fondazione – adesso fa un passo indietro rispetto al suo ruolo di finanziatore della lirica, ma devo dire che non ha mai interferito nelle scelte». Cosa succederà, si chiede Muti, nei prossimi trent'anni? Ci saranno interferenze nell'elaborazione dei cartelloni o sarà il pubblico, in qualche modo, ad essere penalizzato?

A fronte di queste perplessità ci si rende conto che l'immagine della musica classica nella percezione collettiva è sempre falsata da un'idea di opulenza e ricchezza: Pavarotti (non a caso) testimonial di una banca, diventa oggetto di studio per l'emissione di prodotti finanziari sul mercato americano (come i 'Bowie Bond', legati all'attività ed ai diritti d'autore della popstar inglese, con durata decennale e cedola fissa del 7,9% annuo). L'acuto del tenore varrebbe 50 milioni di dollari con durata decennale e tasso annuale dell'8,5%. Questa cifra corrisponderebbe (lira più, lira meno) a tutti i suoi incassi futuri. L'operazione alchemica (i maghi di Wall Street hanno elaborato il valore di mercato in base ai suoi contratti discografici, al numero di rappresentazioni teatrali etc.) ha permesso di elaborare un 'rating' del belcanto con tanto di punteggio alla Moody's.

Inutile dire che in queste alte operazioni di ingegneria finanziaria conta più l'immagine che la qualità, per cui esportare uno dei nostri migliori prodotti locali, come la lirica, diventa un gioco aleatorio quanto la resa vocale di chi la deve interpretare. E ad interpretarla sono sempre i soliti che anche nella vecchia Rai, dove si manda in pensione senza troppe spiegazioni, l'intera struttura sinfonica, continuano a dare dal piccolo schermo – magari tra una telepromozione di formaggi e un'altra

di pannolini – un'immagine falsata del nostro patrimonio non solo storico, ma anche di esperienze, arte e professionalità.

Ma anche in questo caso le operazioni di immagine possono essere utili, almeno come esempio: titoli obbligazionari come le Abs (asset backed securities), che negli Stati Uniti movimentano 200 miliardi di dollari all'anno, basati fino a qualche tempo fa sull'incasso delle rate delle carte di credito, si stanno spostando sulle royalties di concerti, diritti d'autore, abbonamenti a festival, ovvero ai futuri guadagni di un progetto finanziato dalla riscossione di fatture. Il meccanismo è quello dei mutui ipotecari, che la banca può cedere in blocco, dopo averli erogati, ad una società che ne diventa intestataria. Questa incassa le rate e paga gli interessi agli investitori.

Con altrettanta spregiudicatezza, perché non ipotizzare dei titoli obbligazionari, magari basati sull'immagine di certi interpreti nostrani o sul prestigio dei nostri teatri lirici, che da un lato all'altro dell'Atlantico raccolgano risorse finanziarie da investire in progetti relativi ai giovani compositori e interpreti? Una sorta di 'riciclaggio nell'arte' garantito da livelli estremamente accessibili di investimento iniziale, a da una redditività tutta da costruire (soprattutto se collegata a campagne di immagine o di abbinamento programmato con il nostro patrimonio musicale).

Sul piano della distribuzione – e più in generale della conoscenza – non giova l'aumento dell'aliquota Iva sui dischi passata dal 16 al 20%. Siamo il Paese che consuma meno musica incisa (appena due milioni di pezzi all'anno su un totale di 200 in Europa) e il quadro già povero viene aggravato dalla scarsa attenzione dei media, dall'assenza di educazione musicale, dalla pirateria – un vero e proprio mercato parallelo – e dalla grande distribuzione, che penalizza fortemente i piccoli prodotti.

Il nocciolo del problema è sempre lo stesso: la musica continua a non essere riconosciuta come bene culturale, con tutte le aggravanti fiscali del caso. La proposta Veltroni di adeguare l'aliquota Iva sul disco a quella sui libri (4%, peraltro assoluta all'origine) segna il passo: il problema entra in una dimensione comunitaria. Con il risultato, però, di avvantaggiare ancora una volta le grandi etichette internazionali a danno delle piccole label indipendenti. Con il risultato che anche grandi rockstar – e citiamo ancora una volta David Bowie – preferiscono far ascoltare e vendere i loro nuovi Cd soltanto via Internet. O come Prince, che si è dotato di una propria etichetta, evadendo personalmente gli ordini che – ancora una volta! – gli pervengono via Internet.

I futurologi del settore avvertono che siamo solo agli inizi: bibliote-

che in rete come Amazon (<http://www.amazon.com>) hanno superato con le loro vendite sia la fetta di mercato delle librerie, che quella delle televendite. Efficace ed accessibile: lo standard per realizzare un sito dove scaricare file audio e renderlo fruibile a tutti gli utenti del Web è di facile realizzazione. E non sono pochi i siti oggi specializzati (facilmente rintracciabili sui principali motori di ricerca) che offrono le loro vetrine interattive per la presentazione e la vendita dei supporti discografici. Con la difficoltà – bisogna premetterlo – non solo dell'Iva che grava sulla realizzazione dei dischi, ma anche dell'assenza – al momento – di una normativa che consenta la vendita dei prodotti in rete, nonché il pagamento con qualche margine di sicurezza (carte di credito o sistemi digicash).

Il che non ci impedisce di vendere i nostri prodotti all'estero, forse con maggiori margini di successo nei confronti di un pubblico sicuramente più preparato e motivato...

FRANCESCO BELLOFATTO

## IL PARADOSSO NEOMELODICO

Il livore, le polemiche spocchiose, la dichiarata voglia di non confrontarsi con 'l'altro' suscitata in certa Napoli borghese (?) dall'emergere, anche a livello nazionale, del fenomeno neomelodico, fanno venire in mente, una volta di più, una delle tante mai dimenticate lezioni di Italo Calvino: «Fra gli intellettuali e le produzioni artistiche popolari c'è sempre stato (e più che mai nel nostro secolo, con le moderne forme di 'cultura di massa'...) un rapporto mutevole: dapprima di rifiuto, di sufficienza sdegnosa, poi di interesse ironico, poi di scoperta di valori che invano si cercano altrove. Finisce che l'uomo colto, il poeta raffinato, si appropria di ciò che era divertimento ingenuo, e lo trasforma». Ce n'è abbastanza per una riflessione seria e non malata di sterili preconcetti destinati a durare pochi mesi?

### *Alle radici del fenomeno*

La produzione musicale napoletana della prima metà degli anni Novanta è segnata da fermenti spesso solo apparentemente divergenti. Il revival della canzone classica porta alla riscoperta di un repertorio che non può essere liquidato con la conoscenza di quella solita decina di titoli, al recupero degli ultimi maestri del passato (Murolo, Bruni, Rondinella, Luce, Doris, Sacco, Fierro, Gallo), alla rilettura più o meno nazionalpopolare (Sastri, Arbore, il "Viva Napoli" di Canale 5), all'affascinante ritorno al futuro di Mauro Gioia, all'arroccarsi nella difesa di una eufonia classicheggiante ormai estinta e forse anche difficile da rimpiangere per la sua incapacità di rappresentare i contrasti, sociali come sonori, preferendo ricomporli in armonie inesistenti, o, meglio ancora, nel solito rimpianto dei "belle tiempe 'e 'na vota". Lontani anni luce, eppure vicinissimi, agiscono i gruppi del contingente hip folk: Almamegretta, 99 Posse, Bisca e i più giovani Speaker Cenzou,

24 Grana, Darmaadar, No Domo che, ripartendo dall'uso del dialetto e di schegge di tradizione (la tammurriata, il canto *a fronna*) provano a raccontare i nostri giorni malati senza peli sulla lingua e attingendo a un vastissimo fronte di soluzioni sonore e subculturali che privilegiano i codici della modernità (poli)ritmica e policentrica: reggae, rap, funky, trip hop, hip hop, dub... Sigle e definizioni di comodo che indicano un'attenzione quasi ossessiva per il beat, il tempo, in senso letterale e ritmico, come sottolineano anche un paio di brani proprio di Almamegretta e 99 Posse. A fianco dell'esperienza hip folk, coincisa con la breve stagione delle posse e dei centri sociali, si muove un drappello di più maturi musicisti che recupera le esperienze della stagione del folk revival, più o meno militante: Zezi, Marcello Colasurdo Paranza, Acquaragia Drom, Rua Portalba, la Tammurriata di Scafati, la Nuova Compagnia di Canto Popolare che duetta con Zulù, Carlo D'Angiò e Eugenio Bennato nostalgici dell'era di Musica Nova... Sopra e sotto tutti questi agisce Daniele Sepe, guastatore musicale e genio dell'arte della (con)fusione sonora, intenzionato a ribadire che canzoni popolari di tutto il mondo e classici del jazz, colonne sonore e inni comunisti possono tranquillamente convivere nel nome della buona musica, o della malamusica, che forse è meglio, visto che per molti la buona musica è quella che passa in televisione, colta e non.

Che rapporto ha tutto questo col boom neomelodico? Apparentemente niente, ma in realtà tanto. Melodie classiche, hip folk e tammurriate ridanno centralità al dialetto e tentano la strada di una canzone napoletana moderna, di fine secolo, per il Duemila. E succede che, senza mai porsi un obiettivo così poderoso, su questa direzione lavorino in tanti, anche fuori dal circuito ufficiale, anche fuori dal circuito alternativo. E qui sia consentita una parentesi: cosa c'è di più indipendente, se non di alternativo, del circuito persino autarchico della produzione e fruizione neomelodica? Cosa c'è di più lontano dai padroni della musica di un mondo fatto di piccole etichette, radio e tv di quartiere o quasi, tour fatti di matrimoni e cresime, quando va bene di feste di piazze? Possibile non capire che questo mondo popolare è lo stesso - proprio lo stesso - da cui in Algeria è nato il rai, nei ghetti neri il rap, a Kingston il reggae? Che Mario Merola sta al popolo napoletano come Nusrat Fateh Ali Khan - religione a parte - ai sufi, Oum Kalsoum agli egiziani, anzi agli arabi? Musica popolare, regionalpopolare, capace di trasformarsi in nazionalpopolare se... Ma non corriamo troppo.

### Fofi, D'Angelo e una lezione da imparare

Dicevamo che qualcosa si muoveva anche in un mondo a cui avevamo smesso di guardare da tempo, da quando era passata l'ultima moda intellettuale passata da quelle parti, quella del revival della sceneggiata probabilmente. Neppure lo sdoganamento di Nino D'Angelo e le continue segnalazioni di Goffredo Fofi di questo o quel talento abbandonato allo stato bruto servivano ad alzare il sipario da una scena, che, nel frattempo, trovava canali nuovi di comunicazione e sostentamento.

I neomelodici non inventano niente, Gigi D'Alessio e Luciano Caldore aggiornano quanto fatto da D'Angelo e Patrizio, forniscono a una comunità il suo pop etnicamente marcato, aggiungono stilemi dance e scopiazzature da hit parade a melodie dietro le quali si avverte come una mano comune, come un retaggio da cui è impossibile allontanarsi. Quello che c'è di rivoluzionario, vabbé, facciamo di 'nuovo' nella loro produzione è lo strappo, a livello testuale, con quanti li hanno preceduti: incoraggiati proprio dall'ex scugnizzo biondo, i neomelodici cantano per la prima volta una Napoli giovane, portando finalmente alla ribalta di un palcoscenico per definizione supertradizionalista quelle esigenze e quei desideri che il resto del mondo aveva scoperto decine di anni prima, con Elvis Presley e tutti i suoi allievi.

Franco Ricciardi, Stefania Lay e compagni spiazzano una Napoli verace e popolare, più disoccupata che sottoccupata, abituata allo sfilacciamento della legalità, ancorata a valori patriarcali e maschilisti, di fronte alla vera vita dei ragazzi e delle ragazze dei vicoli, dei bassi. Bambine madri, ma soprattutto amanti, fotomodelle un po' povere ma orgogliose in un insospettabile rigurgito classista, sedicenni che mandano a fanculo mariti violenti e noiosi... Ciro Ricci, voce della Sanità lanciata da Antonio Capuano, intellettuale capace di 'sentire' anche con le viscere, canta "Lisa", malafemmina sì, ma solo perché condannata a fare la puttana, a morire su un marciapiede, per la prima volta presa in considerazione dalla 'società civile': due righe su un giornale e un'indagine a cui non lavorerà nessuno, tanto è morta una di quelle.

Sesso, sesso, sesso: nelle canzoni neomelodiche, insieme alle intramontabili lodi dell'amore eterno, si tradisce e si scopia tantissimo e prestissimo, fin dalla più tenera età, spiegando spesso anche dove: in macchina, negli "Alberghi dell'amore". Insomma nella canzone napoletana, ferma ancora alle fenestrelle di Marechiaro e ai revisionismi tipo "chi ha avuto ha avuto, chi ha dato ha dato, scurdammoce 'o passato...", esplosione della questione giovanile.

Che è anche questione di immagine: i campioni neomelodici si affermano soprattutto grazie all'individuazione di un sistema di reddito e promozione nello stesso tempo. I canali televisivi con le canzoni a richiesta non sono soltanto la versione aggiornata delle vecchie radio libere, visto che aggiungono il business del 166. Intanto salgono i cachet per le esibizioni alle cerimonie (in gergo si dice: prestazioni) e il piccolo schermo permette anche la messa a punto di minifenomeni divistici che non sono altro che la versione locale dell'isteria per i Take That, Ragazzi Italiani, Backstreet Boys... Luciano Caldore è la star bella e possibile, che passa ore della sua giornata a distribuire casti baci alle sue piccole fans. Perché le ragazzine di Marianella e Piscinola, Secondigliano e Stella non dovrebbero preferire lui, che parla a loro, per loro, come loro, a Nek? Musicalmente parlando siamo dalle stesse parti, canzoncine senza pretese o pregi, dando a Nek naturalmente il vantaggio di uno staff professionalmente ben più attrezzato e lo svantaggio di una vocalità meno vera e significativa, anzi significante.

#### *In principio era la voce*

Già, perché la questione della voce è centrale. Va bene interessarsi a un fenomeno perché esso esiste. Va bene polemizzare con i suoi detrattori per partito preso. Va bene incitare al recupero della legalità di un intero sistema produttivo consegnato al mercato nero, ma perché dedicare, ci si potrebbe chiedere, così tante energie a una corrente che artisticamente produce ben poco? Perché in quel poco c'è l'urlo 'arragiatissimo' di Stefania Lay e quella richiesta di 'libbertà' prefemminista sconvolgente per un universo maschilista. C'è il tentativo di Franco Ricciardi di dialogare con 99 Posse e Speaker Cenzou, di un gruppo di scugnizzi ormai cresciuti si smettere di dividere la città in zone bene e zone perse, di parlarsi, di conoscersi, di spiegarsi l'un l'altro. E, soprattutto, ci sono voci che, messe nelle giuste condizioni, potrebbero tanto: la Lay, innanzitutto, Sergio Donati... E poi la capacità di comunicare senza mediazioni di Ciro Ricci, le qualità compositive di Gigi D'Alessio e Toto Fabiani, la schietta simpatia di Lello D'Onofrio... Insomma nel mucchio selvaggio neomelodico c'è su che lavorare per l'industria italiana del disco che ha un bisogno disperato di nuovi talenti. Non è un parere, ma un fatto: sta succedendo, succederà, chi vivrà vedrà.

In attesa di dischi da prendere in esame come tali, di una scelta di campo che privilegi la qualità al posto della quantità, che rischi la po-

polarità locale per ambire ad una di tipo nazionale ma senza tradire le radici e la credibilità di strada sinora conquistata, il movimento neomelodico vive un periodo di *impasse*. Dopo Raidue, Canale 5 e Raitre, i mass media sono pronti a calare come avvoltoi. E alcuni segnali fanno temere che potrebbe essere già rimasto poco da spolpare: male ha fatto, certamente, la speculazione politica che ha tentato di assegnare *tout court* alla destra la scena. Gigi D'Alessio si è ritrovato così da un San Paolo pieno a un palasport vuoto, con un pugno di voti in mano e un dubbio: abbiamo sbagliato quando l'abbiamo considerato una star? o è già tramontato? No, ogni fenomeno ha i suoi codici di comunicazione, di interpretazione. Quello neomelodico, per quanto di estrazione popolare, non è poi così conservatore come potrebbe apparire e se poteva sentirsi attirato dal populismo della Mussolini non sentiva invece nessuna attrazione, proprio come il verdetto elettorale dei quartieri periferici ha sottolineato, per la violenza massmediale del postfascista prearcaico Novi. "Emiddio, chi era costui?" si sono chieste le tante Annarelle fans di Gigi, tra l'altro quasi tutte minorenni e quindi non votanti.

Ma questo è un problema del Polo, a noi poco importa. Importa invece che la lezione venga compresa e che la politica metta giù le mani dai neomelodici. Ben venga il riconoscimento della scena tributata da Bassolino con l'apertura delle porte del Mercadante, ma non si trasformino le ritrovate feste di quartiere in inutili passerelle per assessori e consiglieri comunali. Non serve ai politici, né a pubblico e cantanti.

Chissà che ne direbbe Calvino, che scriveva anche deliziose canzoni 'politiche', delle trasformazioni a cui andrà incontro il 'divertimento ingenuo' neomelodico. Qualcun altro direbbe: grande il disordine sotto il cielo, la situazione è eccellente. Anche perché al Vomero e Posillipo qualcuno storcerà il naso. Gli stessi che condannarono Nino D'Angelo, Pino Daniele, Zulù e Raiss per poi acclamarli appena diventati... famosi. «Vecchia, piccola borghesia, per piccina che tu sia...» cantava Claudio Lolli, che neomelodico proprio non era, ma aveva ragione lo stesso.

FEDERICO VACALEBRE

## NUOVE SINCRONIE INTERVISTA A PIETRO BORRADORI

No. Il cane non morde! Cerca solo di fare la sua conoscenza.

*In compagnia del suo inseparabile animale, incontriamo Pietro Borradori, direttore artistico dell'Associazione Nuove Sincronie.*

Scusi il disordine, ma qui facciamo anche sviluppo di software musicali. Gradisce da bere?

*Trentadue anni ed alle spalle numerose esecuzioni e commissioni in Italia e all'estero, importanti affermazioni in concorsi internazionali, le partiture edite da Ricordi, le esperienze discografiche con Ricordi Fonit Cetra e Sincronie; Borradori mostra un'immagine fresca e sobria, e ciò non è casuale.*

Nuove Sincronie è nata per dare voce nuova alla musica contemporanea!

*Ossia?*

La musica per definizione si è sempre posta come luogo non deputato dell'innovazione o perlomeno non è mai stata in prima linea tra le discipline innovative; nonostante termini come 'sperimentalismo' e 'avanguardia' siano stati usati come sinonimo di 'ricerca', in realtà essi non hanno mai incarnato i cambiamenti radicali linguistici che sono avvenuti in altre discipline. Così sebbene abbia avuto un periodo 'radicale' e 'sperimentale', la musica ancora oggi stenta a far accettare ciò che nell'arte visiva per esempio è stato già metabolizzato da decenni. Premesso ciò, Nuove Sincronie si muove in un'ottica divulgativa. Diffondere ciò che viene creato, rendere partecipe il pubblico delle nuove proposte; significa portare ossigeno vitale ad un'arte non 'commercializzata' nel senso letterale del termine e quindi ancora verbo sconosciuto alla gran parte del pubblico giovane e meno giovane.

*Questo esplicito riferimento al pubblico rappresenta una sorta di spartiacque fra Nuove Sincronie e l'avanguardia storica?*

L'avanguardia ha assolto una sua funzione storica, e tutto sommato



resta nel nostro patrimonio culturale. Ma all'interno della poliedricità di estetiche e tendenze operative, sembra delinearci una comune direzione generale del nuovo pensiero musicale, in altre parole un ritorno ad una concezione più formalizzata della musica. Nuove Sincronie tende a promuovere gli autori giovani in cui sono presenti valori di puro ascolto della forma, delle geometrie, della dialettica dell'invenzione.

*Questi presupposti mi lasciano intendere che Lei crede ad un ricongiungimento tra autore e pubblico?*

Posso augurarlo, ma le reti, i satelliti, e tutto ciò che ha contribuito alla nascita del villaggio globale, sicuramente influenzerà il futuro della musica contemporanea. Il mercato, con ogni probabilità, terrà fuori la contemporanea privandola delle sue genialità e dei suoi fraintendimenti, ma nell'ottica del villaggio globale non è escluso che si formi un pubblico mondiale che aggregando le sue unità disperse nei vari continenti venga a formare una massa sufficiente a tenerla in vita.

*Come si struttura Nuove Sincronie?*

C'è un gruppo di compositori, cioè Nova, Ingolfsson, Romitelli, e il sottoscritto che sono il nucleo attorno al quale ruotano le varie attività dell'associazione. Abbiamo una programmazione concertistica che portiamo avanti con importanti associazioni europee, riusciamo a dare qualche commissione, produciamo compact disc, il nostro gruppo strumentale è molto apprezzato, ma ciò non deve trarre in inganno. Nuove Sincronie procede nel suo percorso con un budget limitato, e se riesce a produrre tutto ciò lo deve al sano rapporto tra idee e denaro. Spesso si può avere il denaro, ma essere a corto d'idee, oppure avere tante idee ma non avere i fondi necessari per realizzarle. Nuove Sincronie si colloca nel mezzo. Qualche soldo investito in buone idee.

*I compositori che formano il nucleo di Nuove Sincronie hanno un'estetica comune?*

No, se non per linee generali. Premesso che tra noi esiste certamente l'attenzione verso la formalizzazione dell'evento musicale, ognuno persegue l'obiettivo secondo la propria inclinazione estetica. Ci sono certamente delle affinità generazionali, che rappresentano un forte collante tra noi.

*Siete nati tutti negli anni Sessanta. Che significa essere compositori a trent'anni?*

Significa combattere una battaglia abbastanza ardua. In Italia le nuove generazioni di compositori sono sempre osteggiate e guardate con sospetto, a questo bisogna aggiungere la quasi totale assenza della committenza, sia pubblica che privata. In definitiva finiamo per operare più all'estero che in Italia.

*Anche Nuove Sincronie è stata osteggiata nella sua attività?*

Soprattutto all'inizio. Quando invece siamo diventati un vero e proprio centro di contropotere, anche i nostri denigratori storici hanno cominciato a trattarci con rispetto ed attenzione.

*In precedenza mi ha parlato di software musicali, infatti Ingolfsson, nonostante le nostre chiacchiere, lavora alacremente al computer. Ci sono novità in vista?*

È un progetto che ci vede impegnati da circa quattro anni. Da compositori abbiamo affrontato le problematiche della scrittura musicale al computer. Siamo sul mercato software con questo prodotto, che detto per inciso è il primo software di scrittura musicale non americano. I compositori interessati possono scaricarlo dal sito Internet <http://www.sincrosoft.com>

*Frattanto il cane è salito sul divano dove sono seduto, e la cosa non mi lascia del tutto indifferente.*

No. Non si preoccupi. Quando fa così vuole solo dimostrarLe la sua amicizia.

intervista di CARLO MORMILE

## SUI MUSICISTI CHE VANNO A PIEDI

*per il buon viaggiatore  
non ci sono tracce né vestigia*

Lao-tsu

Chi decide di non usare l'automobile, chi decide di andare a piedi o di usare solo saltuariamente i mezzi pubblici, di solito è un emarginato. Contravviene a una delle regole-obbligo, fondamentali di questa società: possedere e usare un'automobile: Chi non ha patente, chi non guida, elude una certa forma di controllo, sfugge a una tappa del processo di inserimento sociale. E non è solo una questione di essere più o meno ecologisti. È piuttosto un fatto di potere e di posizione contro quel potere.

Chi va a piedi usa categorie temporali e valori diversi da quelli di chi usa l'automobile.

Chi va a piedi (si dice) va piano, è lento.

Ma non è vero.

In realtà camminando (basta avere buone scarpe) si possono coprire grandi distanze, inimmaginabili, nei deserti e nelle foreste così come nei grandi centri urbani.

I grandi camminatori sono viaggiatori silenziosi.

E non inquinano.

Tutte le città europee in cui sono stato, anche le più grandi come Roma, Parigi, Lisbona, Berlino, Amsterdam, Barcellona, possono essere attraversate a piedi.

Chi va a piedi di solito è un visionario.

Talvolta prende autobus treni metropolitane, monta su biciclette o anche su auto condotte da altri, ma il concetto base resta nei piedi.

E questo per gli altri (gli automobilisti) resta molto difficile da capire e da accettare.

Chi va a piedi può vedere, percepire, sentire cose oltre le cose.

Può tentare di ricongiungere gli opposti abituali delle nostre categorie di pensiero.

Ora: c'è una differenza fra chi suona e va a piedi e chi suona e va in automobile?

La risposta è sì.

Parlo solo dei musicisti che vanno a piedi.

Essi hanno un modo diverso di conoscere la musica e di manipolarla. Prestano attenzione a suoni e rumori che solo camminando possono essere uditi o percepiti.

Spesso (specialmente quelli che vivono in situazioni urbane) diventano dei rumoristi e degli improvvisatori perché sono a contatto diretto con le trasformazioni sonore che determinano lo sviluppo della realtà.

Ogni suono che si sente procedendo a piedi è; lo si tocca, lo si annusa, lo si immagazzina nella memoria, lo si può ripetere, rivivere, alterare o arricchire.

Ogni suono è, ed è musica.

Ogni suono è, e resta musica.

I musicisti che vanno a piedi hanno un progetto globale, dove la musica non è collocata a sé, ma fa parte di ogni momento dell'esistenza, di ogni centimetro degli spazi percorsi o attraversati.

Chi va a piedi non ha imbarazzo a scegliere uno strumento o un altro.

Può sedersi davanti a un grancoda Steinway & Sons o può accontentarsi di una corda di chitarra o di un barattolo di caffè vuoto. Dipende da dove passa, da dove si trova, da dove decide di fermarsi.

Oppure canta.

Oppure ascolta soltanto e suona unicamente con il pensiero.

Può accordarsi o non accordarsi.

Nelle sue tasche ci saranno sempre scarabocchiati su pezzetti di carta orari di treni, coincidenze di pullman, numeri di bus urbani.

Chi va a piedi musicalmente è un anarchico.

Chi va a piedi ha un tempo suo senza pentagramma.

Ma è sempre disposto a dividerlo con gli altri.

continua.....

ANDREA BINI

*Forse questo è il manifesto del musicista poeta, un nuovo tipo antropologico di musicista che si diversifica dal direttore d'orchestra, dall'orchestrante e dal compositore. Un tipo con cui dovremo fare i conti retrodatati nei prossimi anni (Giuseppe Chiari).*

## FANTAMUSICOLOGIA / 3

Musicista include una referenza professionale.

Non è musicista chi si sente disponibile a dire in musica.

È musicista chi sa.

Musicista è ancora un tecnico.

Essere musicista è prima un tecnico.

Il paragone fra le istituzioni musicali e le istituzioni letterarie ... è indicativo.

In poesia poeta è chi sente la necessità di dire.

Ma la sapienza del metro la sapienza di versificazione, il rimario, etc. [cioè la retorica]

sono ormai passate. Il verso è libero. Sempre più. Il poetare è spontaneo.

Ma in musica questo passo non è stato compiuto.

Il primo giudizio è tecnico.

Una linea che esclude l'individuo come musicista.

Dunque si tratta di una capacità tecnica professionale.

E in poesia - come di poesia stiamo argomentando - questo è ridicolo.

Il poeta non risponde di una tecnica.

A meno che una morale [una società cioè] non lo chieda.

La nostra società lo chiede, ma è asimmetrico che lo chieda al musicista e non al letterato.

Conosco un suonatore di clarinetto che sa fare poche cose col clarinetto, ma cose molto delicate. Un ottimo [pessimo] suonatore di clarinetto.

Uso la parola dilettante perché non ne ho altre. Ma [dilettante] è leggermente dispregiativo.

E non voglio cominciare il mio giudicare con questo handicap. Uso la parola professionista perché non ne ho altre.

[servo è parola del XVIII.mo]

Ma professionista è leggermente pregiativo.

Si sta parlando di musica

[non di esecuzione musicale]

si sta parlando di valore di uso [di vita] non di valore di scambio.

Posso barattare una perfetta esecuzione di musica del passato, con denaro.

Non posso barattare una delicata melodia di un misterioso musicista che suona, da una finestra. Ma la cronaca contiene questi due momenti.

L'uomo lavora in un bar forse.

Forse in una banca. Un lavoro che lascia un po' di tempo, un lavoro che dà denaro in più per comprare uno strumento

Il suo suonare è frammentario.

Sporadico.

Il suo suonare non dà denaro.

Né a lui né ad altri.

Il suo suonare non è merce.

Il suo suonare è solo suonare.

È molto difficile schedare, archiviare il suo suonare.

Certo è faticoso, oggi, confrontare un clarinettista dilettante [questa parola ritorna sempre] con un clarinettista orchestrale in un teatro.

Esiste un'autorità che si fa rappresentare da una musica.

Non ce l'ha ordinato il dottore di cercare il bello solo nella musica classica

Per il potere

la musica contemporanea non può assomigliare a se stessa.

Per il potere

la musica contemporanea deve assomigliare alla musica classica.

Ora esistono musicisti di serie A

e musicisti di serie B

cercare di essere di serie C, C1, C2 ...

Io non ho trovato scritti teorici dove il musicista, il musicista qualsiasi, venisse trattato con dignità.

Avrei voluto per il musicista qualsiasi più rispetto.

Avrei voluto la parola musica usata in senso diretto, corretto, e non come sinonimo di musica alta.

Racconto dell'oggi

Libertà

Niente minori o maggiori

Posto unico

Più teatri

Metodi facili

Meno archeologia

Niente musica scelta dallo Stato

Musica semplice, povera

senza discriminazione

per bambini che stonano fin da piccoli

Senza teatri

Non ce lo ha ordinato il dottore di cercare il fondatore della musica.

Non ce lo ha ordinato il dottore di cercare il primo dramma musicale.

L'800 non suona Scarlatti

leggere il Boccherini di Bonaventura.

Non ce lo ha ordinato il dottore di suonare la musica del passato.

Non ce lo ha ordinato il dottore di parlare di Monteverdi.

Fotografare la struttura classica.

Basta col delegare

Rapporto fra nuova musicologia e avanguardia.

Avere la sensazione che i suoni che stai estraendo dallo strumento sono tuoi. Sono nuovi originali. Qualcosa che prima non era e ora tu stai generando.

Come parlare, dialogare di qualcosa di tuo. Con te stesso.

Senti che puoi seguire il discorso, il tuo discorso, che non sai dove ti porterà.

Ma sai che ti alleggerirà l'animo.

Sei grande ma anche piccolo, sei sincero. Con te e con gli altri.

Il canto scorre. L'idea ritmica è conseguenza.

Stai suonando musica tua.

Bella tanto quanto basta per essere musica ma sempre musica tua.

Pensi, spero, senti che ti aiuterà a comunicare.

Questo suonare e inventare allo stesso tempo non è conosciuto se non da chi ha il coraggio di farlo.

Ed è esistenza della musica e esistenza del musicista.

È pur sempre la parola musicista in disputa.

Il dovere di suonare originale è un dovere.

Sentito da alcuni.

Sentito come un dovere verso se stessi.

Non sentito da altri.

Chi non suona originale. Chi non ha il coraggio di suonare originale non può immaginarsi quanto è bella la musica.

Non sa cos'è la musica.

Non ha mai lasciato scorrere dentro di sé questa forza.

Il musicista, il vero musicista sente la necessità di essere tale.

GIUSEPPE CHIARI

## GIACINTO SCELSI E I TRE STADI DELL'UOMO

«...Il suono è sferico, è rotondo. Invece lo si ascolta sempre come durata e altezza. Non va bene. Ogni cosa sferica ha un centro: lo si può dimostrare scientificamente. Bisogna arrivare al cuore del suono: solo allora si è musicisti, altrimenti si è solo artigiani. Un artigiano della musica è degno di rispetto, ma non è né un vero musicista né un vero artista»<sup>1</sup>.

GIACINTO SCELSI (La Spezia 1905 - Roma 1988)

Se per Edgard Varèse il suono è un'entità intelligente, per Scelsi il suono è un'entità sensibile. È in questa espansione del concetto di intelligenza che si racchiude forse una delle rivelazioni più illuminanti della musica e del pensiero del nostro tempo. La materia si allontana totalmente da quel concetto di materiale tipico della dimensione pseudo-artigianale che ha dominato molta parte del pensiero sonoro degli ultimi decenni e ritorna ad un suo stato di intelligenza sensibile; sta all'uomo riconoscere in questo un valore costituzionale per il linguaggio musicale. Ed in questa espansione sta la profonda trasformazione che investe il concetto di arte e natura poiché «...l'arte cambia perché cambia il nostro concetto sul modo in cui opera la natura. Per questo mi interessa il modo in cui opera la natura, non come scienziato ma come compositore»<sup>2</sup>.

La moderna termodinamica di Ilya Prigogine rivela oggi le sue conferme empiriche, oltre che teoriche, nell'ambito scientifico relative alla sensibilità della materia nello stato caotico o di non equilibrio «...in

<sup>1</sup> F. MALLETT, *Il suono lontano*. Conversazione con Giacinto Scelsi. in G. SCELSI, *Viaggio al centro del suono*, a cura di Pierre Albert Castanet e Nicola Cisternino, La Spezia 1993, LunaEditore, p. 19.

<sup>2</sup> J. CAGE, *La semplicità e il caos*, in AA.VV., *John Cage*, a cura di Ulrike Brand e Alfonso Frattegiani Bianchi, Quaderni Perugini di Musica Contemporanea 2, Ed., Palermo 1993, L'Epos, p. 31.

condizioni di equilibrio ogni molecola vede solo ciò che la circonda da vicino. Ma quando ci troviamo di fronte a strutture di non equilibrio, come le grandi correnti idrodinamiche o gli orologi chimici, devono esserci dei segnali che percorrono tutto il sistema, deve succedere che gli elementi della materia cominciano a vedere più in là e che la materia diventa sensibile.»<sup>3</sup>

L'instabilità produce sensibilità e dunque trasformazione, attributo essenziale – se non unico – quest'ultimo, della sacralità e della bellezza. *Triphon* (1956, Giovinezza-Energia-Dramma) e *Dithome* (1957, Maturità-Energia-Pensiero) sono le pagine che, nell'iniziatico percorso scelsiano verso il cuore del suono, condensano ed esprimono in forma matura – dopo una nutrita produzione negli anni Cinquanta di brani pianistici e per un solo strumento perlopiù a fiato – la più profonda coscienza del suono raggiunta da un uomo che in quegli anni si prepara al suo ritiro interiore e al totale distacco dal mondo. La concentrazione altissima raggiunta dallo stato incandescente e mistico del suono preannuncia in *Triphon* tutti gli elementi e l'energia – inaudita ancora oggi per molta musica occidentale – dei successivi e miliari *Quattro pezzi per orchestra* (ciascuno su una sola nota) del 1958-59, dei *Canti del Capricorno* (1962-72), del *Quartetto* n. 3 (1963) e *Quartetto* n. 4 (1964) e di tutta la produzione successiva per la cui lettura si assiste al totale disarmo dei tradizionali strumenti d'analisi e per il cui ascolto necessita una sorta di scatto evolucionistico dell'orecchio che riporti l'ascoltare in un ambito di globalità o totalità percettiva originaria che è data dalla conoscenza. «Sono anche stato in India, in inverno, per poco più di tre mesi. In quel periodo ero molto interessato alla trascendenza, verso la conoscenza, se intesa in un certo modo. Queste vie sono molte: c'è la mistica cristiana, quella indù, quella cinese, sono tutte vie che portano alla trascendenza. Anche la gnosi e lo zen sono vie di conoscenza, anche l'arte: se la si considera in questo modo, e non come un mestiere o un modo per diventare famosi e guadagnare soldi ecc.

L'arte è una grande via? Tra tutte queste vie la musica è forse la più facile da avvicinare. Si può dipingere senza guardare il risultato – è stato fatto, per un certo periodo quando l'arte del gesto era molto di moda – nella musica si può cantare senza sapere ciò che si canta e suonare senza sapere ciò che si suona: si è allora in uno stato di ispirazione (per usare una vecchia parola) che non ha bisogno di nient'altro»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> I. PRIGOGINE, *l'Universo un sistema dinamico instabile*, in «Alfabeta» n. 92, Milano 1987.

<sup>4</sup> F. MALLET, *op. cit.*, p. 21.

Innanzitutto la misurazione dello spazio sonoro che adotta – o adatta – il violoncello come una sorta di Kànon, lo strumento pitagorico monocorde di misurazione numerica della vibrazione dello spazio sonoro. La misurazione viene effettuata all'interno dell'oscillazione che va dal microsonico quarto di tono al primo armonico (ottava) ampliando enormemente le vibrazioni dell'infinitamente piccolo, in linea con quel lontano desiderio mimetico del suono esposto da Marsenne nel suo *Traité de l'Harmonie universelle*<sup>5</sup>. «...Quando si entra in un suono vi si è avvolti, si diventa parte del suono, poco a poco si è inghiottiti da esso e non si ha bisogno di un altro suono. Oggi la musica è diventata un piacere intellettuale – combinare un suono con un altro suono ecc. – inutile. Tutto è là dentro, l'intero universo riempie lo spazio, tutti i suoni possibili sono contenuti in esso»<sup>6</sup>.

La profondità del suono è ottenuta attraverso la concentrazione e l'insistenza, dal punto di vista prospettico, sullo stesso suono. «La contemporaneità o spessore del suono, va intesa più in termini di vuoto/pieno, di saturazione dello spazio sonoro. I riferimenti più immediati potremmo trovarli nella tecnica pittorica quattrocentesca delle velature, ovvero nello stretto rapporto tra intensità cromatica e quantità di sovrapposizione di colore monocromatico che ancora oggi possiamo ammirare – non solo quale artificio tecnico – nella vertiginosa opera di Piero della Francesca e del Botticelli. Lo spazio sonoro dunque, nel pensiero e nella pratica scelsiana, non è concepito come luogo percettivo da comporre, da riempire (secondo Varèse 'da organizzare') bensì quale spazio immanente, assoluto, vivente già in se stesso e in attesa, eventualmente, solo di essere sollecitato con un minimo dispendio di energia.

L'economia della tecnica di Scelsi infatti si adegua perfettamente al principio del minimo sforzo di Mauthner poiché il suono afferma la sua natura essenzialmente vibratoria. La naturale adozione di quarti di tono e dello spazio microtonale in genere, in Scelsi non è tanto una misurazione intervallare dello spazio sonoro quanto soprattutto un confine o un ambito vibratorio-oscillante della particella sonora messa nella condizione di movimento; una sorta di modello quantico dello spazio sonoro basato dunque su un presupposto probabilistico del-

<sup>5</sup> H. DE VELDE, *Giacinto Scelsi. Un maestro del 'passaggio ancor più piccolo'*, in «Musik-Konzepte» n. 31, a cura di H.K. Metzger e R. Riehn, Monaco 1983. In italiano, *Giacinto Scelsi*, a cura di Adriano Cremonese, Roma 1985, Le parole gelate p. 91.

<sup>6</sup> F. MALLET, *op. cit.*, p. 25

l'evento e che nel suo moto vibratorio genererà per contatto con altri spazi quantici l'intero flusso della materia sonora in una sorta di autogenerazione e autogoverno cinetico «... il Free-Lunch, ovvero la possibilità nella condizione di perfetta compensazione Energia-Gravitazione, che l'universo possa formarsi senza alcun dispendio energetico»<sup>7</sup>.

La necessità della traduzione in partitura di simile complessità porterà Scelsi ad adottare per la prima volta più righe – uno per ogni corda – per il suono del violoncello; nel caso di *Triphon* l'inizio su due righe per la seconda e terza corda e, nel caso di *Igghur* (1964, Vecchiaia-Ricordi-Catarsi-Liberazione), un rigo per ognuna delle quattro corde. Un'artificio che Scelsi adotterà successivamente per altri brani per archi come *Xnoybis* per violino solo (1964) e il *Quartetto* n. 4 (1964) come anche la differenziazione altrettanto singolare dell'uso – sistematico in *Igghur* – di tre modalità di vibrato d'arco (oscillazione larga, media e stretta) da realizzare con opportune strategie tecniche contemporaneamente e indipendentemente su più corde, per dare corpo all'idea di suono complesso o, ancora, dell'uso del doppio arco. Ma ancora, per restare sul piano dello stretto ma geniale artigianato – sempre funzionale al viaggio concentrico verso il centro del suono che Scelsi risolveva anche attraverso una continua ricerca sul suono e sulle tecnologie strumentali, grazie alla collaborazione preziosa di geniali interpreti come Francis Marie Uitti, nel caso dell'opera per violoncello o di Stefano Scodanibbio per il contrabbasso o di Giancarlo Schiaffini per il trombone e le tube ed altri ancora – in *Triphon*, Scelsi richiede l'uso di alcune e particolari sordine metalliche, da riutilizzare anche nel *Quartetto* n. 2 (1961) e in *Khoom* (1962), che hanno la singolare caratteristica di ampliare e non contenere la diffrazione armonica dei quarti di tono, facendo in modo che la complessa tavolozza registrata del violoncello richiami in alcuni punti il gracido e tagliente urlo ventrale della voce umana dei *Canti del Capricorno*.

Mai come in queste opere alle soglie della trascendenza, l'Oriente e l'Occidente hanno ritrovato nel suono-energia, la loro più intrinseca identità. «...Onestamente non debbo nulla a nessuno, ve l'ho detto, sono solamente un intermediario. Bisogna veder le cose in tutt'altro modo per capire e sentire la mia musica. Non sono un erudito, non

<sup>7</sup> N. CISTERNINO, *Giacinto Scelsi... de la Trascendenza in musica. Quattro pensieri dall'Octologo*, in AA.VV., *Giacinto Scelsi Viaggio al centro del suono*, op. cit., pp. 74 e 79.

possiedo nozioni maturate in seguito a studi o interessi. Mi è molto difficile parlare di questo. Dipende più dagli altri che da me: le cose arrivano sempre al momento giusto, al momento in cui devono essere capite o no. Tutto dipende da lassù, non da quaggiù: le cose che sembrano dipendere da quaggiù sono solo dei pretesti... Io sono nato nel 2637 a.C. – fate i calcoli e saprete quanti anni ho – in Mesopotamia»<sup>8</sup>.

NICOLA CISTERNINO

<sup>8</sup> F. MALLET, op. cit., p. 21.

## RAFFIGURAZIONE

PSEUDO-ACCADEMIE, DESCRIZIONI DELL'IMMAGINARIO  
E TECNICHE DI DIVERGENZA APPARENTE COME NUOVO  
FONDAMENTO COMPOSITIVO DOPO LA FINE  
DELLE AVANGUARDIE\*

Ho chiesto di adottare questo modo di procedere, di trasformare la 'relazione' in un intervento dal vivo perché questo Convegno non diventasse la lettura di un libro preconstituito anziché un confronto di opinioni, dal momento che tutti avremmo avuto, nel caso ottimale, già in mano dattiloscritto ciò che sarebbe stato detto nel futuro. Questa non mi sembra nella vita e nei convegni una condizione augurabile... o fisiologica.

Dunque, ho letto in una delle relazioni una deplorazione a proposito della quale vorrei entrare subito nel tema, che è quello delle esperienze compositive attuali. Una deplorazione, dicevo, in una delle 'relazioni' scritte e distribuite prima del Convegno: del fatto che 'da qualche parte' sussistano ancora le 'regole atrofizzate', nel metodo dell'insegnamento; qui, cioè, si deplora che si fondi ancora l'insegnamento sulla norma, in qualche modo! Ora, vi dovrei avvertire che questo succede sempre di meno, e proprio questo, secondo me, è il lato pericoloso della questione. Pensiamo per esempio a che cosa succederebbe nell'ambito dello sport, se gli atleti venissero allenati con questo sistema, con sempre minor disciplina, sempre meno mano sicura e ferma, sempre più scarsa formazione di base. Se ci si pone come traguardo finale (a me i giovani interessano moltissimo, ecc.), quindi, se ci si pone come traguardo finale (pur non avendo torto magari in senso teorico) l'antiscolasticismo già nella scuola, come si va generalizzando ora di fare, si ha motivo di

\* Si pubblica, per gentile concessione dell'Autore, la Relazione tenuta nel 1981 al convegno nazionale "Il comporre musicale nello spazio educativo e nella dimensione artistica", oggi difficilmente reperibile, e tuttavia importante documento sulla fine delle avanguardie.



temere che qualche cosa alla radice non funzioni. Io, per lo meno, non vorrei mai servirvi, per dare un esempio, di un aeroplano che fosse costruito da allievi di ingegneria quando la scuola funzionasse secondo queste norme; e credo che di tale aereo secondo questo modo di pensare non vorreste servirvi neanche voi... se vi è cara la pelle.

C'è poi – vedo qui – la «fiducia nell'orizzonte tecnico» così sbandierata in modo scienziato: che mi sembra tipicamente di ieri, e invece viene sempre passata chissà perché come la cosa più moderna, la più aggiornata; ma forse oggi già bisognerebbe aggiornare l'aggiornamento? Questa è la mentalità di tipo, ripeto, tecnologico-scienziato tipica degli anni Cinquanta; dopo ci sono stati gli anni Sessanta con il misticismo e l'«orientalismo» di Cage, poi ci sono stati gli anni Settanta con i fenomeni di impersonale *revival* e di paravisitazione delle formule del passato e adesso ci sono anche gli anni Ottanta: con forse una riscoperta del soggettivo, chissà. Bisognerebbe forse accorgersi ogni tanto che il paesaggio cambia, vero, altrimenti si rischia di continuare a parlare d'avanguardia, intendendo ormai alla fine del discorso l'avanguardia di tre giri di trecentosessanta gradi indietro.

C'è altro. Rammentiamo che si ha sempre a che vedere, quando si tratta di musica, cioè di un linguaggio necessariamente formalizzato, con delle regole di gioco. Queste regole, io l'ho detto tante volte, sono apparentemente cadute. Sono cadute le proibizioni, cioè oggi è vietato vietare; mentre al tempo di Darmstadt sappiamo che era vietata una quantità enorme di cose, come al tempo del conservatorismo retrivo e codino era vietata un'altra quantità universale di cose... Beninteso, sempre è stato vietato qualcosa; oggi, quello che è tipicamente nuovo è il portato della rivoluzione di Cage, che non è affatto una rivoluzione intesa a «rivelare nuove sonorità», come tutti dovrebbero sapere, malgrado ciò che si è detto a un certo punto qui. Il vero portato di Cage è il portato ideologico, quello in nome del quale noi superiamo la sua stessa esperienza. È questo, in due parole: che non è possibile porre più una norma sicura; ciò di fatto corrisponde ai tempi, è vero perfino nell'etica, vedete, nessuno sa più esattamente che cosa è buono e che cosa è male nel campo della morale... però questo non significa affatto, attenzione, che una composizione singola possa non avere delle sue regole: questo è impossibile, affatto, perché, siccome la composizione è un – e in genere l'esercizio dell'arte è equiparabile a un – gioco, voi sapete che senza delle regole non si può giocare a nessun gioco. Quando tutto è dato come possibile, quando il tanto auspicato, credo in modo imbecille, affrancamento del linguaggio dai suoi limiti, emancipazione

dalle economie, allargamento dei mezzi abbia raggiunto il suo culmine, siamo alla nullificazione totale.

In certi ambienti di «rottura», pare, si pone oggi come mentalità «progressiva» quella di un pianista che decidesse di nascere con un sesto dito, oppure quella di chi costruisse un violino a cinque corde. Secondo me questa mentalità, cosiddetta di «modernismo», ma non a caso divenuta burocrazia ufficiale, è profondamente viziata perché rischia di scambiare sempre per difetti delle caratteristiche: quella del flauto di non poter andare nell'estremo grave, per esempio, non è un difetto, è una caratteristica. Quindi bisognerebbe sempre diffidare, e questo da più parti finalmente si sta comprendendo, perché quel tipo di «modernismo», acritico, futurista, entusiasta e di fatto savonaroliano, diciamo, era tipico degli anni Cinquanta al massimo. Quando voi leggete sulla «relazione» più o meno «di base» che cosa è la modernità, io credo che necessariamente bisogna avvisare i lettori che non è vero, *obiettivamente non è vero*: è una mentalità anni Cinquanta; dopo ci sono state almeno altre tre rivoluzioni! Bisognerebbe invece, nelle discussioni sul comporre, partire dal dato primario e indiscutibile che è la prassi, cioè, scusate, dal comporre. Questo sembrerebbe una ovvietà; invece non paia ovvio, perché ci sono fior di teorici, di cui Theodor Wiesengrund Adorno è stato soltanto la esasperazione e la punta emergente, insomma c'è tutto un clima «culturale» di terrorismo (che ormai fortunatamente non spaventa più nessuno perché è caduto di moda), secondo il quale, ricordo una celebre frase, alla lettera, di Adorno: «anche soltanto la pretesa di far ancora risuonare un suono è degna di far fiorire sulle labbra il sorriso»... Divieto di dire. Tutto finito! Ma santocielo. Adorno, aveva ben provato, lui, a comporre. Senza riuscirci. E con questo? Non generalizzi!

Questo signore non vede di lassù ora che tutti compongono come tanti conigli? Specialmente i più giovani.

Dunque? Ora, io dico, questo era allora stato l'inizio della fine, ma è quella una fine che per fortuna appartiene già all'ieri. In ogni caso, quelle tipiche mentalità di rinuncia, di negazionismo, di passività che si sintetizzano e mal nascondono in questa proposizione (che però in realtà è appunto stata più di altre in un certo senso significativa: quasi lo slogan di un'intera filosofia) si sono, credo, diramate in pratica non affatto a caso nei due grandi filoni: quello dell'improvvisazione incontrollata, cioè dell'irrazionalismo spontaneista per cui «tanto non importa del risultato nulla perché tutto è uguale a tutto», e allora ben venga l'incontrollo totale: da un lato; e dall'altro, quello del «faccio elettronici»

camente con calcoli rigorosi» perché «il numero è il padre di tutte le cose» e allora ben venga il calcolo. Ecco, questi due atteggiamenti sono apparentemente la contraddizione l'uno dell'altro; per contro in verità, se guardiamo, secondo la logica, all'ideologico fondamento che ci sta sotto, sono la stessa identica cosa perché sono entrambi il riflesso della rinuncia: della rinuncia all'intervento soggettivo, e cioè, nientemeno, che alla composizione. Non a caso, volevamo mostrare, sono stati filati dalla stessa matrice malata. Ecco che invece nell'insegnare bisognerebbe prima di tutto, si diceva, insegnare a comporre; come vedete non era così ovvio come poteva sembrare a primissima vista. Rinunciare a comporre decisamente non può essere l'argomento di un corso di composizione. Quindi bisognerebbe prima di tutto insegnare a rinunciare a queste vecchie crisi, stanchezze e rinuncie; e cioè insegnare a lasciarsi alle spalle quelle scelte e quelle posizioni che hanno avuto un periodo di auge, purtroppo, ma che tuttavia vanno superate.

Come avevamo già detto, le pratiche di improvvisazione più o meno parzialmente 'orientali', più o meno blandamente 'controllate', più o meno 'su traccia' precostituita, nascono da una certa concezione, perché non sono certo tanto un male in sé quanto soprattutto un sintomo, di un male ideologico, vizio o occorre chiedersi, di che cosa? Nascono dunque dalla convinzione implicita che nell'avanguardia, a furia di allargamenti e di cancellazioni delle forme, delle norme di delimitazione, dei confini, si trovi il progresso. Ma le norme e le delimitazioni sono quelle che nel disegno è la forma, e senza quella non si vede niente, non è vero? È stata citata poco fa, mi pare, come paradosso una frase di Stravinskij: «Quanti più limiti mi pongo, tanto più trovo nuove possibilità»; il che è direi per me semplicemente ovvio, perché è come dire, tante più righe traccio sul disegno, e tanto più il disegno si arricchisce. Quindi bisogna abituare i ragazzi, come diceva il Tale, a danzare, agire in ceppi, imporsi dei diversi tipi di controlli.

Così piano piano si arriverà a comprendere tutto! La 'creatività', cosiddetta, invocata proprio con questo nome un po' troppo a buon mercato, è invece un vero pericolo, che si presenta in alcune esperienze anche recenti sotto l'aspetto 'elettronico', in altre, ahimé, di elaborato 'automatico', in cui però sempre il soggetto in qualche modo abdica alla propria funzione progettante. In nome della modernità, beninteso, perché... non è più attuale l'intervento: ed è questo che mi sembra da prendersi con le molle, insomma! Quelle due concezioni anche tecniche sono ugualmente da respingere, nell'ambito dell'insegnamento, perché, diciamo in due parole, sono appunto le diametrali ipostasi del negativo.

È giusto, per passare ora ad un altro argomento su cui si sono qui tratte delle conclusioni che mi lasciano un po' perplesso, è giusto poi affermare che la cultura in cui viviamo non è più eurocentrica o in generale monocentrica, che bisogna allargare le esperienze, che è finita l'avanguardia monodirezionale (e qui sarei d'accordo): però bisognerebbe dirne pure qualche altra nuova cosa; non basta proporre di studiare la cultura dei Bongo-bongo! Fra l'altro, io credo che, per noi europei almeno, l'interessarsi della musica strumentale dei Bongo-bongo e ignorare a quale K appartengano le *Nozze di Figaro* di Mozart, *à peu près* non siano da mettere sullo stesso piano culturale. È possibile questo? Cerchiamo di non esagerare, anche qui vorrei che ci si richiamasse ad una misura di stile, almeno, nel comportamento. Invece bisognerebbe avere colpito il monocentrismo sì, ma là dove in verità si trovava, e cioè nelle monopolizzatrici pretese di Darmstadt: quando tutti si trovano soggetti al tiro di un terrorismo culturale micidiale e preciso, se non agiscono tutti secondo una determinata cifra compositiva che viene gabbellata come quella valida, l'unica definibile legittimamente moderna, questo sì che è monocentrismo! E lì sì, che bisognerebbe spostare il problema della didattica, sulla cancellazione per sempre di questo genere di casi di corruzione autentica.

Penso anche che si possa benissimo fare una proposta costruttiva, aiutando i ragazzi a comprendere la molteplicità degli stili e la molteplicità delle 'musiche', e anzi delle 'arti' secondo le diverse concezioni. Cose che si possono fare in un corso di storia della musica, oltre che di composizione e di lettura di partiture. Qualche cosa di molto simile si fa del resto da sempre fin dal liceo con l'insegnamento della storia della filosofia; l'insegnamento della storia della filosofia, se è fatto bene, consiste nel mostrare che ha ragione Platone e che tutte le possibili opposizioni che gli si possono muovere sono meschine, sono insistentemente formulate e non sono che tutt'al più nella realtà spicciola del mediocre buon senso destinate al successo. Concluso questo ciclo di lezioni dedicate a Platone si ricomincia con Aristotele: che ha ora ogni ragione, mentre necessariamente si vede che Platone, in sostanza, quasi aveva torto; e così via. Questa doccia scozzese è, vivaddio, straordinariamente educativa perché insegna a elaborare anticorpi, dico sì una propria preziosa difesa antigenica che è la facoltà di indipendenza del giudizio; che è la cosa più ricca e complessa che possa, insisto, ricevere una giovane personalità dalla scuola, e che è da noi per viltà quella che oggi purtroppo invece manca.

Quindi il problema di fondo, direi, capovolgendo una frase che leggo

qui, anzi aggiungendo semplicemente, un "non", il problema di fondo è quello di «non dare a questa molteplicità una unità interna coerente». A Darmstadt si sapeva che cosa era la musica; molti maestri che noi conosciamo sanno che cos'è, o che – meglio – cos'era la musica, la «vera musica da insegnare». Noi invece, non sapendolo, dovremmo insegnare il modo di essere agili, di adeguarsi, di fare la mimesi mentale delle cose più varie.

Quella storia poi della mentalità 'scientifica', scusate ci torno sopra ancora un momento, a me sembra un chiodo veramente troppo vecchio e ruggine. Vediamo di mostrare quello che ho detto. Che cosa vuol dire, oggi, vecchio? Vuol dire di origine non meno che positivista; perché non occorre proprio essere del tutto disinformati anche nelle altre discipline... Oggi chiedo vecchio vuol dire chiodo di regime filosofico positivista, ossia che, appena dietro, sottesa a questa larvata raccomandazione, c'è una mentalità tipicamente da pensatore positivista: viva la Scienza perché la vince razionalmente sulla bestiale natura, Dio ne liberi e perché dopo il crollo delle religioni (primo periodo) e dopo il crollo delle metafisiche (secondo periodo) è venuto il momento della fioritura definitiva dell'uomo sapiente e della liberazione della mente umana dai residui animaleschi. Viva il progresso, vivano le scienze positive! Questa mentalità tipicamente Comte Spencer ecc., è datata; prego nel 1981 di volersi aggiornare. Anzi, mi viene in mente che si potrebbe considerare, quando ci sono delle punte di razionalismo astrattista, di tipo illuminista addirittura e quindi fine Settecento. Boulez cfr. per es.! Infatti, se andate a vedere, negli istituti dove studiano le scienze realmente ad alto livello, il problematismo trovate che oggi è proprio là che alberga, che sono queste a farsi seriamente problematiche... sono forse le vere scienze, le uniche ad essere esenti da questa ondata di 'scientismo' a buonissimo mercato che deriva evidentemente da un complesso di inferiorità nei confronti del vicino più potente.

Il «superamento della barriera del temperamento equabile» leggo qui, altra grande conquista dell'uomo odierno. Bene. Tutte le barriere possono essere superate; bisogna vedere solo se conviene farlo, se andando al di là ci si trova meglio di come si stava quando ci si trovava al di qua. Però quello che in ogni caso non si deve, qui userei proprio senza ambagi il verbo dovere, quello che non si deve comunque insegnare ai ragazzi è che il progredire consista in cose come questa, cioè nell'abbandonare semplicemente un territorio per andare in un altro.

Questo *non significa necessariamente progredire!* Questa mentalità era tipica del Vasari, che pensava infatti che la sua pittura dosse più

'progredita' di quella di Giotto. Alla luce infatti di lunghi studi estetici siamo usciti da questo tunnel equivoco. L'aggiunta di complicità e di riccioli ad una lettera alfabetica o di suoni a una parola, secondo la logica delle forme significative per esempio, dato che pur da noi si tratta di ambiti formali semantici, può, invece che arricchirne l'informazione, distruggerla. Quindi *non è detto necessariamente* che lo sfruttamento di suoni multipli da parte di strumenti monodici come possono essere i fiati, la voce del tale o che so io, ... ecc. Sì, si può anche momentaneamente usare il padiglione di un corno con un ferro da triangolo come strumento inattesa a percussione; tanto per non fare esempi molto lontani, l'ho fatto io, poco fa: ma il problema non è neppure sfiorato, se si pone nei termini di un 'progresso'. Non si tratta di questo!

«L'allargamento delle possibilità operative», sì; ma all'interno di limiti deliberatamente organizzati. Limiti nei quali si ragiona non di progresso ma di adeguatezza, o perfino del contrario, se lo si vuole. Ecco perché il violino a cinque corde come il pianista con sei dita *sono riusciti male*, tanto quanto lo sarebbero se rispettivamente ne avessero tre o quattro.

Quanto a quella che è la portata artistica effettiva delle 'nuove tecniche', nuovi mezzi scenici, acceleratori, elaboratori, cibernetica, razzi e così via, forse in qualche caso può essere utile un confronto con quello che succede in campi vicini. Per esempio, chi non diffiderebbe, fra di noi, d'acchito, così senza averne delle motivazioni, in una calma silenziosa e sospettosa, di un pittore che dicesse a tutti e scrivesse clamorosamente che per esprimersi adeguatamente a lui la tavolozza dei colori non basta, ha bisogno dell'ultravioletto o dell'infrarosso? A me viene il sospetto che un pittore del genere, non si può postulare nulla a priori beninteso, ma che lo stesso un pittore del genere insomma sia degno di qualche sommessa risatella. Dicevo prima che atteggiamenti consimili sono certamente originati da qualche complesso di inferiorità nel nostro ambiente, rispetto ai ricercatissimi tecnici delle scienze. Ma anche noi, non dovremmo fieramente avere le *nostre* tecniche? Qui è un punto abbastanza cruciale: ci si propone sempre di «mettere in crisi» il detestato, vedo, «principio dell'eufonia». Io capisco che cosa vuol dire quello che ha scritto queste cose ma, in ogni caso, credo che una eufonia su un piano sempre ulteriore, superiore, cacciata dalla porta ritorni dalla finestra, almeno a condizione che il lavoro sia riuscito. Altrimenti si tratta di errori, ossia di compiti mal fatti da bocciare in Conservatorio. È molto diverso il lavoro che porta con sé, conguaglia, delle mostruosità esemplari, intrinseche. Non dico, attenzione, solo dissonanze; la dissonanza acustica è un concetto di non-eufonia molto ingenuo; credo che

ponendo do e do diesis vicini non si ottenga qualcosa di più diciamo, critico né qualche cosa di 'ulteriore' né tanto meno qualche cosa di più ricco, che non ponendo do e sol. Non si tratta, in tali questioni, certamente di applicare mezzi elementari come questo... Noi vediamo che perfino la monolitica coerenza di Nono ha risentito di questo venticello problematico. Avete sentito il lavoro che è stato rieseguito ieri sera al Maggio alla Pergola, pieno di quinte giuste? È del resto una convinzione personale mia che perfino Stravinskij, e cioè il tentativo più estremo certo nell'arte occidentale di fare della dissonanza un fatto concettuale, o di creare dei 'turbamenti della forma', dei mostri, di generare qualche cosa che avesse la collisione traumatica, l'arbitrarietà e la precarietà idealizzate come principio interno immanente, non in termini come dicevo esteriori o puramente acustici ma in qualche cosa di più profondo: nel senso che perfino lui, se si guarda più dall'alto, finisce per diventare di nuovo apollineo ed euritmico. Anzi, come ho scritto una volta, penso che le radici stesse dell'apollineo, in generale vadano a finire sottoterra e cioè nel dominio profondissimo dello ctonio.

Quanto all'«interdisciplinarietà» che si invoca qui da molte parti, devo mostrare una certa meraviglia: ma qui, forse posso dire, saranno le mie nostalgie per l'arcaico a fornirvelo, perché a me sembrava invece che oggi si andasse verso una maggiore specializzazione in tutti i campi, medicina disgraziatamente ivi compresa; quindi sarebbe l'unica la musica, a fare eccezione? A me questo fatto, torno a dire che può anche dispiacere, perché sono sempre stato uno che ha sostenuto la necessità dell'inutile e del liceo classico per esempio, ed ha sempre cercato di far rimandare, nell'educazione, a più in là possibile le specializzazioni di mestiere pratico-settoriali perché sono quelle che in fondo limitano la libertà dell'uomo. Guai, se insegnassimo a un povero bambino che farà il tramviere, solamente e fin dal principio a muovere il braccino in quel modo. Dicevo, torno ad avvertire che parlo contro il mio interesse!, a me può anche dispiacere: ma noi sappiamo purtroppo che un buon neurologo ormai non può più fare anche il dermatologo o il dentista, mentre una volta il chirurgo mi risulta che era anche un toscano.

Quindi in questo senso siamo – nella nostra iperevoluta società – evidentemente anche troppo sazi di 'talento generico', di riconoscimenti 'creativi' appunto 'interdisciplinari'; anzi, si prova il bisogno di ridimensionare certi fenomeni tipicamente giovanilistici da anni Sessanta, perché quella diffusa aspirazione al professionsmo, che c'è ora nell'aria, mi sembra che venga come reazione di lì. Questa parola che si ripete sempre con un poco di isteria – la lingua batte dove il dente duole – questa

'professionalità' famosa, vuole essere un richiamo alla serietà, dopo che per molto tempo se ne è andata, pare proprio, un po' lontana.

Proposta: che cosa potrebbe essere didatticamente una tecnica di base, allora? (dopo la critica, diciamo la parte distruttiva, era in tempi più saggi buona norma far seguire la *pars construens*). Si potrebbe per concludere articolarla in tre parti: da un lato, come avevo detto che avviene nella storia della filosofia, lo studio di tecniche 'di parte', date però apertamente come tali, non illustrate come assolute, vigenti, obbligatoriamente attuali o cose di questo genere, che non sono a dir poco dimostrabili. Le tecniche di parte reciprocamente contraddittorie in se stesse, lasciamo bene che si contraddicano; devono essere per questo tuttavia non uno scoraggiamento, non una repressione della fiducia ma un aiuto, nel tentativo d'assimilare, di fare propri, quanti più punti di vista possibili mettendosi dalla parte dell'allievo. Seconda parte, direi forse la più importante, cercare di non reprimere, e anche qui non di falsificare, ma anzi con grande delicatezza di scoprire gioiosamente qual è la tendenza intrinseca personale dell'allievo singolo: cioè, questa infanzia musicale, in ciascun caso, psicologicamente aiutarla, istruirla, indovinarla prima ancora quasi che si profili e ci sia, delicatamente curarla come un fiore, insisto: e non già cercare di strangolarla in potenza come si fa troppo spesso, dicendole: questo non si fa, questo non è culturale, questo non va. E infine, terza parte, riassumere probabilmente delle perenni tecniche di base, esercitare una cura tecnica cioè astratta, come è quella del Dubois, per il contrappunto e la fuga: tutte cose che oggi si dice non vanno più bene. Dandole come chiari e franchi allenamenti 'da palestra'. La palestra non assomiglia certo al vero bosco, il salto in alto vi si fa con delle sbarre verniciate diagonalmente di bianco e di rosso che vengono portate artificialmente ogni volta un po' più in alto; ebbene, e con questo? Si tratta di esercizi di tipo disciplinare e questi, mi sembra, dovrebbero essere in questa terza sede conservati. Ho chiuso l'intervento.

PAOLO CASTALDI

AUTO/INTERVISTA / 6

(1997)

D.\*\*\*

R. Musica virtuale come traccia di un pensiero musicale che si faccia immagine.

D.\*\*\*

R. Sì, sempre nella traiettoria di una ricerca che ha profonde radici nell'astrattismo russo e che tiene conto del fatto che la multimedialità ha reso comune il costante passaggio e la simultaneità tra immagine e suono. Basta vedere in televisione dei videoclip eliminando l'audio per capire come ormai c'è un silenzioso chiasso sotto gli occhi di tutti.

D.\*\*\*

R. Si può anche dire che il meccanismo è fortemente speculativo, ma sono queste espressioni di un esercizio della mente e della mano che tastiere e schermate video stanno per trasformare in una progressiva perdita di contatto diretto con la materia della scrittura e del disegno. Speriamo che non ci sia mai un *blackout*...

D.\*\*\*

R. Ormai siamo sull'orlo delle vecchie modalità: sembra inesorabile che dopo la galassia Gutenberg (Eco risuona) oggi ci si debba al più presto accorgere della galassia Bill Gates.

D.\*\*\*

R. Certo! arte nei/dei/coi/sui media, interattività, interattività sempre!

D.\*\*\*

R. In epoca di Internet c'è una utenza drogata che bolle di impazienza. Il concerto e il teatro sono diventati uno spettacolo lento, slombato, come un computer non molto potente.

D.\*\*\*

R. Finché verranno usati i media con questo appiattimento degli spessori della creatività non ne usciremo.

D.\*\*\*

R. Non è attivo, è passivo e così raramente interattivo! Mentre l'arte, per sua natura, era come minimo interattiva.

D.\*\*\*

R. È facile scivolare nel pessimismo, i processi di comunicazione hanno snaturato l'oggetto sonoro e visivo a tal punto che tutto deve essere utile al meccanismo spettacolare, con le sue ricette tra incanto e consapevolezza. Si dà ciò che è conseguente alla attesa preparata ogni giorno. È una coazione a ripetere senza sosta, un meccanismo autoreferenziale.

D.\*\*\*

R. Sì, pericolosamente autarchico.

D.\*\*\*

R. Ancor peggio! In democrazia si hanno gli stessi risultati attraverso vari sistemi, tra la seduzione di un mondo pubblicitario, che non esiste, e una indicazione *soft* ma unica, che esclude altre possibilità.

D.\*\*\*

R. Semplicemente facendo finta che non esista altro. Basta analizzare la sparizione da sempre di fenomeni artistici e musicali a vantaggio di mitiche operazioni ormai quotidiane.

D.\*\*\*

R. Si vuole scrivere la storia senza far decantare gli avvenimenti. Qui ed ora si costruisce un criterio di valore che motiva l'ossessiva ripetizione, che è poi destinata al sicuro consenso di un pubblico.

D.\*\*\*

R. Apparentemente no. Ma è reso passivo dall'evidenza della storia scritta in tempo reale, nel suo farsi. La televisione in questo è determinante. Ciò che accade è subito accaduto e la testimonianza diretta elimina un ulteriore voltarsi indietro.

D.\*\*\*

R. La musica del nostro tempo annega nella polvere delle biblioteche.

D.\*\*\*

R. Sì, lo so, ne è stranamente stata scritta troppa, ma l'essenziale è oggi aprire una discussione sul valore. A che serve?

D.\*\*\*

R. I media oggi dicono che è forse bella ma sicuramente inutile. Certo non si balla o si canta o si suona.

D.\*\*\*

R. Serve, serve...

D.\*\*\*

R. Ma cosa ci si aspetta dalla musica (meglio: dalle musiche?)

D.\*\*\*

R. Sì, musica totale, ma di impegno vario, di ascolto vario: una concentrazione logistica di spazio comune che deve presupporre la contaminazione, l'unione di generi diversi, di livelli semantici diversi.

D.\*\*\*

R. No, non ha prodotto granché negli ultimi anni, mentre le esperienze ormai lontane ma troppo dimenticate di Domenico Guaccero (basterebbero le tre Sinfonie) rimangono una invenzione forte, più di Boulez-Zappa o Kuhn-Dalla.

DANIELE LOMBARDI

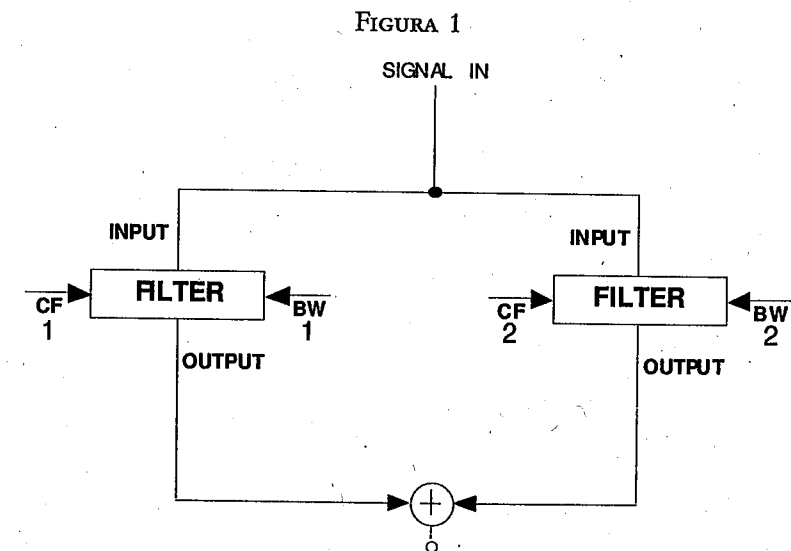
## TEORIA DI BASE E USO DEI FILTRI IN CSOUND

(PARTE SECONDA)

### *Sistemi di filtri in serie e in parallelo*

In questo articolo, dopo la trattazione introduttiva e teorica dei filtri avvenuta nel corso del precedente, passiamo ora ad esempi applicativi in CSound che ci auguriamo non manchino di destare il vostro interesse e la voglia di sperimentare, aggiungendo peraltro qualche altra, indispensabile, nozione tecnica.

Partiamo dal caso della Fig. 1, dove i moduli di filtraggio sono connessi in *parallelo*: in questo particolare tipo di configurazione, i due o più elementi che la compongono ricevono simultaneamente il segnale



d'ingresso, e le uscite dei vari moduli di filtraggio vengono quindi sommate tutte insieme per ottenere un'unica uscita. Sostanzialmente, la connessione in parallelo somma insieme le risposte in frequenza di tutti gli elementi da cui è formata, col risultato che se una frequenza è presente nella banda passante di uno qualsiasi dei filtri, essa sarà passata all'uscita. Saranno quindi attenuate solo le frequenze che non sono presenti all'interno della banda passante di nessuno degli elementi di filtraggio. Ad esempio, un filtro rifiuta-banda può essere ottenuto connettendo in parallelo un filtro passa-basso e passa-alto. La banda eliminata del filtro così ottenuto ricadrà fra le frequenze di taglio dei due elementi di filtraggio.

Un altro esempio è dato dalla Fig. 2, la quale mostra la risposta in ampiezza di un filtro ottenuto da due passabanda connessi in parallelo, ciascuno dei quali ha una diversa frequenza di centrobanda.

L'evidente risultato prodotto da un simile tipo di filtro è che in uscita saranno presenti solo le frequenze che si trovano all'interno delle due bande passanti, in modo particolare quelle più prossime alla frequenza di centrobanda, mentre tutte le altre risulteranno attenuate in maniera crescente verso gli estremi della banda, secondo le regole precedente-

FIGURA 2

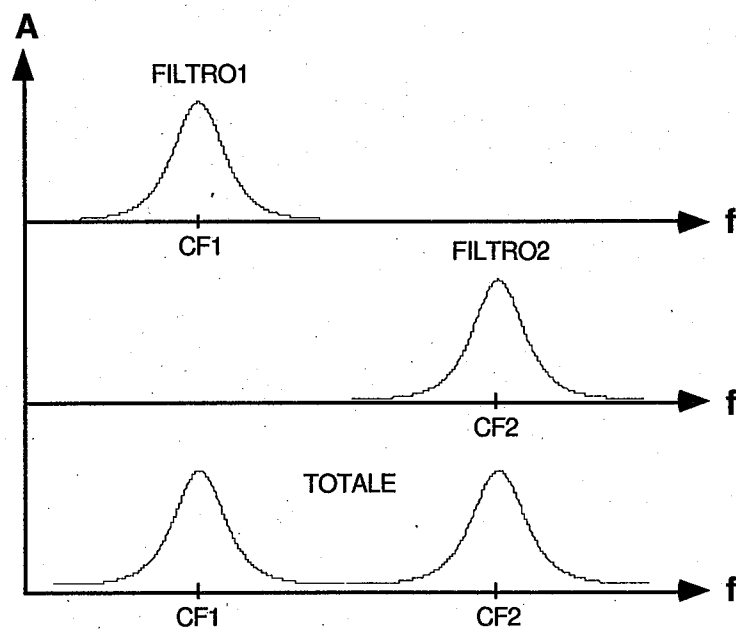
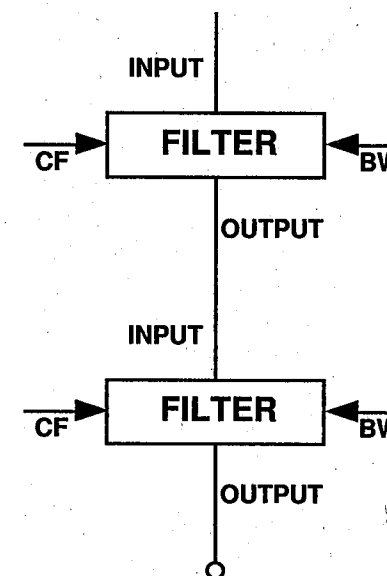


FIGURA 3



mente esposte. Con un simile filtro quindi sarà possibile far 'passare' in uscita solo determinate bande di frequenze rispetto ad un intero spettro (sempreché lo spettro le contenga!) col risultato di porre in evidenza solo determinate parziali dello stesso. È inoltre teoricamente possibile, usando filtri di ordine molto elevato, e quindi dotati di un  $Q$  altissimo, estrarre 'singole' parziali dallo spettro: ciò è ottenibile quindi con pendenze estremamente ripide (e cioè con 'strettissime' larghezze di banda).

L'altro metodo fondamentale di combinazione di elementi di filtraggio è il collegamento detto in *serie* o *cascata*, dove i filtri sono connessi tra loro uno dopo l'altro (vedi Fig. 3): l'uscita del primo elemento della serie è collegata all'ingresso del secondo e così via, fino all'ultimo elemento, la cui uscita rappresenta l'uscita dell'intero sistema di filtraggio.

La risposta in ampiezza del filtro così ottenuto viene calcolata moltiplicando tutte insieme le risposte individuali. Se viene espressa in dB, la risposta in ampiezza totale ad una data frequenza è la somma delle risposte dei singoli elementi espressa in dB a quella frequenza.

L'ordine di un filtro complesso ottenuto connettendo tra loro più elementi in *serie* è uguale alla somma degli ordini di tutti i singoli elementi di filtraggio che lo compongono, cosicché il filtro completo avrà una pendenza più ripida. Cominciamo l'analisi di questo sistema di



connessione considerando i due filtri passa-banda a cui sono stati attribuiti i medesimi parametri riguardo alla frequenza di centrobanda ed alla larghezza di banda, come mostrato in Fig. 4: il filtro risultante sarà un filtro passabanda con la stessa frequenza centrale ed una pendenza più ripida (vedi Fig. 5).

Alla frequenza alla quale un singolo elemento ha un'attenuazione di 3 dB, il collegamento in *cascata* fornisce un'attenuazione totale di 6 dB: quindi, la larghezza di banda -3dB di un singolo elemento di filtraggio diventa la larghezza di banda -6dB del filtro completo. La larghezza di banda -3dB del filtro totale è uguale alla larghezza di banda alla quale ciascun elemento di filtraggio contribuisce con 1.5 dB di attenuazione. Quindi, in questo caso, la connessione in *serie* non solo incrementa la pendenza del filtro, ma restringe anche la larghezza di banda. Ad esempio, la larghezza di banda -1.5 dB di un filtro passa-banda del secondo ordine del tipo già visto precedentemente in questo articolo è circa il 65% della sua larghezza di banda -3dB. Si immagina di aver connesso in *cascata* due filtri di questo tipo con una frequenza di centrobanda di 1 kHz (1000 Hz) ed una larghezza di banda di 100 Hz: il filtro totale risultante avrà una frequenza di centrobanda di 1 kHz ed una larghezza di banda di 65 Hz.

FIGURA 4

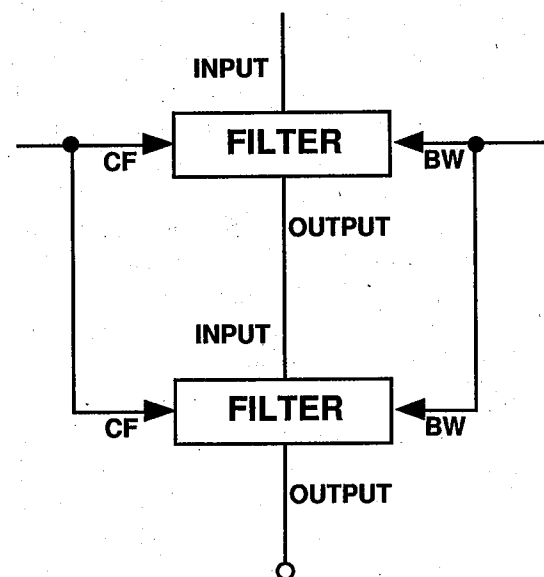
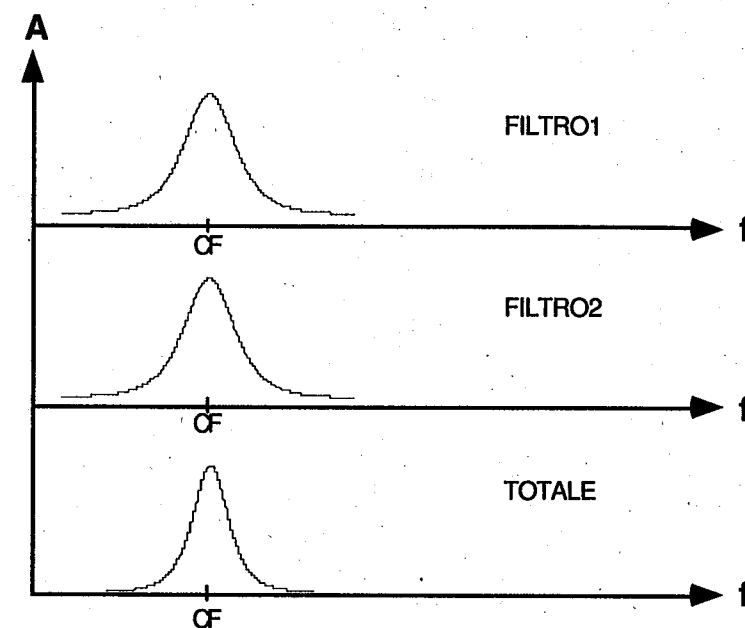


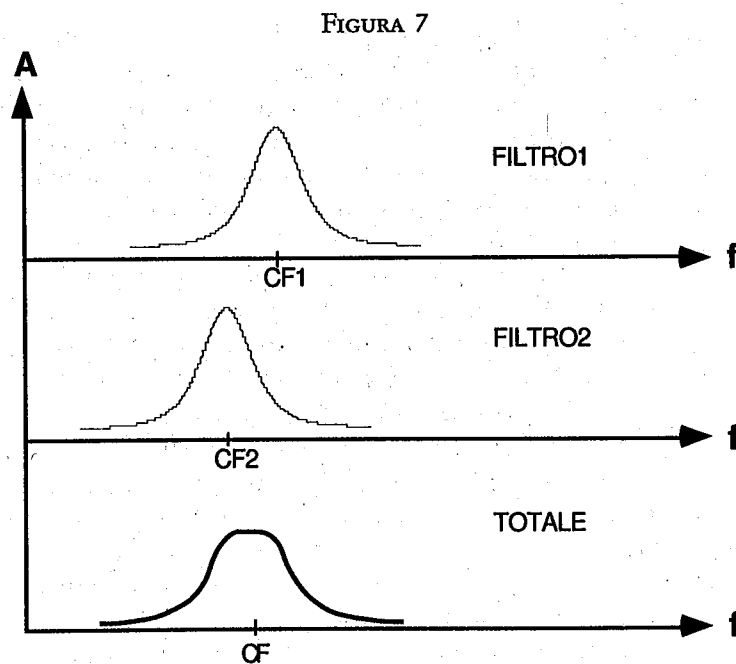
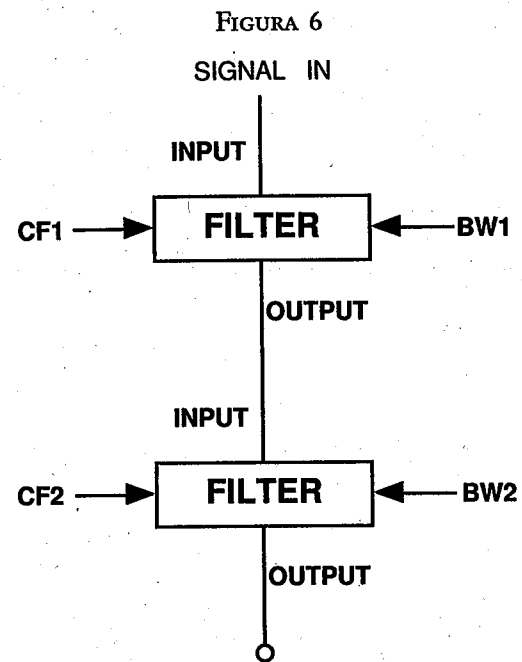
FIGURA 5



Oltre che ad ottenere pendenze più accentuate, restringimenti della larghezza di banda (e quindi filtri più selettivi), il collegamento in serie ci consente di ottenere filtri con pendenza più ripida *ma* con una banda passante più ampia rispetto ai singoli elementi, purché venga effettuata una scelta molto precisa delle frequenze di centrobanda e delle larghezze di banda di ogni singolo elemento che costituisce la connessione in *serie* effettuata (vedi Fig. 6):

Questo si può ottenere scegliendo le frequenze di centrobanda dei singoli elementi di filtraggio in modo tale che siano piuttosto vicine l'una all'altra, ottenendo quindi una sovrapposizione delle due bande passanti individuali. La Fig. 7 evidenzia che il filtro complesso così ottenuto ha una banda passante più ampia e piatta.

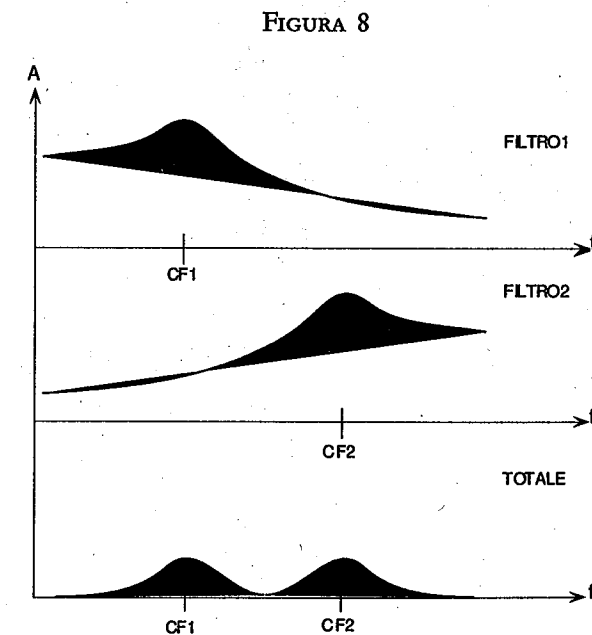
Il guadagno di centrobanda totale è minore di quello di ogni elemento, ma questo fenomeno può essere compensato per mezzo dell'amplificazione: di solito, la scelta delle frequenze di centrobanda e delle larghezze di banda è effettivamente fatta attraverso metodi di analisi matematica ma, come dimostra questo esempio, si può comunque realizzare molto anche intuitivamente: ci si ricordi sempre che l'obiettivo di questo articolo è quello di introdurre il musicista all'uso di CSound,



non di allontanarlo da esso, ed è questo il motivo per cui di formule ne vedrete poche, proprio quelle indispensabili. Pertanto, date alcune conoscenze fondamentali per l'utilizzo di determinati moduli, molto può essere raggiunto attraverso l'osservazione sistematica e la continua sperimentazione che, al di là degli aspetti scientifici, è comunque volta verso obiettivi estetici (la creazione di una composizione musicale).

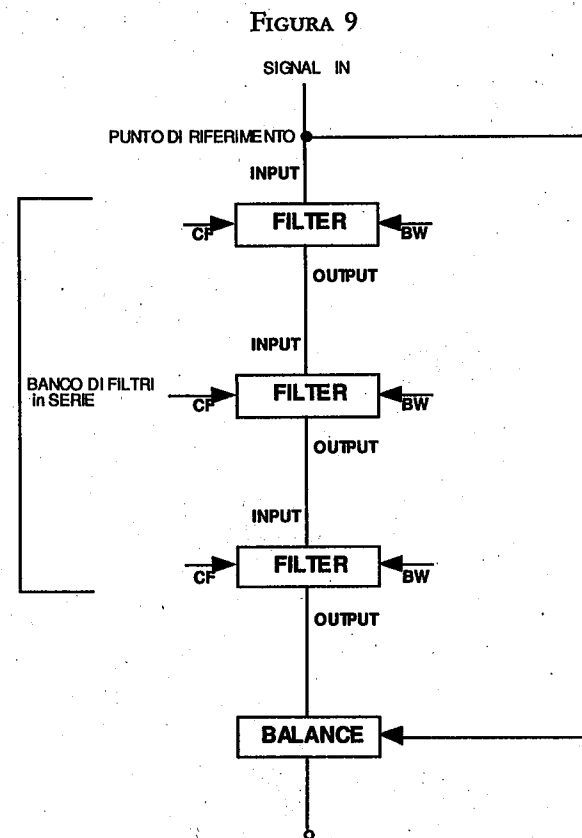
C'è comunque ancora molto da dire in relazione all'argomento del filtraggio in *serie*: ad esempio, è necessario prestare molta attenzione nel progettare filtri connessi in *cascata* con differenti frequenze di centrobanda: si noti che, diversamente dal collegamento in *parallelo*, la specificazione di una banda passante di un elemento di filtraggio non garantisce che lì ci sarà energia significativa passata in quella banda di frequenza. Se uno qualsiasi degli elementi di una connessione in *serie* fornisce una significativa attenuazione in quella gamma di frequenza, la risposta in ampiezza sarà piuttosto bassa. Il risultato della connessione in *cascata* di due filtri passa-banda con differenti frequenze di centrobanda è mostrata in Fig. 8:

Come è facile vedere, le due bande passanti non si sovrappongono, e così il filtro risultante avrà due picchi nella curva di risposta, ma l'ampiezza totale sarà piccola.



Comunque, un filtro di questo tipo può essere reso utile moltiplicando la sua uscita per una costante allo scopo di rigenerare la sua ampiezza. Affinché un musicista possa usare liberamente una connessione di elementi di filtraggio in *cascata*, senza dover calcolare il guadagno totale di centrobanda del filtro, Csound (come altri linguaggi) fornisce una unità che effettua una funzione di bilanciamento (e non a caso si chiama *balance*). Il musicista dovrà solo specificare un punto di riferimento nel flusso del segnale, come può vedersi in Fig. 9:

quando viene usato, il modulo *balance* modifica l'ampiezza del segnale che si presenta al suo ingresso così che la potenza media del segnale che viene fuori da esso sia uguale alla potenza media del segnale presente al punto di riferimento. Questo tipo di connessione è utile quando si implementano filtri complessi composti da numerosi elementi in quanto il punto di riferimento può essere l'ingresso del primo elemento del



filtro, e l'unità *balance* può essere posta all'uscita finale del filtro (come si vede in Fig. 9). Quindi, grazie a questa tecnica, l'ampiezza del segnale d'uscita dovrebbe essere uguale all'ampiezza del segnale d'ingresso; comunque questa tecnica è efficace solo quando un sostanziale ammontare della potenza del segnale ricade nella banda passante. Ovviamente, se l'ingresso del filtro consiste di una singola frequenza che è all'esterno della banda passante, la funzione di bilanciamento esalterà l'ampiezza del segnale per compensare l'attenuazione introdotta dal filtro, quindi negando l'effetto del filtro: si tenga comunque presente che se il segnale applicato al filtro ha molte componenti spettrali distribuite su di un'ampia gamma, come avviene nel caso di sorgenti di rumore o di impulsi, la funzione di bilanciamento può tornare piuttosto utile in quanto permette al musicista di modificare lo spettro del segnale senza alterarne drasticamente la potenza.

#### Gli effetti del filtraggio nel dominio del tempo

Ogni filtro è caratterizzato dalla sua *risposta in frequenza* ma anche, equivalentemente, dalla sua *risposta all'impulso* (o risposta impulsiva). La *risposta impulsiva* è una descrizione nel dominio del tempo della risposta del filtro ad un impulso di durata molto breve. Inoltre, essa può essere usata per determinare la risposta del filtro a qualsiasi tipo di cambiamento che avviene nel segnale d'ingresso.

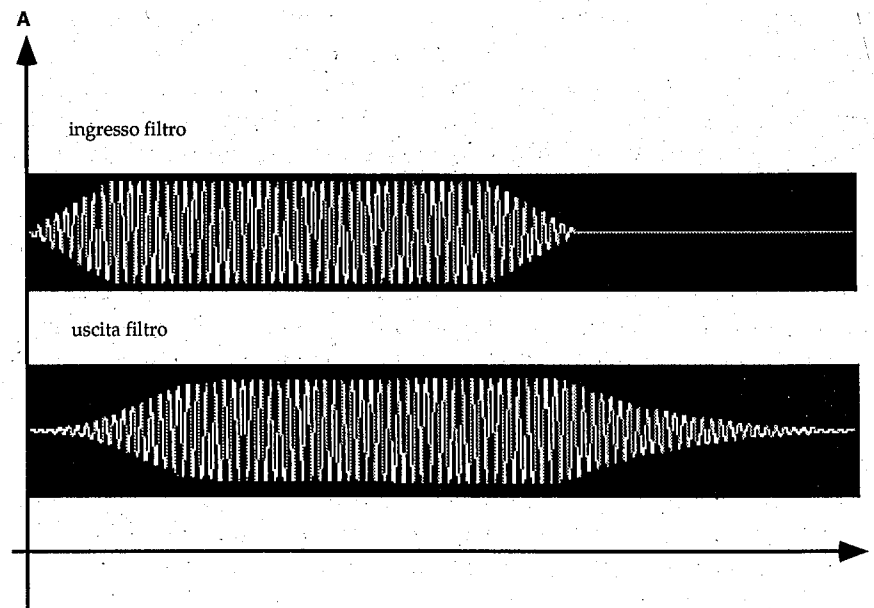
Precedentemente abbiamo ristretto la nostra discussione sulle proprietà dei filtri dipendenti dalla frequenza: si assumeva che il segnale applicato all'ingresso del filtro fosse stato presente abbastanza da consentire all'uscita del filtro di stabilizzarsi. Le proprietà di un filtro dopo che si è stabilizzato costituiscono la sua *risposta allo stato stazionario*. Comunque, affinché un musicista possa usare un filtro in maniera più concreta, dovrebbe comprendere non solo le sue proprietà in uno stato *stazionario*, ma anche il suo effetto su segnali che cambiano nel tempo (anche rapidamente). Il modo in cui un filtro reagisce ai transitori di attacco e di estinzione di un suono costante è chiamato la sua *risposta ai transienti* (o *risposta transitoria*). La *risposta transitoria* dipende dalla *risposta impulsiva* del filtro e dall'involuppo del suono che viene fornito al filtro stesso. La durata della *risposta transitoria* è correlata in modo inverso alla larghezza di banda del filtro. Più stretta è la banda, più tempo viene impiegato dal filtro per rispondere ai transienti.

Ad esempio, quando un suono sinusoidale è applicato all'ingresso di un filtro con una frequenza di centrobanda uguale alla frequenza del segnale d'ingresso, l'intero segnale non appare immediatamente all'uscita nella maggior parte dei casi. Allo stesso modo, una volta che il segnale in ingresso al filtro è terminato, il segnale presente all'uscita non decade immediatamente a zero: esso prende tempo per costruire un valore di stato stazionario e tempo per decadere dopo che il segnale in ingresso è terminato. La Fig. 10 mostra le forme d'onda relative ai segnali d'ingresso e d'uscita di un filtro con una stretta larghezza di banda: si noti come il filtro tenda ad allungare sia il tempo d'attacco che di decadimento.

Si può quindi concludere che un filtro può anche modificare l'involuppo di un suono. Quando si usa la sintesi sottrattiva, la descrizione dell'involuppo del suono applicato al filtro può dover essere mitigata allo scopo di permettere la risposta ai transitori del filtro stesso.

Questo è importante in special modo quando vengono impiegati grandi banchi di filtri connessi in cascata poiché ciascun filtro può condizionare l'involuppo del suono.

FIGURA 10



## Esempi di implementazione tramite Csound

Il presente articolo si conclude con i listati, commentati, di qualche esempio di implementazione in CSound riguardante alcuni dei modelli di filtraggio precedentemente trattati: per consentire un'agevole interpretazione degli stessi, considereremo prima di tutto le sorgenti necessarie ad apprezzare l'azione dei filtri, e che quindi producano sorgenti spettrali 'ricche' di armoniche (e quindi spettri discreti) e sorgenti formate da spettri continui (cioè rumore). Iniziamo con il modulo *gbuzz*, che consente di produrre spettri in cui le parziali sono correlate tra loro secondo la successione  $f, 2f, 3f \dots nf$ .

Il primo strumento della nostra serie di esempi produce il segnale base senza alcuna modificazione, così da consentirci di apprezzare le successive elaborazioni:

```
;gbuzz.orc
```

```
; by Giancarlo Sica © 1996
```

```
;questi commenti saranno presenti così numerosi solo in questo primo
;esempio, mentre nei successivi verranno commentate solo le
;istruzioni di tipo diverso o di non facile comprensione.
```

```
;questo strumento serve a produrre uno dei due tipi di suoni
; che sarà il nostro 'segnale d'ingresso' per i
;vari tipi di filtri che andremo a provare: esso
;è prodotto mediante il modulo 'gbuzz'
;involuppo tramite il modulo 'linen'.
```

```
sr = 44100
kr = 2450
ksmps = 18
nchnls = 1
```

```
instr 4
idur = p3           ; durata in secondi del segnale
iamp = ampdb(p4)   ; converte decibels in lineari
ipch = p5           ; valore di pitch (in Hz)
iateck = p6        ; tempo d'attacco dell'involuppo
idec = p7           ; tempo di decadimento dell'involuppo
```

```
ifunc = p8          ; per cambiare funzione
iloharm = p9        ; la più bassa armonica presente
itotharm = p10     ; numero totale delle armoniche
```

```
; moltiplicatore per le serie dei coefficienti d'ampiezza
```

```
imultcoeff = p11
```

```
; modulo per involuppo lineare
```

```
k1 linen iamp, iateck, idur, idec
```

```

;modulo generatore segnale audio
; (si noti la var. 'k1', ovvero l'involuppo d'ampiezza totale)
a1 gbuzz k1, ipch, iloharm, itotharm, imultcoeff, ifunc
out a1
endin

segue quindi il relativo file.sco:

; gbuzz.sco
;funzione coseno per il modulo GBUZZ

f1 0 8192 9 1 1 0

; p1  p2  p3  p4  p5  p6  p7  p8  p9  p10  p11
; ins  strt  idur  iamp  ipch  iatck  idec  ifunc  iloharm  itotharm  imultcoeff
i4.   0    2    78   110   1    1    1    1    40    .4

e

```

Proviamo quindi ad implementare un filtro passabanda costituito da una sola cella, e quindi con una *pendenza* di 3dB/ott, attribuendogli una frequenza di taglio di 500 Hz, e una larghezza di banda di 100 Hz, facendo uso del modulo *reson* e del modulo *balance* applicati all'uscita del modulo *gbuzz*, come nel seguente esempio:

```

;passabanda3dB.sco

;by Giancarlo Sica

sr = 44100
kr = 2450
ksmps = 18
nchnls = 1

instr 4

iamp = ampdb(p4) ;converte db in lineari
ifreq = p5       ;frequenza di pitch espressa in in cps
ifunc = p8       ;per cambiare funzione

k1 linen iamp, p6, p3, p7; involuppo d'ampiezza per gbuzz

asig gbuzz k1, ifreq, p9, p10, p11, ifunc;generatore gbuzz

```

```

; filtro con pendenza di -3 dB/ott (1 cella), statico
a1 reson asig, p12, p13, p14

;bilanciamento del segnale filtrato con l'originale
asig2 balance a1, asig

out asig2

endin

```

Anche qui, ovviamente, segue il file.sco:

```

;passabanda3dB.sco
;funzione coseno per modulo GBUZZ

f1 0 8192 9 1 1 0

```

```

; p1  p2  p3  p4  p5  p6  p7  p8  p9  p10  p11  p12  p13  p14
; ins  strt  idur  amp  freq  atck  rlse  ifun  tothrm  lowhrm  ampcoef  cf  bw  scal
i4   0    2    78  110   1    1    1    40    1    .4   500  100  0

e

```

Come costruire un filtro ancora più selettivo? In base a ciò che è stato studiato nei precedenti paragrafi, sarebbe necessario aumentare l'*ordine* del filtro, unendo più celle di filtraggio dello stesso tipo in *serie* (cioè in *cascata*) e, in questo caso specifico, conservando uguale frequenza di taglio e larghezza di banda per ogni stadio, come nel seguente esempio:

```

;passabanda6dB.orc

;by Giancarlo Sica

sr = 44100
kr = 2450
ksmps = 18
nchnls = 1
gasig init 0

instr 4
ifunc = p8           ;per cambiare funzione
iamp = ampdb(p4)     ;converte db in lineari
ifreq = p5           ;frequenza di pitch espressa in in cps

k1 linen iamp, p6, p3, p7; involuppo d'ampiezza per gbuzz

```

```

asig gbuzz k1, ifreq, p9, p10, p11, ifunc;generatore gbuzz
; filtro con pendenza di -6 dB/ott (2 celle in serie), statico

a1 reson asig, p12, p13, p14
a2 reson a1, p12, p13, p14 ;si noti come il secondo filtro
                                ;(la cui variabile risultato è
                                ;'a2'), prenda come input la
                                ;variabile risultato del primo
                                ;filtro, e cioè 'a1', effettivamente
                                ;realizzando la serie di filtri'.

;bilanciamento del segnale filtrato con l'originale

asig2 balance a2, asig

out asig2

endin

e relativa, sempre identica, partitura:

;passabanda6dB.sco

;funzione coseno per modulo GBUZZ

f1 0 8192 9 1 1 0

; p1 p2 p3 p4 p5 p6 p7 p8 p9 p10 p11 p12 p13 p14
; ins strt idur amp freq atck rise ifun tothrm lowhrm ampcoef cf bw scal
i4 0 2 80 110 1 1 1 40 1 .4 500 100 0

e

```

Seguendo ancora questa modalità, è possibile costruire filtri estremamente *selettivi*, con un elevato numero di collegamenti in serie: per apprezzare ancora meglio l'efficacia di questi filtri, partiamo da una sorgente di rumore, ottenuta con il modulo *rand*, di cui segue lo strumento, che si consiglia di realizzare ed ascoltare, per essere poi in grado di apprezzare meglio l'azione dei filtri:

```

;randinit.orc

;by Giancarlo Sica

sr = 44100
kr = 2450
ksmps = 18
nchnls = 1

```

```

instr 4

iamp = ampdb(p4) ; converte decibels in lineari

;generazione rumore bianco

a1 rand iamp

out a1

endin

segue la (semplicissima...per ora!) partitura del file.sco:

;randinit.sco
; p1 p2 p3 p4
; ins strt dur amp
i4 0 2 80

e

```

Dovreste aver ascoltato del rumore bianco: a differenza di un segnale periodico, che contiene uno spettro con componenti ben definite, dove cioè l'energia è trovata solo alle specifiche frequenze (ed è pertanto definito 'discreto'), nel nostro caso l'energia è distribuita ovunque all'interno di una gamma di frequenze (e lo spettro risultante è quindi definito 'continuo').

Nel caso dello spettro 'discreto', la densità spettrale è, in genere, bassa (ed ecco quindi perché è stato dato più volte l'avvertimento di controllare che nel segnale ci sia la frequenza che vogliamo filtrare, onde evitare di filtrare...il nulla!) mentre, ovviamente, tale densità è massima nel rumore: pertanto, gli effetti delle operazioni di filtraggio saranno molto più evidenti e spettacolari. Proviamo quindi ad applicare prima un singolo filtro passabanda al nostro modulo *rand*, come nel seguente esempio:

```

; randnoise.orc

;by Giancarlo Sica

sr = 44100
kr = 2450
ksmps = 18
nchnls = 1

instr 4
idur = p3
iamp = ampdb(p4) ; converte decibels in lineari
kcf = p5
kbw = p6
irise = p7

```

```

idec = p8
ifnenv = p9
iatss = p10
iatdec = p11

;generazione rumore bianco

a1 rand iamp

;filtro passabasso (pendenza -3 dB, una cella)

asig reson a1, kcf, kbw

;funzione balance

abal balance asig, a1

;involuppo esponenziale

asnd      envlpx abal, irise, idur, idec, ifnenv, iatss, iatdec

;visualizzazione segnale d'uscita

display asnd, p3

out asnd

endin

segue il file.sco:

; randnoise.sco

;funzione per involuppo

f1 0.0 513 5 0.001 513 1

; p1 p2 p3 p4 p5 p6 p7 p8 p9 p10 p11
; ins strt dur amp kcf kbw irise idec ifnenv iatss iatdec
i4 0 2 80 1000 200 0.01 1.99 1 1.2 0.01

e

```

Si noti che  $CF=1000$  e  $BW = 200$ , e che, diversamente dagli altri esempi, abbiamo applicato un involuppo di tipo *esponenziale* dopo l'operazione di filtraggio: proviamo ancora ad elevare di molto la selettività del filtro con il listato seguente:

```
; randnoisemod.orc
```

```

;by Giancarlo Sica

sr = 44100
kr = 2450
ksmps = 18
nchnls = 1

instr 4

idur = p3
iamp = ampdb(p4)      ; converte decibels in lineari
kcf = p5
irise = p6
idec = p7
ifnenv = p8
iatss = p9
iatdec = p10
ibwmin = p11;valore in percentuale
ibwmax = p12;valore in percentuale

;valori in frequenza per la larghezza di banda, in percentuale

ibwini = (p5 * p11) / 100
ibwfin = (p5 * p12) / 100

;generazione rumore bianco

a1 rand iamp

; controllo dinamico larghezza di banda del filtro

kevcntrl expseg ibwini, idur, ibwfin

;visualizza controllo esponenziale della larghezza di banda

display kevcntrl, p3

;filtro passabasso (pendenza -9 dB, tre celle in serie)

asig reson a1, kcf, kevcntrl
asig1 reson asig, kcf, kevcntrl
asig2 reson asig1, kcf, kevcntrl

;funzione balance

abal balance asig2, a1

;involuppo esponenziale

asnd      envlpx abal, irise, idur, idec, ifnenv, iatss, iatdec

```

```

;visualizzazione segnale d'uscita
display asnd, p3
out asnd
endin

e il file.sco:
; randnoise.sco

;funzione per inviluppo

f1 0.0 513 5 0.001 513 1

;p1 p2 p3 p4 p5 p6 p7 p8 p9 p10 p11 p12
;ins strt dur amp kcf irise idec ifnenv iatss iatdec ibwini(%) ibwfin(%)
i4 0 2 85 1000 0.01 1.99 1 1.2 0.01 10 100

e

```

Ci sarebbero molte pagine di commento da aggiungere a questo esempio, ma ci limiteremo a segnalare i punti più salienti e lasciare i dettagli all'attenta analisi dello studioso: la prima cosa che balza all'occhio è che la larghezza di banda del nostro filtro complesso è *dinamica*, infatti varia nel tempo tramite l'inviluppo secondo una percentuale stabilita, e questa caratteristica consente di passare da un suono con un pitch molto ben definito ad una situazione di 'rumore colorato' verso la fine dell'inviluppo: è ovvio che al risultato finale contribuisce molto la *pendenza* totale del filtro stesso: si provi a realizzare lo stesso esempio, ma con un solo filtro al posto di tre...

Concludiamo questi esempi di filtri in Csound con uno *molto* complesso, ove viene utilizzato un banco di filtri paralleli, di ordine elevato, e dinamici:

```

; multirndmod.orc

;by Giancarlo Sica

sr=44100
kr=2450
ksmps=18
nchnls=1

instr 4
iamp=ampdb(p4) ; converte da db a lineari

; parametri per il controllo del banco di filtri

icenfrequ1=p5 ; frequenza di centrobanda iniziale filtro 1
icfrqsft1=p6 ; offset freq. di centrobanda filtro 1

```

```

ibwth1=p7 ; larghezza di banda iniziale filtro 1
ibwsft1=p8 ; offset larghezza di banda filtro 1

icenfrequ2=p9 ; frequenza di centrobanda iniziale filtro 2
icfrqsft2=p10 ; offset freq. di centrobanda filtro 2
ibwth2=p11 ; larghezza di banda iniziale filtro 2
ibwsft2=p12 ; offset larghezza di banda filtro 2

icenfrequ3=p13 ; frequenza di centrobanda iniziale filtro 3
icfrqsft3=p14 ; offset freq. di centrobanda filtro 3
ibwth3=p15 ; larghezza di banda iniziale filtro 3
ibwsft3=p16 ; offset larghezza di banda filtro 3

icenfrequ4=p17 ; frequenza di centrobanda iniziale filtro 4
icfrqsft4=p18 ; offset freq. di centrobanda filtro 4
ibwth4=p19 ; larghezza di banda iniziale filtro 4
ibwsft4=p20 ; offset larghezza di banda filtro 4

; funzioni di controllo frequenza di centrobanda e larghezza di banda di ogni filtro
; le durate dei segmenti dell'inviluppo sono ottenute dal campo p3 (durata)
; ma è ovvio che, con opportune modifiche, esse siano riassegnabili dal file.sco

; filtro1
kcf1 linseg icenfrequ1, p3/2, icfrqsft1, p3/2, icenfrequ1 ; funzione di controllo frequenza di centrobanda
kbw1 linseg ibwth1, p3/2, ibwsft1, p3/2, ibwth1 ; funzione di controllo larghezza di banda

; filtro2
kcf2 linseg icenfrequ2, p3/2, icfrqsft2, p3/2, icenfrequ2 ; funzione di controllo frequenza di centrobanda
kbw2 linseg ibwth2, p3/2, ibwsft2, p3/2, ibwth2 ; funzione di controllo larghezza di banda

; filtro3
kcf3 linseg icenfrequ3, p3/2, icfrqsft3, p3/2, icenfrequ3; funzione di controllo frequenza di centrobanda
kbw3 linseg ibwth3, p3/2, ibwsft3, p3/2, ibwth3; funzione di controllo larghezza di banda

; filtro4
kcf4 linseg icenfrequ4, p3/2, icfrqsft4, p3/2, icenfrequ4; funzione di controllo frequenza di centrobanda
kbw4 linseg ibwth4, p3/2, ibwsft4, p3/2, ibwth4; funzione di controllo larghezza di banda

; generatore di rumore bianco
agen rand iamp

; banco di 4 filtri passabanda in parallelo da -9dB (3 celle in serie per ogni filtro)
; per un totale di 12 elementi di filtraggio).

a1 reson agen, kcf1, kbw1
a1a reson a1, kcf1, kbw1
a1b reson a1a, kcf1, kbw1

```



a2 reson agen, kcf2, kbw2  
 a2a reson a2, kcf2, kbw2  
 a2b reson a2a, kcf2, kbw2

a3 reson agen, kcf3, kbw3  
 a3a reson a3, kcf3, kbw3  
 a3b reson a3a, kcf3, kbw3

a4 reson agen, kcf4, kbw4  
 a4a reson a4, kcf4, kbw4  
 a4b reson a4a, kcf4, kbw4

asig1 balance a1b, agen; modifica l'ampiezza finale del filtro comparandola con agen  
 asig2 balance a2b, agen; modifica l'ampiezza finale del filtro comparandola con agen  
 asig3 balance a3b, agen; modifica l'ampiezza finale del filtro comparandola con agen  
 asig4 balance a4b, agen; modifica l'ampiezza finale del filtro comparandola con agen

asig5= asig1+asig2+asig3+asig4

out asig5

endin

ed il relativo file.sco:

; multirnd.sco

; p1 p2 p3 p4 p5 p6 p7 p8 p9 p10 p11 p12 p13 p14 p15 p16 p17 p18 p19 p20

; ins start dur amp icfrq1 icfsf1 bw1 ibsf1 icfrq2 icfsf2 ibw2 ibsf2 icfrq3 icfsf3 ibw3 ibsf3 icfrq4 icfsf4 ibw4 ibsf4

i4 0 4 72 660 40 50 40 1320 100 100 50 1760 150 200 100 2520 300 150 125

e

Lo studio di questo e degli altri strumenti visti va fatto con calma, consultando frequentemente il manuale di riferimento per una completa comprensione delle istruzioni (e prestando comunque molta attenzione, perché anche sul Reference Manual di Csound, come in tutti o quasi i libri, vi sono errori o "significati nascosti" che risulta arduo comprendere) ma, come ho già detto, vedrete che le soddisfazioni e i risultati non mancheranno.

Buon lavoro a tutti voi.

GIANCARLO SICA

## FOCUS

*Il potere, l'opera e le tecnologie del senso*

*TECNOLOGIA 600 10 5850*

### LE ALI DI PIETRA

#### IL POTERE, I SOGGETTI, LE TECNOLOGIE DEL SENSO

*Confrontarsi con le tematiche del potere, della proprietà e della mutazione del soggetto è indispensabile per attivare un nuovo diagramma interpretativo delle forme dell'arte. Lo strumento di lavoro è un nuovo paradigma*

*Una estetica capace di aggiornare l'ultimo grande tentativo svolto in questa direzione non può, infatti, fare a meno di entrare anche nel merito dell'analisi sociologica e filosofica adorniana, e dei suoi sviluppi logici più immediati. Comprendere è il primo passo utile a capovolgere.*

*Dopo questo ulteriore sforzo teorico, fraintendimenti saranno naturalmente ancora possibili; ma solo nell'ordine dell'incomprensione testuale, e tutto il progresso esistente a monte di affermazioni sull'estetica ipermediale, sui nuovi oggetti d'arte, sulle figure del plagio e della inversione di rappresentanza, potrà risultare qui documentato in forma sintetica.*

Nella *Dialettica negativa* Adorno ridisegna i margini dell'individualità. Essa viene assimilata al particolare ma contrapposta all'universale della società organizzata in Stato. Linee ulteriori emergono da una serratissima critica alla *Filosofia del diritto*, l'opera di Hegel etichettata come 'ideologica'.

Adorno consiglia cautela fin dall'approccio alla *Filosofia del diritto*, per generalissime questioni di metodo: una fedeltà alle intenzioni dell'autore renderebbe necessario il superamento del dato puramente testuale<sup>1</sup>. Infatti, in *Mini-*

<sup>1</sup> Interpretando Hegel bisognerebbe prestare attenzione al fatto che le analisi compiute vengono eseguite «dal punto di vista del contenuto», non limitandosi a «parafasare il dettato letterale» (T.W. ADORNO, *Tre studi su Hegel*, Bologna 1971, Il Mulino, p. 179). L'errore sarebbe paragonabile al detto di Scheler sull'indicatore stradale o contachilometri, preferito al cammino «di cui dà la misura» (T.W. ADORNO, *o.l.u.c.*). Questo avvertimento metodologico viene esposto nei *Tre studi su Hegel*, laddove Adorno cita, a mo' d'esempio, la tesi sulla monarchia, ritenuta da Hegel «una pretesa senza adempimento», aperta pertanto «ad ogni obiezione» (T.W. ADORNO, *o.l.u.c.*). In effetti, il punto in cui Hegel passa dal contenuto della soggettività al contenuto dell'esistenza, conversione operata senza mediazione attraverso la pura autodeterminazione della volontà, conduce un concetto senza scopi nell'agire a convertirsi nell'idea di un'esistenza naturale priva a sua volta di fini. L'idea di volontà dello stato, in quanto «semplice (...) è individualità immediata» (G. HEGEL, citato

*per l'altro. Catechismo mondo in presenza. Questo non può più di partire dalla Suda il Frankfurt e si verifica.*

ma *moralia*, in difesa della forma aforistica e contro la pretesa sistematica e pansistemica, Adorno aveva posto il problema di un metodo che «polemizza contro il puro essere-per-sé della soggettività in tutti i suoi stadi»<sup>2</sup>. È, poi, più chiaramente, aveva definito l'accantonamento dell'individuale come «gesto sbrigativo» dovuto al permanere di Hegel nei limiti del pensiero liberale: «la concezione di una totalità armonica attraverso tutti i suoi antagonismi lo costringe a non riconoscere all'individuazione – che egli pure determina come momento attivo del processo – che un posto inferiore nella costruzione del tutto»<sup>3</sup>.

Hegel ipostatizza la categoria di individuo considerandola come fondamentale della società borghese ed esaurendola poi nella teoria della conoscenza come datità irriducibile<sup>4</sup>. Invece, nota Adorno, «nella società individualistica» l'universale viene già realizzato dall'interrelazione tra gli individui, e la stessa società «è essenzialmente la sostanza dell'individuo»<sup>5</sup>. Per questa ragione bisognerebbe ritornare all'individualità, e soffermarvisi ben più di quanto Hegel non faccia. Si noti come Adorno ponga l'accento sul legame, sulla relazione tra singolarità; qualcosa di simile avverrà nelle teorie di Michel Foucault, specialmente quando si occuperà delle dinamiche dell'incontro/scontro tra soggetti, e delle relazioni di potere immanenti al piano/campo sociale<sup>6</sup>.

Invece Hegel perviene, come è noto, a qualcosa che giustifica il condizionamento, mettendo da parte la vera natura del procedimento dialettico. È così che «l'individuo 'può essere più intelligente di molti altri, ma non può superare lo spirito del popolo (...)»<sup>7</sup>. Ciò significa che anche chi osserva criticamente la società verrà condizionato dall'idea di nazione<sup>8</sup>. E che l'individuo vive lo spazio recintato dall'eticità dello stato, quello del compimento del proprio dovere. Adorno ironizza: Hegel «anticipa di cento anni il gergo della proprietà»<sup>9</sup>; costringendo le vittime a restare nel proprio ruolo, e a compiere

in T.W. ADORNO, *Tre studi su Hegel*, o.l.u.c.): così per Hegel la derivazione naturale del monarca nasce nel suo stesso concetto, in quanto individuo a ciò designato dalla nascita.

E ancora: «In una monarchia bene ordinata compete alla legge solo il lato obiettivo, al quale il monarca ha solo da apporre il subiettivo 'io voglio'» (T.W. ADORNO, *Tre studi su Hegel*, o.l.u.c.). Adorno ritiene che proprio in questa affermazione volitiva e soggettiva del monarca si concentri «tutta la cattiva accidentalità, che Hegel pur contesta» (T.W. ADORNO, o.u.c., p. 181): distinzioni fragili e raffinate, ma che contengono la chiave per la comprensione della pagina; è qui che arriva una allusione al metodo, che sembra definire e chiarire la critica: «Una fedeltà che si tenga immanente alle intenzioni di Hegel richiede, in casi migliori di quello goffamente ideologico della *Filosofia del diritto*, che per capirlo si completi o si sorpassi addirittura il testo» (T.W. ADORNO, o.l.u.c.).

<sup>2</sup> T.W. ADORNO, *Minima moralia*, Torino 1954, Einaudi, p. 4.

<sup>3</sup> T.W. ADORNO, o.u.c., p. 5.

<sup>4</sup> T.W. ADORNO, o.u.c., p. 6.

<sup>5</sup> T.W. ADORNO, o.l.u.c.

<sup>6</sup> Il potere, tuttavia, rifiuterà i caratteri di assolutezza e universalità.

<sup>7</sup> T.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, Torino 1970, Einaudi, p. 290.

<sup>8</sup> Per Adorno v'è anche una parte di verità in ciò, possibile d'esempio con Karl Kraus, notoriamente legato a Vienna.

<sup>9</sup> T.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, op. cit., p. 291.

comunque il proprio dovere, non fa nulla per intaccare «la sostanzialità» della loro situazione<sup>10</sup>. Così l'universale, apparentato in una stringa logica a grandezza e potenza, «depreda il particolare di quel che gli promette»<sup>11</sup>, e fa in modo che «il particolare da lui sottomesso non gli sia migliore»<sup>12</sup>. Tutto ciò sembrerebbe obbedire a quelle stesse leggi sull'affermazione della proprietà privata che conducono al predominio del più forte: «la scomparsa delle individualità decretata con un gioco di bussolotti, un negativo che la filosofia pretende di conoscere come un positivo, senza che sia realmente trasformato, è l'equivalente della frattura persistente»<sup>13</sup>.

Secondo Adorno, Hegel commetterebbe in sostanza lo stesso errore di Schopenhauer. Quest'ultimo, pur avendo intuito che la dialettica di universale e particolare non può essere risolta negando in modo astratto l'individuale, non l'ha però compresa fino in fondo. Essa consiste propriamente nel confronto che l'individuo, in quanto «manifestazione necessaria dell'essenza, della tendenza oggettiva»<sup>14</sup>, attua tra la sua fallibilità e l'essenza di cui è manifestazione, riuscendo infine ad aver «ragione contro di essa»<sup>15</sup> per questa fallibilità. La frase di Adorno, non lontana dalla realizzazione stilistica tipicamente dialettica ipotizzata da Jameson<sup>16</sup>, potrebbe apparire controversa se non fosse supportata da una analoga riflessione contenuta in nota a uno scritto di Benjamin<sup>17</sup>: «...i bisogni della borghesia, che imprigionano i soggetti nella propria cerchia e li conformano a se stessi, per un certo tempo hanno prodotto in loro quella concrezione che poi si è dissolta nello stato della produzione incontrollata in cui essi sono semplici oggetti, consumatori. Tutte le qualità umane si plasmano in tale concrezione. Nella loro deformazione sociale gli uomini si accorgono della loro fallibilità, e proprio questo è l'umano».

La posizione di Adorno nei confronti della *Filosofia del diritto* di Hegel è ancora critica per quel che riguarda il ruolo affidato alla coscienza soggettiva nel suo rapporto con la normatività del diritto: un altro aspetto che si ritroverà nell'analitica del potere foucaultiana, in relazione alle strategie del diritto (al diritto come sistema e alla legge come forma)<sup>18</sup>. La coscienza soggettiva mal sopporta la violenza del diritto e dell'eticità oggettiva, visto che il primo «è il

<sup>10</sup> T.W. ADORNO, o.u.c., p. 292.

<sup>11</sup> T.W. ADORNO, o.l.u.c.

<sup>12</sup> T.W. ADORNO, o.u.c., p. 280.

<sup>13</sup> T.W. ADORNO, o.u.c., p. 292.

<sup>14</sup> T.W. ADORNO, o.u.c., p. 293.

<sup>15</sup> T.W. ADORNO, o.u.c., p. 293.

<sup>16</sup> Si tratta di F. JAMESON, *Tardo marxismo*, Roma 1994, manifestolibri, p. 16. Per l'autore, in Adorno «una certa nozione di verità rimane ancora in gioco in queste questioni verbali o formali», la parte di verità che sopravvive consisterebbe nello stesso travisamento operato dal linguaggio; questa caratteristica avrebbe a che fare con le specifiche modalità del metodo dialettico.

<sup>17</sup> T.W. ADORNO in W. BENJAMIN, *Uomini tedeschi*, Milano 1992, Adelphi.

<sup>18</sup> M. FOUCAULT, *Volontà di sapere*, Milano 1984, Feltrinelli, p. 81.

mezzo, in cui il cattivo per la sua oggettività ottiene ragione e si procura l'apparenza del buono<sup>19</sup>; l'oggettività etica<sup>20</sup> viene salvaguardata attraverso la violenza: un principio distruttivo che «conserva nella società il terrore»<sup>21</sup>.

Ed ecco ritornare l'accusa già formulata: Hegel, come fondatore del diritto positivo, ne fornisce anche l'ideologia: «il principio formale di equivalenza diventa norma, tana dell'ineguaglianza dell'uguale, in cui scompaiono le differenze»<sup>22</sup>; insorgerebbe qui, ancora, quella matrice positivista ampiamente criticata dalla scuola di Francoforte e dallo stesso Adorno perché portatrice di modelli logici a prima vista inoppugnabili<sup>23</sup>, ma poi inadeguati e immediati in relazione ad un oggetto di conoscenza dai mille antagonismi interni<sup>24</sup>.

L'idiosincrasia adorniana per il sistematico che ignora negazioni è espressa anche nella condanna di un diritto che esiste nella *definizione di sue norme*. È questa normalità ben definita che viene indicata come limitativa, come fonte di tutte le esclusioni: quanto non rientri nella definizione finisce con l'essere scartato, l'eccezione viene coperta da una maschera, una falsa realtà si sovrappone a quella effettiva e plurale. Lo stesso Hegel ammetterebbe, con un *lapsus* sfuggitogli dalla penna, che coscienza e norma giuridica non sono stati infine conciliati, perché in fondo «l'ordinamento giuridico è oggettivamente estraneo ed esteriore al soggetto»<sup>25</sup>; nasce allora l'apparenza della conciliazione, che potrebbe definirsi come un tentativo d'autodifesa degli individui. Questi ultimi, aggrediti dalla totalità<sup>26</sup>, e consapevoli dell'antagonismo reciproco, per autocon-

<sup>19</sup> T.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, op. cit., p. 277.

<sup>20</sup> Oggettività etica che è altro dalla morale. Sulla morale cfr. anche T.W. ADORNO, *Minima moralia*, op. cit., pp. 219 ss., dove si pone in risalto il nesso tra «repressione e morale come rinuncia alla soddisfazione degli impulsi», cioè come premio teologico. Questa insistenza sul premio sarebbe indicativa di quanto «la coscienza universale sia profondamente penetrata e influenzata dall'idea della moralità del possesso» e, pertanto, come i due concetti di 'bontà' e 'proprietà' coincidano. «L'uomo buono è quello che domina e controlla se stesso come la sua proprietà»; la sua autonomia morale «è modellata sul potere di disposizione materiale».

<sup>21</sup> T.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, op. cit., p. 277.

<sup>22</sup> T.W. ADORNO, *o.l.u.c.*

<sup>23</sup> T.W. ADORNO, *o.l.u.c.*

<sup>24</sup> Contro il positivismo, ed i rimproveri che questo rivolge al pensiero, cfr. T.W. ADORNO, *Minima moralia*, op. cit., p. 148: «(...) Il pensiero deve puntare oltre il suo oggetto proprio perché non perviene interamente ad esso, e il positivismo è acritico, in quanto presume di poterci arrivare e crede di esitare solo per scrupolo».

<sup>25</sup> T.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, op. cit., p. 278.

<sup>26</sup> Il concetto di 'totalità' è almeno duplice in Adorno. Ad esempio, sui rapporti fra totalità e *social research*, cfr. ADORNO, in VARI, *Dialettica e positivismo in sociologia*, Torino 1972, Einaudi, pp. 96 ss.: la *social research* «diviene falsa non appena cerca di sopprimere la totalità (*Totalität*) come un pregiudizio criptico-metafisico, perché questa sfugge per principio ai suoi metodi»; Adorno precisa poi che «nelle scienze sociali non è possibile passare dalla sezione al tutto nello stesso modo che ciò è possibile nelle scienze naturali, poiché quel tutto è costituito da un'entità concettuale completamente diversa dall'estensio-

servazione finirebbero per accettare «ciò che gli è estraneo»<sup>27</sup>. L'universale schiaccia l'individuo, lo costringe a «guardare solo se stesso, ostacola la sua comprensione dell'oggettività»; e così infine il nominalismo odia l'utopia, perché in fondo si serve di quest'ultima attraverso il primato del particolare, dimenticando quanto ormai questo particolare sia divenuto funzione dell'universale. Si potrà intervenire su quello soltanto considerandolo come una funzione, una partizione di questo, in grado tuttavia di agire in modo discontinuo 'disturbando' il pensiero che si pone sulla 'linea retta'. Per questa ragione, forse, sarà la dialettica negativa, più che il positivismo<sup>28</sup>, a centrare l'ideale conoscitivo, per-

ne (...) di questi o quegli elementi particolari, e nondimeno (...) non ha neanche niente in comune con quelle 'totalità' (*Ganzheiten*) e forme che sono sempre e necessariamente rappresentate come immediate». Di qui la necessità di considerare la società non come un organismo formato da un insieme di parti staccate, ma come un sistema che non si risolve nella coesistenza priva di mediazione dei suoi componenti; essa appare come un oggetto che non coincide con l'elemento comune a tutti i suoi settori. Sulla relazione fra arte e totalità, cfr. M. VACATELLO, *T.W. Adorno: il rinvio della prassi*, Firenze 1972, La Nuova Italia, p. 197, in nota: «Il termine sociologia della musica viene usato da Adorno con la riserva che non si tratta di una considerazione settoriale né della musica né della società (...); inoltre considera sempre la società come un tutto, partendo dal presupposto che la totalità 'appare nella sua interezza in ogni settore particolare». Sul rapporto tra totalità e interesse micrologico, cfr. C. PETTAZZI, *Th. Wiesengrund Adorno*, Firenze 1979, La Nuova Italia, pp. 188-189: «L'insistenza crescente che Adorno porrà sul problema della totalità, nel disvelamento della quale egli vedrà il compito essenziale del pensiero, non significherà mai un abbandono della micrologia: se il singolo fenomeno dipende dal tutto, è anche vero che il tutto è nascosto nel singolo fenomeno»; Vacatello richiama qui lo stesso Adorno (*Dialettica e positivismo in sociologia*, op. cit., p. 52): «Poiché il singolo fenomeno nasconde in sé tutta la società, la micrologia e la mediazione attraverso la totalità si contrappongono a vicenda». Sulla falsità della totalità, ancora PETTAZZI, *Th. Wiesengrund Adorno*, op. cit., p. 240. Sull'idea di 'totalità' in Horkheimer e negli altri membri della Scuola di Francoforte, M. JAY, *L'immaginazione dialettica*, Torino 1979, Einaudi, p. 78. Sui rapporti fra dialettica negativa e totalità, e ancora tra arte e totalità, M. JIMENEZ, *Adorno: arte, ideologia e teoria dell'arte*, Bologna 1979, Cappelli editore, p. 34 e p. 41. Per F. JAMESON, *Tardo marxismo*, op. cit., p. 14, nessun altro teorico marxista ha, come Adorno, rappresentato con «puntigliosa ma lungimirante attenzione» il rapporto tra l'universale e il particolare; e tutta la sua produzione «è legata nel bene e nel male al concetto di 'totalità'».

<sup>27</sup> T.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, op. cit., p. 279.

<sup>28</sup> L'atteggiamento verso il positivo trova concorde tutta la Scuola di Francoforte: da qui nasce la certezza della necessità della teoria per una sociologia critica. Il termine 'positivo' va inteso in senso lato, comprendendo tutte le tendenze antiessenzialistiche collegate al metodo scientifico (M. JAY, *L'immaginazione dialettica*, op. cit., p. 72, nota). Va precisato che sia Popper che Hans Albert criticarono l'abuso che la Scuola sembra fare del concetto, ed Albert ritiene che «Adorno diventa (...) vittima del proprio concetto alquanto confuso del positivismo, e della maniera tendenziosa (...) di sussumere sotto questa categoria tutto ciò che gli pare meritevole di critica» (H. ALBERT, in VARI, *Dialettica e positivismo in sociologia*, Torino 1972, Einaudi, p. 326). In particolare Adorno confonderebbe quel che perfino a Lenin sembrava chiaro: la differenza tra positivismo e realismo. L'accusa è quella di idealismo, qualifica in fondo accettata da A. che anzi la contrappone con veemenza all'empirismo della sociologia positivista.

ché in grado di accettare la contraddizione presente nella realtà e capace di accogliere l'oggetto anche quando rifiuti di assoggettarsi al pensiero. Quest'ultimo sarà in grado di compiere tutte quelle deviazioni da sé che gli permettono di liberare gli antagonismi interni e le contraddizioni, evidentemente al di là della semplice norma giuridica posta.

Il pensiero deve allontanarsi dalla tentazione di essere schematicamente 'normativo'; in modo quasi aporetico deve poter contenere il suo 'pensarsi-contro', e riuscire ciononostante a sopravvivere. Adorno lo dice chiaramente nella *Dialettica negativa*, quando tenta una di quelle definizioni aperte, in progress, che ne caratterizzano lo stile: nella dialettica negativa «il pensiero non è costretto ad accontentarsi della propria normatività; è in grado di pensare contro se stesso, senza rinunciare a se stesso»<sup>29</sup>. La dialettica di Hegel, che tenderebbe alla conciliazione, infine non la consegue perché attraverso il principio di identità lo spirito assoluto diventa il particolare, pur avendo raggiunto la totalità con la comprensione di ciò che non è identico; in ciò il non vero: il tutto finisce col negare la singola determinazione, e «l'atto del rendere uguali riproduce la contraddizione»<sup>30</sup> che pur aveva tentato di conciliare<sup>31</sup>.

II

Dalla critica ad Hegel emergono idee (forse non sufficientemente radicalizzate dall'autore di *Minima moralia*) poi divenute centrali nelle teorie di Foucault. L'accento posto sulla 'relazione' tra individui, il nomadismo del soggetto, la ricerca affannosa di una 'uscita' del pensiero da tutto quanto sembrerebbe ridurlo nei limiti della 'norma': tematiche dense di sviluppi ed esiti inaspettati, utili sia a ridisegnare le nuove forme di soggettività che a riconsiderare l'ambito dello scambio simbolico e le valenze della 'merce'. Una matrice comune è nell'opera di Karl Marx.

La nozione di 'individualità' presenta in Adorno almeno due aspetti. Per quello affermativo, l'individuo è un essere-per-sé, una unicità elevata a propria determinazione<sup>32</sup>. Egli rappresenta ancora (condannato com'è): «la verità contro

<sup>29</sup> T.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, op. cit., p. 126.

<sup>30</sup> T.W. ADORNO, o.u.c., p. 128. Il testo completo è: «Se l'essente si fa derivare totalmente dallo spirito, questo diventa fatalmente simile al meramente essente, che intende contraddire. Proprio l'insanabile principio d'identità eterna l'antagonismo reprimendo ciò che contraddice. Ciò che non tollera quel non è come sé stesso, fa saltare la conciliazione, per cui si prende. L'atto di violenza del rendere uguali riproduce la contraddizione che esso spegne».

<sup>31</sup> Così Adorno spiega l'introduzione della nozione di 'spirito del popolo': resosi conto del fallimento della conciliazione tra individuo e totalità Hegel è ricorso ad un elemento medio che però non sembra efficacemente 'mediale', dal momento che è già una sorta di individuazione superiore di singoli individui appartenenti alla storia. Questa categoria non «si afferma nella cosa stessa, non determina immanentemente il suo altro, bensì funge da concetto ponte, un elemento medio ipostatizzato tra lo spirito del mondo e gli individui» (T.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, op. cit., p. 304).

<sup>32</sup> ISTITUTO PER LA RICERCA SOCIALE DI FRANCOFORTE, *Lezioni di sociologia*, a cura di M. Horkheimer e T.W. Adorno, Torino 1966, Einaudi, p. 58.

il vincitore»<sup>33</sup>; colui che «differenzia sé dagli interessi e mire degli altri, si fa sostanza a sé medesimo, instaura come norma la propria autoconservazione e il proprio sviluppo»<sup>34</sup>. Dal punto di vista dinamico lo sviluppo dell'individuo consiste proprio nel momento della sua determinazione differenziale, cioè in quel di diverso dagli altri che egli intende valorizzare; dal punto di vista statico, o specificamente affermativo, lo sviluppo dell'individuo consisterà nell'accettare quanto di sé è già sostanza, facendone progetto d'autoconservazione. Questo secondo momento è importante per un successivo passaggio, quello in cui la singola autocoscienza si confronta con le altre divenendo nuova a se stessa, cioè autocoscienza sociale. È questo il motivo hegeliano riferito al Marx de *L'ideologia tedesca* e che non è inopportuno, invece, riportare ad una spiegazione materialistica in senso proprio, contenuta nella *Dissertazione*. Marx vi procede ad una radicale distinzione tra la fisica atomistica democritea ed epicurea, rinvenendo in quest'ultima l'origine di un vero e proprio materialismo (visto che gli atomi non avrebbero a che fare che con altri atomi), perché la declinazione dell'atomo da una caduta rettilinea nello spazio vuoto apparirebbe casuale, e priva di determinazione formale.

L'idea di un soggetto capace di migrazioni imprevedibili sembra presentarsi originariamente in Marx proprio nella dissertazione dottorale<sup>35</sup> del 1841: «gli atomi costituiscono l'unico oggetto di sé stessi, possono essere in rapporto solo con se stessi, e pertanto, scontrarsi»; «l'individualità nella sua immediatezza si attua solo ponendosi in rapporto con un'altra realtà, che è sé stessa, anche se quest'altra si presenta nella forma dell'esistenza immediata». Rilevante la conclusione: «Così l'uomo cessa di essere un prodotto della natura solo quando l'altro, con cui egli è in rapporto, è non un'esistenza diversa ma anch'esso un'individualità umana, anche se non è ancora lo spirito. Ma perché l'uomo, in quanto uomo, diventi il suo unico oggetto reale, deve avere in sé infranto la sua esistenza relativa, la potenza dei desideri e della mera natura. La repulsione è la prima forma dell'autocoscienza, e corrisponde pertanto all'autocoscienza che si apprende come essere immediato, come astratta individualità. Nella repulsione è dunque attuato il concetto dell'atomo, secondo cui esso è l'astratta forma e, del pari, il contrario, l'astratta materia; poiché ciò con cui l'atomo è in rapporto sono sì atomi, ma altri atomi. Ma se io mi comporto con me stesso come con un altro in senso immediato, il mio è un comportamento materiale. È la massima esterioresità che possa pensarsi. Nella repulsione degli atomi, dunque, la materialità dei medesimi, espressa nella caduta rettilinea, e la loro determinazione formale, espressa nella declinazione, sono unite in una sintesi»<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> T.W. ADORNO, *Minima moralia*, op. cit., p. 150.

<sup>34</sup> ISTITUTO PER LA RICERCA SOCIALE DI FRANCOFORTE, *Lezioni di sociologia*, op. cit., p. 58.

<sup>35</sup> K. MARX, *Democrito e Epicuro*, dissertazione dottorale del 1841, Firenze 1979, La Nuova Italia editrice.

<sup>36</sup> La repulsione è quella dalla declinazione; perciò essa è formale e materiale allo stesso tempo. Tutti i frammenti sono tratti da K. MARX, *Democrito ed Epicuro*, op. cit., pp. 43 ss.

La reciprocità dei concetti di individuo e società è la conseguenza del confronto tra le autocoscenze. In questo istante, per i francofortesi, l'«individuo in senso pregnante è addirittura il contrario dell'essere di natura, un essere che si emancipa e si estranea dai meri rapporti di natura»<sup>37</sup> riferendosi fin dall'inizio al sociale. È un'idea mutuata ancora da Marx, laddove l'individuo, assieme all'esistenza relativa, deve infrangere «la potenza dei suoi desideri e della mera natura»<sup>38</sup>.

È fin dalla reciprocità tra individuo e società che nasce la seconda nozione di individualità, laddove la società invade la sfera del «singolo soggetto» costringendolo a muoversi in campi sempre più circoscritti; in quel momento si svilupperà un dinamismo sociale che costringerà «il singolo soggetto economico a perseguire i suoi interessi di guadagno spietatamente e senza preoccuparsi del bene della collettività»<sup>39</sup>.

Chiara la matrice marxiana, senza voler ricondurre certi motivi fino alla speculazione kantiana<sup>40</sup>, si palesa l'ulteriore vicinanza con le tesi di Foucault: la relazione tra soggetti, già indicata come probabile nesso comune, si colora di una interessante connotazione, relativa allo *scontro tra emergenze*. Non è superfluo, forse, aggiungere che questa emergenza sottintende una *uscita da sé*, la ricerca dell'altro, un *eteroriferimento* ancora circoscritto nel genere (l'altro è come il sé) ma già connaturato ad una determinazione formale che sola consente la definizione di una singola soggettività: ciò anticipa e disegna un rapporto con Levinas.

La reciprocità tra individuo e società, particolare e universale, sembra invece già rimandare al gioco 'dentro-fuori' di Deleuze, e nell'accezione 'singolo-comunità' (mera veicolarità del senso) all'opera di Jean-Luc Nancy.

Tra Foucault ed Adorno c'è corrispondenza non biunivoca, perché è natu-

<sup>37</sup> ISTITUTO PER LA RICERCA SOCIALE DI FRANCOFORTE, *Lezioni di sociologia*, op. cit., p. 59.

<sup>38</sup> K. MARX, *Democrito e Epicuro*, op. cit., p. 43.

<sup>39</sup> ISTITUTO PER LA RICERCA SOCIALE DI FRANCOFORTE, *Lezioni di sociologia*, op. cit., p. 61.

<sup>40</sup> Difatti la vera matrice sembra essere proprio kantiana, come messo in rilievo da O. WEININGER, *Sesso e carattere*, Pordenone 1992, Edizioni Studio Tesi, p. 222: «...solo chi sente che l'altro uomo è anch'esso un io, una monade, un distinto centro del mondo con un modo particolare di sentire e di pensare e con un particolare passato, sarà per ciò stesso immune dall'utilizzare l'altro semplicemente come mezzo per uno scopo. Egli, conformemente all'etica kantiana, sentirà anche nell'altro la presenza della personalità (come parte del mondo intelligibile), e pertanto la onorerà, e non ne sarà soltanto contrariato. Condizione psicologica fondamentale di ogni altruismo pratico è quindi l'individualismo teorico. È dunque qui che si trova il ponte che dal comportamento morale verso se stessi conduce al comportamento morale verso l'altro, quella mediazione la cui mancanza nella filosofia di Kant fu considerata a torto da Schopenhauer come un difetto di questa, e che fu intesa come una sua necessaria insufficienza, radicata nei suoi principi sostanziali».

ralmente il primo a rivolgersi all'operato della Scuola di Francoforte evidenziando come, nonostante il diverso retroterra culturale e tradizionale, gran parte delle tematiche trattate a partire dagli anni Settanta in Francia vengano quasi a sovrapporsi e a completare le analisi dei francofortesi. In una intervista<sup>41</sup> Foucault da un lato lamenta la scarsa diffusione delle teorie della scuola, dall'altro assicura che se avesse conosciuto quelle teorie fin dai tempi d'apprendistato avrebbe evitato «molti giri tortuosi» e seguito alcune delle «strade aperte dalla Scuola di Francoforte»<sup>42</sup>.

Muovendo da questa indicazione, alcuni si sono rivolti ai problemi posti dall'istanza normalizzatrice, allo spazio che quest'ultima lascia o lascerebbe all'individuo<sup>43</sup>.

Peter Dews, in *Potere e soggettività in Foucault*: «i continui dinieghi di Foucault che si possa considerare il potere come una cosa posseduta da gruppi o individui diventano comprensibili alla luce della descrizione weberiana della transizione da forme di dominio 'carismatiche' e 'tradizionali' a forme 'legalizzazionali'»<sup>44</sup>. Ciò significherebbe che le due tematiche, quella weberiana e quella foucaultiana, avrebbero un punto d'incontro nel fatto che Weber stabilisce elementi che poi Foucault attribuirà «al potere *per sé* nella sua specificità storica»<sup>45</sup>.

E ancora: «nelle società moderne, il potere non dipende dal volere e dal prestigio degli individui, perché si esercita attraverso un macchinario amministrativo impersonale che opera secondo regole astratte»<sup>46</sup>: queste ultime sono forme di una strategia che si sovrappone ad un'altra - l'amministrazione sul sistema del diritto - entrambe poi cospiranti ad una effettualità del potere (gioco di forza). Questa descrizione convergerebbe con la riflessione di Horkheimer ed Adorno culminante nella descrizione di una «soggettività vuota e adattata che ha perso quell'autonomia per il cui amore era iniziata la conquista della natura»<sup>47</sup>.

Porre l'accento sull'iniziale sviluppo del soggetto, e sull'impossibilità di una sopravvivenza di quest'ultimo in un contesto che ecceda nel perseguimento di un interesse privato<sup>48</sup> conduce Adorno a lamentare l'esuberanza della totalità in direzione dell'individuo. L'aforisma «Il tutto è il falso» indicherà, nel famoso capovolgimento della formula hegeliana, il precario equilibrio tra momento e totalità, individuo e società, particolare ed universale.

<sup>41</sup> Intervista rilasciata a Gérard Raulet, pubblicata su «Telos» nel 1983 col titolo *Structuralism and Post-Structuralism*.

<sup>42</sup> FOUCAULT-RAULET, *Structuralism and Post-Structuralism*, in «Telos», op. cit.

<sup>43</sup> VARI, *Adorno e Foucault*, Palermo 1990, Ila Palme. È qui possibile reperire la traduzione italiana dell'intervista citata nel testo.

<sup>44</sup> VARI, *o.u.c.*, p. 164.

<sup>45</sup> VARI, *o.u.c.*, p. 163.

<sup>46</sup> VARI, *o.u.c.*, p. 164.

<sup>47</sup> VARI, *o.u.c.*, p. 163.

<sup>48</sup> VARI, *Adorno e Foucault*, op. cit., p. 168.



A questa invadenza del tutto corrisponde, in Foucault, la minimalità dello spazio subiettivo, il residuo che la formulazione e l'estensione del comando lasciano al *quale* della libertà singolare. Al soggetto è consegnata la mera intenzionalità, dal momento che una volontà indirizzata appare incapace di raggiungere il suo oggetto, se non in modo casuale. Alla totalità indifferenziata di Adorno potrebbe somigliare in Foucault la tracimazione delle relazioni di forza, l'onnipresenza del potere (e purtroppo però, per Foucault, ogni relazione è già potere).

La dinamica sociale scaturita dal prevalere dell'interesse privato – la nullificazione che produce nell'individuo –, diventa in Foucault uno dei motivi che spiegano e fanno da presupposto (al)l'introduzione di nuovi meccanismi incrociati di potere-sapere. Ad esempio, in alcune conferenze tenute da Foucault<sup>49</sup>, l'introduzione della pratica dell'esame (ed il conseguente sviluppo delle scienze umane) all'interno della 'società disciplinare' è motivata dalla necessità di un controllo sociale minimale<sup>50</sup> reso necessario dalla nuova distribuzione economica sorta alla fine del secolo XVIII.

Un altro punto comune esiste anche tra la teoria della società amministrata fondata sulla coazione, e la società disciplinare descritta da Foucault. Nella fase classica della Scuola di Francoforte esiste una circolarità tra la necessaria amministrazione e la tendenza di quest'ultima ad assumere una posizione autonoma e talora contrapposta a quella di ciascun amministrato<sup>51</sup>. Questa tendenza assume la forma della coazione perché nasce dalla contrapposizione, ma resta tuttavia una forma sottile di controllo che tende, attraverso molteplici meccanismi, a ricostituire una falsa conciliazione fra soggetto ed oggetto: il soggetto *diventa* egli stesso oggetto, secondo un'intuizione che caratterizzerà gran parte della riflessione postmoderna.

L'industria culturale, che gestisce ma anche indirizza il gusto, è uno di questi meccanismi di controllo. Da questo momento in poi, vero diavolo in musica, ogni riuscito tentativo di interfacciare il gusto dell'utenza verrà contrabbandato come proliferazione della strategia industriale e rifiutato con monolitico disprezzo da tutti gli intellettuali ed i compositori di grido.

Un ulteriore ghetto autoesclusivo. Una ideologia capace di preformare i linguaggi ed accecare la vera ricerca di soggetti/oggetti estetici.

Numerose altre analogie tra i due autori sono nell'individuazione, molto più caratterizzata in Foucault, della *strumentalità* e *trasversalità* di scienze tradizionalmente immuni dall'ingerenza del potere o della totalità, e che vengono invece ricondotte allo stesso 'diagramma', o al medesimo 'campo di forze'. Adorno fa riferimento al caso della sociologia empirica, che fornisce dati che possono facilmente essere strumentalizzati «da ogni forma di amministrazione».

<sup>49</sup> M. FOUCAULT, *La verità e le forme giuridiche*, Napoli 1991, privo di edizione.

<sup>50</sup> Questo controllo è svolto con l'aiuto di forme di potere parallele o, in altro senso, di contropotere.

<sup>51</sup> T.W. ADORNO, *Scritti sociologici*, Torino 1976, Einaudi, p. 59.

ne»<sup>52</sup>, utilizzando sistemi come l'indagine demoscopica, la quale «merita di essere insieme considerata e disprezzata»<sup>53</sup>. L'errore risiederebbe, per Adorno, nello scambiare la volontà di tutti con la verità assoluta, per il solo fatto che «non è possibile accertarne un'altra»<sup>54</sup>. Foucault, dal canto suo, teorizza, all'interno del sistema disciplinare, la coestensività tra scienze umane (sapere) e potere, attraverso la formazione di strutture di controllo (esame). Anche per Foucault pensare ad un ordinamento sociale basato sulla volontà di tutti è profondamente illusorio, perché si ignorerebbe la reale incurività del potere<sup>55</sup>. Quest'ultimo utilizza il meccanismo disciplinare per rendere strumentali anche scienze umane come sociologia, psichiatria, psicologia. 'Disciplina' è quello strumento giuridico (e non solo) di verità (di verità plurali) che consente una 'strutturazione' del diagramma o della rete. Queste discipline vengono a costituire una sorta di controdiritto. E a un *contropotere* si riferisce lo stesso Foucault alludendo a quello che viene dal basso e che «permette a gruppi, comunità, famiglie o individui di esercitare un'azione su qualcuno».

Questo contropotere (e, in subordine, anche il controdiritto), come la semplice 'resistenza' prevista da Foucault, ha la rilevanza di una mera presa d'appoggio della quale il potere si serve in ogni caso. Entrambi sono già inclusi nel diagramma delle forze agenti. Negli spazi minimali in cui Foucault dà spazio alla possibilità di una opposizione tesa a sostenere effetti apparentemente legati ad una volontà dei soggetti politici agenti, potrebbe aprirsi una possibilità di intervento volitivo del soggetto. Ma ciò non corrisponde alla logica complessiva del sistema: queste 'aperture' devono da noi essere intese come *opzioni già previste dall'andamento casuale del potere*.

Al confronto tra l'istanza normalizzatrice adorniana e la tecnologia normalizzatrice di Foucault, occorre specificare che, specie per il secondo, dal punto di vista della sovranità, ogni tentativo di fondare una teoria che determini l'autonomia dei soggetti di conoscenza risulterebbe fallace. Le stesse discipline, già coinvolte per effusione del potere, formerebbero il primo nucleo di quel soggetto ipoteticamente libero sul quale qualsiasi teoria viene a fondarsi. Questo soggetto è invece eteronomo già in partenza, come l'istanza normalizzatrice

<sup>52</sup> VARI, *Dialettica e positivismo in sociologia*, Torino 1972, Einaudi, p. 86.

<sup>53</sup> VARI, *o.n.c.*, p. 102.

<sup>54</sup> VARI, *o.l.n.c.*

<sup>55</sup> In questo senso, la similitudine, rilevata anche da Dews nel saggio citato, tra la Scuola e Foucault si arresterebbe di fronte alla distruzione della sovranità del soggetto, presente in Foucault ma assente in Adorno, che pur ventila una lontana possibilità di utopia. A noi pare che il problema dell'esistenza e della qualificazione del soggetto possa senz'altro essere successivo all'analisi dell'invadenza del tutto-potere. In entrambi i casi una istanza estranea viene a modificare (Adorno) o a preformare (Foucault) il soggetto. La sorte di quest'ultimo, che sia una nuova forma di soggettività al silicio, come quella che auspica Deleuze, o una forma di soggettività fondata sulla dialettica negativa, e in grado di guardare alla coesistenza reale di tesi, è problema successivo.

lamentata da Adorno è in qualche modo già inserita nel diagramma al livello dei singoli nodi individuali. È per questo che ciascun dire, anche nel caso delle cosiddette 'resistenze', è un detto che si fonda sulle operazioni disciplinari di controllo. L'istanza normalizzatrice diviene un «controllo coagente sempre più serrato del corpo e di 'tecnologie normalizzatrici del comportamento'»<sup>56</sup>.

Sembrerebbe, così, che volendo immaginare l'uscita dallo stallo occorra dedicarsi alla ricerca di breccie, sacche interne, tali da consentire al soggetto, vale a dire ai soggetti, di progredire in modo volontario. Cioè secondo qualità e con un percorso di senso.

III Se ci si rivolge in modo capillare (benché sintetico) alle teorie di Foucault appare subito evidente l'eccesso di intrusività del potere sul soggetto. Individuare in alcuni dei soggetti possibili spazi residuali di relazione estranei all'ingerenza del potere e tali da consentire al soggetto l'utilizzo di libere cose (merci) in circolazione è importantissimo. Soltanto attraverso questa relazione sarà possibile assegnare un 'senso' di percorso all'agire dei soggetti, dalla sfera della capacità critica a quella della capacità creativa. L'analisi sociologica e giuridica (nella sua validità) dovrà portare allo stesso punto di quella estetica; solo così la nostra visibilità sulle forme dell'arte potrà essere confermata.

Nella *Volontà di sapere*<sup>57</sup>, Foucault riferisce della necessità di fondare una analitica<sup>58</sup> capace di mostrare il cammino del potere, di tagliare finalmente la testa al monarca<sup>59</sup>, di affrancare la nozione stessa di potere dal privilegio teorico della legge e della sovranità<sup>60</sup>, nell'intento di smascherare una duplice impudenza: l'autoaffermazione del potere quale principio del diritto (attraverso l'identificazione tra volontà del monarca e legge, secondo il postulato che il discorso

<sup>56</sup> P. DEWS, in VARI, *Adorno e Foucault*, op. cit.

<sup>57</sup> M. BLANCHOT, *Michel Foucault come io l'immagino*, Genova 1988, Costa & Nolan, p. 39. Blanchot indica la *Volontà di sapere* avvincente per lo stile asciutto ed esasperato nella determinazione priva di ornamenti.

<sup>58</sup> In relazione all'analitica del potere, ed al rapporto tra le relazioni di potere ed il discorso di verità, cfr. l'intervista Foucault-Raulet, in VARI, *Adorno e Foucault*, op. cit., p. 99: «(...) studiando queste relazioni di potere, non costruisco assolutamente una teoria del Potere, ma intendo conoscere in che modo sono collegate la riflessività del soggetto ed il discorso di verità (...) e ritengo che le relazioni di potere che si esercitano reciprocamente costituiscano uno degli elementi determinanti in questo rapporto che intendo analizzare».

<sup>59</sup> Il monarca può qui essere inteso anche come un soggetto collettivo: «In fondo, malgrado le differenze di epoche e di obiettivi, la rappresentazione del potere è sempre stata ossessionata dalla monarchia. Nel pensiero e nell'analisi politica non si è ancora tagliata la testa al re. Di qui l'importanza che viene ancora data nella teoria del potere al problema del diritto e della violenza, della legge e dell'illegalità, della volontà e della libertà, e soprattutto dello Stato e della sovranità (anche se non è più interrogata nella persona del sovrano ma in quella di un essere collettivo)». M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, Milano 1991, Feltrinelli, p. 79.

<sup>60</sup> M. FOUCAULT, *o.u.c.*, p. 80.

vero viene pronunciato da 'chi di diritto') e la finzione che il suo campo di azione sia limitato alle semplici procedure del divieto e della sanzione. La miglior efficacia del potere risiede così nella sua capacità camaleontica: più riesce a nascondere, più è in grado di restituirsì i risultati che si era proposto. Sarebbe infatti intollerabile al soggetto immaginare una completa privazione di libertà (libertà dalla molteplicità dei rapporti di potere, dalla loro effettiva capillarità): camuffato nella semplice limitazione negativa – di non infrangere il divieto per non incorrere nella sanzione –, il potere concede l'illusione dell'esistenza di una sfera personale ed esistenziale ancora inviolata, ed inviolabile a condizione che il comando resti a sua volta intatto. Questa integrità si fonda sulla presunzione che il comando resti in sé e per sé: in sé nella sua mera formulazione, per sé nella restituzione al concetto senza aver subito resistenze. Ancora in sé perché mantiene una forma, e per sé quando percorre la pluralità di campi disponibili mantenendosi non contraddetto.

Ma il comando può ancora (mai) sopportare questa purezza? Non è piuttosto sempre mediato dalla pluralità degli ostacoli che pure alla fine supera o coi quali si scontra (illecito)? Quando il potere finge l'integrità del comando tende innanzitutto a farne scomparire la derivazione occasionale. Ma la norma è sempre occasionata, perché trova la sua legittimazione<sup>61</sup> nella sua alterità, nella capacità di rimandare ad altro. Questa necessità logica di essere fondata viene utilizzata dal 'potere' per attuare la prima delle sue impudenze, per collegare alla verità ciò che è solo detto dal legislatore, e detto per rimediare o per ricucire con strategia e circostanza (agli strappi derivati dagli scontri dei vettori).

La mistificazione relativa al comando non si esaurisce qui: è nella semplicità ed unicità del meccanismo divieto-sanzione che si raddoppia. Mai il comando riesce a percorrere intero il suo percorso, a chiudere il cerchio, e ritornare integro 'per sé', se non immaginando, contraddizione in termini, una 'terza forza' neutra. Questa 'terza forza', che è la paura della sanzione, è invece effettivamente in grado di scoraggiare l'illecito ed è, per Foucault, parte del gioco: entra in campo modificando le relazioni e frantumandole. Per questo il comando non può mai essere integro, perché non riesce mai ad essere unitario: la sua efficacia è data proprio dalla sua adattabilità, e quindi dalla possibilità di frantumazione e scissione.

Dall'altra parte del comando si colloca la seconda impudenza, sotto le spoglie di un'ampia libertà concessa alla persona. Ma 'tutta' questa libertà è infine solo quella residuale: essa è cioè sempre soltanto seconda, pur concedendo integro il comando. La libertà, ancorché sia condivisa quella altrui, ha un limite più forte e principale nel comando. Ed ha anzi per di più un limite di principio perché il comando sembra stabilire quali sono i campi in cui la libertà individuale può sciogliersi e quali quelli in cui deve irridirsi. Il comando deve poter

<sup>61</sup> È questa forse già una caratteristica del linguaggio, come rileva C. SINI, *Semiotica e filosofia*, Bologna 1990, Il Mulino, p. 152: «...ma c'è un linguaggio non metafisico, cioè indipendente dalla grammatica?».

trasformare la piccola resistenza incontrata in un «punto d'appoggio», in un appiglio dal quale lanciarsi alla realizzazione dei (di) suoi effetti, per conservarsi liquido e multiplo.

Ecco allora che la estraneità tra comando e libertà personale tende ad affievolirsi, confondendo e mescolando in un'unica soluzione i due momenti: quando il comando *entra nel merito*, quando è in grado di incidere le *qualità*, stabilendo *quale* sia la nostra minor libertà, esso s'è già mescolato con la libertà singolare, ed ha confuso questa libertà con la realizzazione di effetti che a questa restano estranei. Allora anche l'unicità della sfera di libertà è menzogna: non è autonoma che per quantità, e quindi mai realmente autonoma. Al soggetto, al vecchio soggetto, sono possibili 'scelte' circoscritte e numerate, azioni già previste nel loro genere: altre gli sono precluse, e confinate in un campo che Foucault definisce 'esclusivo', perché il potere si dimostra in grado di assimilare 'recintando', escludendo.

Non avrebbe propriamente senso parlare di 'scelta' e quindi nemmeno di libertà: il potere ha già deciso il 'quale', ha già programmato le devianze; ed è in grado di affrontare ed utilizzare qualsiasi resistenza. Ciò conduce Foucault a passi ulteriori e inevitabili.

Foucault procede negativamente. Il potere non è identico al sapere, come alcuni avevano ritenuto<sup>62</sup>, anche se la relazione tra i due concetti viene definita *coestensiva*. L'intreccio, e talora la sovrapposizione, è dovuto alla cellularità ed alla serialità, le costanti metodologiche che richiamano al sistema (ché tale ora ci appare) mobilità e pluralità. Ne *La volontà di sapere* si afferma che il potere non è forma di assoggettamento dissimile dalla violenza per la sola sussistenza di una regola: questa violenza non è mai costitutiva della nozione di forza in sé, come accade per il diritto naturale. Lo precisa Deleuze quando considera l'accezione nietzschiana della 'forza' in Foucault: ogni forza è già rapporto, il suo unico oggetto «è costituito dalle altre forze»<sup>63</sup>. La violenza è soltanto la conseguenza della forza, e si esplica nella modificazione coatta di ciò che è estraneo al vettore considerato. Non bisogna confondere uno dei risultati con ciò che definisce la forza: essa è tale per il solo fatto di essere azione, relazione, interazione. Non potrebbe pertanto esistere isolata, ma solo forza come «azione su azioni», come variabile capace di agire su altre variabili<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> «Quando leggo la tesi 'sapere è potere' o 'potere è sapere' io mi metto a ridere perché studiare il loro rapporto è precisamente il mio problema. Se fossero identici, non dovrei studiarli, e avrei risparmiato un bel po' di fatica. Il fatto di porre la questione del loro rapporto prova chiaramente che io non li identifico» Intervista Raulet-Foucault, in VARI, *Adorno e Foucault*, op. cit., p. 103.

<sup>63</sup> G. DELEUZE, *Foucault*, Milano 1987, Feltrinelli, p. 75.

<sup>64</sup> Il problema della violenza è stato posto recentemente anche da Michel Serres, allievo di Foucault, in *Le contrat naturel*, Bourin 1990, (trad. it. *Il contratto naturale*, Milano 1991, Feltrinelli), sotto altra accezione: la violenza allo stato puro precederebbe sia la storia della guerra sia il diritto inteso come linguaggio comune, convenzione di

Ancora, «il potere non è una forma»<sup>65</sup>, non va confuso cioè con alcuna forma-Stato: e anche in questo senso va liberato dal privilegio teorico della sovranità; esso non è dato dall'insieme degli organismi giuridici e amministrativi che garantiscono la sottomissione del cittadino, perché non si esaurisce nell'opposizione binaria dominanti-dominati. Non garantisce la gerarchia<sup>66</sup>. Così, se da un lato non è costituito dalla violenza (che ne diventa strumento eventuale) dall'altro non si esaurisce nel dominio (che ne è effetto mascherante).

Il potere di Foucault è sempre obiettivo, da due punti di vista. In primo luogo perché è intenzionale: ogni potere si esercita per conseguire intenti o obiettivi. Poi perché è oggettivo: non è fondato sulle scelte individuali del soggetto. La oggettività indica la *immanenza* al campo delle relazioni di forza, non è esclusiva di intenzionalità, ma l'intento realizzato non tiene conto della scelta individuale. Il presupposto è nietzschiano, e riguarda la casualità d'esito nello scontro di forze. Foucault stesso delinea questo principio in *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in relazione alle idee di 'provenienza' (*Herkunft*) ed 'emergenza' (*Entstehung*). All'origine, che è quella che rimanda ad una altezza ed una profondità metafisiche<sup>67</sup> Nietzsche aveva opposto la provenienza come stirpe, appartenenza al gruppo, e, soprattutto, l'emergenza come «entrata in scena»<sup>68</sup> delle forze. La genealogia consentirebbe di evitare la «potenza anticipatrice d'un senso», e di ristabilire «il gioco casuale delle dominazioni»<sup>69</sup>.

Se ogni vettore segue la propria direzione (e per questo è *intenzionale*), l'esito dello scontro è però casuale, non riesce a mantenere il ricordo individuale degli effetti desiderati. Inoltre, e soprattutto, il potere scaturisce dalla relazione stessa dei vettori, è effettivamente oggettivo perché lo scontro avviene prescindendo da qualsiasi volizione, o volontà individuale.

Per questo noi sosteniamo che l'elemento volontaristico si attenua nell'emergenza della mera intenzionalità. 'Mera', perché riferita ad una semplice 'relazione', e non al soggetto che si dispone verso l'oggetto: «gli intenti (sono) decifrabili, eppure può darsi che non ci sia nessuno che li abbia concepiti e ben pochi che li abbiano formulati»<sup>70</sup>.

base. La violenza soggettiva, quella cioè tra due uomini, risolve la minaccia della distruzione casuale attraverso un contratto; modificando la concezione hobbesiana: «Di fatto e attraverso il diritto, la guerra stessa ci protegge contro l'infinito perpetuarsi della violenza» (p. 24). La violenza oggettiva, invece, sarebbe quella che vede antagonisti da un lato l'uomo come genere, come blocco uniforme e tecnologizzato, come «esserdovunque», e dall'altro il mondo inteso come «Terra»; questa violenza potrà risolversi soltanto attraverso un nuovo contratto, chiamato da Serres «naturale»: esso è propriamente quello «firmato con il mondo» (p. 25). Sugli ultimi volumi di M. Serres cfr. anche E. GUICCIARDI, «Aspettando il terzo uomo», in «La Repubblica», 18/7/1991.

<sup>65</sup> G. DELEUZE, *Foucault*, op. cit., p. 75.

<sup>66</sup> M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, op. cit., p. 82.

<sup>67</sup> Ma forse già qualsiasi insieme che rimanda ad altro da sé è in fondo metafisico.

<sup>68</sup> M. FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, Torino 1977, Einaudi, p. 39.

<sup>69</sup> M. FOUCAULT, *o.u.c.*, p. 38.

<sup>70</sup> M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, op. cit., p. 84.



Anche Deleuze esclude una intenzionalità riferita al soggetto, perché il campo del sapere viene ad essere costituito da due forme tra le quali può esistere una relazione, che è però di non-rapporto. Le due forme di sapere sono quelle della Luce-visibilità e del Linguaggio-enunciato, ed ognuna di esse ha proprie caratteristiche: «come potrebbe esserci intenzionalità di un soggetto verso un oggetto dal momento che ognuna delle due forme ha i propri oggetti e i propri soggetti?»<sup>71</sup>. Secondo Deleuze il luogo riservato all'intenzionalità può essere soltanto nell'intreccio tra le due forme del sapere, un intreccio che ancora non si piega sul sé, non costituisce quel dentro-come-piega-del-fuori in cui il soggetto potrà trovare residenza. Questo intreccio lascia parlare una intenzionalità microscopica, particellare, microcellulare, ben lontana dal vecchio soggetto (essa, tuttavia, già illustra alcune caratteristiche delle nuove forme di soggettività).

Se rispetto alla realizzazione di effetti il potere, che è immanente al campo, riesce sempre a conseguirli (un effetto vale l'altro nel gioco casuale dei reciproci domini), l'individuo non riuscirà mai a sortire l'effetto desiderato, per la casualità che indirizza in modo incerto le singole intenzioni. Da qui la 'effettività' della storia, la quale evita accuratamente un fondamento qualsiasi, anche la prospettiva che cerca di rintracciare 'costanti' nel movimento degli eventi.

Il potere (oggettivo e meramente intenzionale) è immanente al campo di forza, e l'azione su azioni, la forza, Foucault la confonde con la relazione: quest'ultima è sempre una relazione di forza; presuppone una forza plurale che è tale già nel semplice rapporto tra particelle. Questa particellarità microcellulare esclude che il potere sia confinato nell'ambito del semplice comando negativo, che è semmai espressione di una strategia di realizzazione di effetti. Il comando, la legge, è propriamente una *forma* di strategia, e il diritto costituisce un intero *sistema* strategico<sup>72</sup>: esso è innanzitutto una rappresentazione del potere, dove rappresentazione è intesa non come ulteriore maschera, mistificazione o illusione, ma come «modo d'azione reale»<sup>73</sup>. E difatti il diritto trova posto come corollario del potere, come una delle strategie con le quali i rapporti di forza realizzano degli effetti. È così che il rapporto di forza sembra a noi confondersi con la semplice relazione tra singolarità: esso è immanente all'intero diagramma, che diventa «diagramma di forze», e presume l'esistenza di singolarità considerate soltanto nel loro reciproco interagire nella turbolenza di vettori incrociati. È così che viene rovesciato il binomio diritto-potere, perché il potere concreto è quello che rende effettiva ciascuna sua strategia. Una scienza utile a smascherare questa onnipresenza concreta è l'analitica del potere. Quest'ultima «non prende più per modello o per codice il diritto»<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> G. DELEUZE, *Foucault*, op. cit., pp. 112-113.

<sup>72</sup> Questa distinzione può desumersi da M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, op. cit., p. 81.

<sup>73</sup> M. FOUCAULT, *Poteri e strategie*, in "Aut-Aut", n. 164, 1978.

<sup>74</sup> M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, op. cit., p. 80.

*Se il diritto è per Foucault una strategia del potere, aggiungeremo che il diritto è una strategia d'esclusione. Sovente legato ad un luogo particolare, il diritto definisce le modalità di comportamento, escludendo chiunque non ne sia a conoscenza. Lo straniero, il paria, l'uomo che in buona fede la ignori, non sono scusabili per aver infranto una legge. Perciò il diritto è in primo luogo configurabile come un recinto ideato non solo per proteggere chi sa, ma soprattutto per difendere chi ha. Tutta l'impalcatura della legge traballa quando si mette in discussione la legittimità della proprietà. Già solo nei termini, l'alterità viene tenuta alla larga.*

Il diritto si configura come una delle strategie possibili perché strategico è l'incrocio tra vettori, e strategico (effettivo) il risultato casuale di qualsiasi incrocio. 'Strategia' è «lo stesso diagramma di forze o di singolarità interne ai rapporti» di forza<sup>75</sup>. Una forma interna a questa strategia è la legge, col meccanismo divieto-sanzione; una seconda forma è la paura della sanzione; una terza è collegata all'esecuzione della pena. La giustizia, problema centrale già in *Sorvegliare e punire*, è così un esempio ulteriore della capillarità del potere, e della coestensività tra quest'ultimo e il sapere; una molteplicità magmatica di giudizi e giustizie si aggiunge per Foucault all'originaria unicità del provvedimento: vi si sommano istanze apparentemente installate nella zona del sapere, ma che infine «spezzettano il potere legale di punire»<sup>76</sup>.

Quale spazio resta al soggetto? Nessuno, evidentemente, per il vecchio soggetto di conoscenza. Esso viene frantumato in una miriade di altri soggetti: è talora quello che ha preso coscienza della propria impossibilità di dire, conoscere, essere titolare di diritti<sup>77</sup>, talaltra quello che si fa consapevole della propria pluralità, cercando altrove (in un «fuori») il significato del sapere ed il luogo della propria residenza (la «stanza centrale» di Deleuze). La conoscenza si trasforma in sapere prospettico, che non è altro che un sapere storicizzato, mobile a sua volta e fondato sull'esperienza, un sapere che nasce dallo scontro, dalla lotta tra le due sue forme dell'enunciato e della luce; una relazione data, paradossalmente, dal non-rapporto<sup>78</sup>. Anche da questo punto di vista, cioè dall'interno della coscienza e del soggetto, l'intenzionalità viene ad attenuarsi, e diventa addirittura 'infinitesimale'. Ciò che Foucault rifiuta è che la coscienza intenzioni la cosa, o che si significhi; sia gli enunciati che la luce non intenzionano nulla: «il sapere è irriducibilmente doppio, parlare e vedere, linguaggio e luce, questa è la ragione per cui non c'è intenzionalità»<sup>79</sup>. E se c'è essa appare «reversibile e moltiplicata».

*Si può tendere una stringa logica che parte dal soggetto, attraversa il potere e arriva al governo. Sulla soglia del governo si verifica che anche un soggetto*

<sup>75</sup> G. DELEUZE, *Foucault*, op. cit., p. 122.

<sup>76</sup> M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Torino 1976, Einaudi, p. 24.

<sup>77</sup> G. PROCACCI, in VARI, *Effetto Foucault*, Milano 1987, Feltrinelli, p. 191.

<sup>78</sup> G. DELEUZE, *Foucault*, op. cit., p. 113.

<sup>79</sup> G. DELEUZE, *o.u.c.*, p. 111.

collettivo si trova costretto ad attraversare il potere. Ciò è estremamente rilevante perché contiene in nuce la ragione della perdita di rappresentanza. Quest'ultima troverà un contraltare ben visibile in campo estetico.

Il 'governo del sociale', «come spazio (...) di sperimentazione di una possibile via della riforma, dimostra la non contraddittorietà dei due termini tradizionalmente contrapposti nella concezione liberale classica, l'emancipazione cioè dell'esistenza individuale e l'espansione dello Stato nella vita civile»<sup>80</sup>. La stringa è fondata su tre eguaglianze: il soggetto è potere; il potere è governo; il governo è a sua volta soggetto. Il soggetto è potere perché è «un precipitato di relazioni di potere»<sup>81</sup>, e può avere senso soltanto se letto attraverso il diagramma del sociale, presumendo cioè la preesistenza di relazioni di potere. Ma qui può forse rilevarsi lo scarto già segnalato tra la semplice relazione ed il rapporto di potere, tra incontro e scontro. Il potere è governo perché «governare è agire in modo 'da strutturare il campo di azione possibile di altri'»<sup>82</sup>. Cioè, il governo presume l'esistenza di una sfera di autonomia e di libertà del soggetto nella sua relazione con altri.

Ma questa libertà è soltanto residuale, con margini già qualificati dal potere. E se la libertà è nella resistenza senza la quale non può esserci potere, allora in F. anche la resistenza è uno strumento per la continuità del potere.

Il governo è poi a sua volta soggetto, perché esso è dato proprio dalla relazione, dal fatto che trova un suo luogo nello strutturare il campo d'azione degli altri. Il soggetto si situa a metà strada tra il possibile del governo ed il

<sup>80</sup> G. PROCACCI, in VARI, *o.m.c.*, p. 188. Per quanto riguarda il rapporto fra liberalismo economico e medicina, cfr. P. DEWS, *Potere e soggettività in Foucault*, in VARI, *Adorno e Foucault*, op. cit., pp. 158 ss.: «Nei dibattiti seguiti da Foucault, si mostra come i dettami del liberalismo economico, che avrebbero dovuto comportare per la medicina uno statuto totalmente deregolamentato e indipendente, siano stati sconfitti dall'esigenza di sorveglianza sanitaria della nazione». La *Nascita della clinica* confermerebbe, così, che «la supervisione e l'intervento in ambito sociale da parte degli enti del benessere e del controllo è un elemento più importante delle società moderne rispetto a un'economia svincolata da rapporti di dominio direttamente politici».

<sup>81</sup> G. PROCACCI, in VARI, *Effetto Foucault*, op. cit., p. 185.

<sup>82</sup> G. PROCACCI, in VARI, *o.l.m.c.* Con bella opportunità la Procacci rileva che il termine 'governo' va inteso in Foucault nel modo in cui era in uso nel XVI secolo, e cioè come «il modo in cui si può dirigere la condotta di individui o di gruppi (governare i bambini, le anime, la casa)» (p. 185). Questa lettura sembra confortata dal confronto con il paragrafo che Michel Serres dedica al governo ne *Il contratto naturale* (Milano 1991, Feltrinelli). 'Governare', per Serres, equivale a 'pilotare', ed oggi più che mai il «pilota che governa» insegna al «governante» che un doppio meccanismo incrociato e reiterato tra causa ed effetto, tra azione/ direzione da un lato e mondo/natura dall'altro, lo conduce alla necessità di un cambiamento. Il governante deve ormai «uscire dalle scienze umane, dalle strade e dai muri della città, deve farsi fisico, tirarsi fuori dal contratto sociale, inventare un nuovo contratto naturale restituendo al termine natura il suo senso originario (...)» (M. SERRES, *o.m.c.*, p. 61.)

possibile del soggetto, riferendosi alla possibilità della rivolta, alla «intransigenza della libertà». Pure questa intransigenza è strumentale, è a sua volta appiglio per una presa, pretesto della turbolenza infrastratica.

Il governo del sociale sembrerebbe svilupparsi in modo separato dall'insieme dei contenuti giuridici e delle questioni riguardanti l'interesse individuale, cioè la proprietà privata: si rispetta il diagramma foucaultiano che vede lo Stato ed il diritto come semplici strategie del potere (e questa visione è sicuramente pragmatica, razionale e positiva). Il cittadino non possiede più i diritti che lo Stato e il sistema del diritto sembravano concedergli; gli resta soltanto il dovere: ogni contrapposizione di matrice liberale tra i due settori sembrerebbe svanire, finisce «l'io possessivo, soggetto di attributi che ne allargherebbero la libera sovranità»<sup>83</sup>.

Ma questa consapevolezza non sembra lasciare spazio al possibile, alla libertà di una singolarità (altro ancora è il problema delle 'singolarità selvagge'), se non nell'ottica di Nietzsche.

Il nuovo soggetto di Foucault: da un lato profondamente lontano dall'uomo e dal garante che fu la divinità, dall'altro simile a una macchina che sfugge al carbonio per rifugiarsi nella realtà del silicio. Non più sguardo sull'infinito<sup>84</sup>, ricerca della profondità originaria, ma caduta verso la quantità, che è indifferente all'infinito perché illimitata<sup>85</sup>. L'auspicio va tristemente verso una forma «che non sia peggiore delle due precedenti»<sup>86</sup>. Quest'uomo possiede tutte le qualità e tutte gli sono indifferenti (aristotelicamente non possiede quindi nessuna qualità)<sup>87</sup>; possiede tutte le virtù, ma le manda a dormire<sup>88</sup>; dalla sua relazione con il 'fuori' ritaglia un 'dentro' come piegamento; tuttavia si autointrae per evitare ogni esclusione<sup>89</sup>. Il soggetto è, in definitiva, inquieto, diviso, frantumato; il suo movimento è la sua nuova fragilità, la sua «eccedenza rispetto a ogni possibile individuazione»<sup>90</sup>.

Ecco lo slittamento positivistic verso ciò che è possibile numerare, enunciare. Scambi microscopici che effettivamente si svolgono sullo stesso piano

<sup>83</sup> G. PROCACCI, in VARI, *Effetto Foucault*, op. cit., p. 192.

<sup>84</sup> Cfr. F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Milano 1991, Fabbri: «Al vertice della tua altezza, o uomo superiore, - inciamperei!». Così l'intero passaggio nella versione di Mazzino Montinari: «Quando volete innalzarvi, adoperate le vostre gambe! Non lasciatevi portare in alto, non mettetevi a sedere sulle schiene e le teste altrui! Tu però sei salito a cavallo? Cavalchi lestamente verso la tua meta? Ebbene, amico mio! Anche il tuo piede zoppo siede con te sul cavallo! Quando sarai alla tua meta, quando balzerai da cavallo: proprio allora, uomo superiore, alla tua altezza - inciamperei.» (F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Volume VI, tomo I delle «Opere di F. Nietzsche» a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano 1986, Adelphi, p. 353).

<sup>85</sup> G. DELEUZE, *Foucault*, op. cit., p. 132.

<sup>86</sup> G. DELEUZE, *o.m.c.*, p. 133.

<sup>87</sup> G. DELEUZE, *o.l.m.c.*

<sup>88</sup> F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, op. cit., p. 38.

<sup>89</sup> P.A. ROVATTI, in VARI, *Effetto Foucault*, op. cit., p. 72.

<sup>90</sup> P.A. ROVATTI, in VARI, *o.m.c.*, p. 73.

delle più avanzate tecnologie informatiche: ed il molto piccolo è suscettibile di essere facilmente scambiato, confuso, sovrapposto. Le stesse specie di sapere vengono definite coestensive perché il loro intreccio sfugge, in fondo, ad una analitica che non si perda nella ricerca di ciò che è impossibile individuare.

Avrebbe ancora senso parlare di diritti umani irrinunciabili, o ritagliare uno spazio di libertà non solo residuale, nell'incombenza della forza come necessità? Questa forza si è detta vettoriale, multiforme, infrastratica ed immanente al piano delle relazioni interpersonali, quando non addirittura identica a quest'ultima. L'intero sistema foucaultiano potrebbe definirsi proteiforme, perché il potere assume mille sembianze diverse, ineffabili e tuttavia efficaci, in grado di sortire effetti giuridicamente rilevanti. Per questa ragione il potere «non si possiede, ma si esercita», e la rete che presuppone è tale da essere un campo di trasmissioni incrociate piuttosto che un piano inerte. Anzi, vi si intersecano mille piani, e le forme tradizionali della forma-stato, della violenza, della repressione, dell'alternanza dominanti-dominati, vi compaiono come maschere occasionali.

Tra le urgenze più pressanti, quella di favorire una 'uscita dal sistema' che possa ritagliare nuovi spazi al soggetto, *non* spazi ad un nuovo soggetto, ad un soggetto plurale.

Un nodo centrale è rappresentato dall'effusività del potere, già presente al livello delle semplici relazioni interpersonali. Per Foucault, difatti, ciascuno trasmette un certo potere, del quale è titolare.

Ma la titolarità di un potere pare a noi comportare soltanto l'*attitudine* a trasmetterlo, anche alla presenza di un soggetto in grado di esprimere soltanto la mera intenzionalità.

Esistono relazioni che nulla hanno a che vedere con lo scambio di vettori di forza? e, soprattutto, queste relazioni possono *prescindere* dalla possibilità del soggetto di essere consapevole, o di controllare ed indirizzare la «titolarità»<sup>91</sup> di un certo potere? L'attitudine a trasmettere quest'ultimo può effettivamente concretizzarsi in una omissione, anche in assenza di una precisa volontà?

Questa l'alternativa: o la effusività, la capacità mimetica e camaleontica è tale da trascinare con sé anche doni e sacrifici, o si stabilisce una differenza, una gerarchia, una rigidità 'arboricola'<sup>92</sup>, non 'rizomatica', tra la relazione e la relazione di potere. Questa distinzione sembra di natura logica, e non intende anticipare alcuna conclusione di tipo diverso. Se si qualifica il potere come linfatico, cellulare, particellare; se si afferma che investe ogni manifestazione socialmente e giuridicamente rilevante, allora si sarà soltanto riprodotto il sistema immanente come trascendente, e di una trascendenza soltanto estetizzante<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> Di «titolarità» parla Foucault: ma ha qui significato mantenere questo termine, alla presenza di un soggetto la cui possibilità d'essere compiutamente titolare di alcunché è limitata ad una sfera residuale di scelte di libertà?

<sup>92</sup> Il riferimento va ancora a Felix Guattari.

<sup>93</sup> 'Estetizzante' come apparente, formalmente bello, televisivo.

*Se il potere si maschera, esistono probabilmente dei volti, dietro altre maschere, che talvolta dimenticano di farsene schermo; e maschere che come vetro trasparente appaiono inaccessibili allo scambio tra vettori, perché appartenenti a dimensioni diverse. Stranamente, più l'analitica del potere si complica, più sembra nascondersi la possibilità di «uscite dal sistema» che le consentano di autoriferirsi e poi di eteroriferirsi. Un sistema realmente aperto dovrebbe più appropriatamente assumere la forma di una spirale, con un punto di fuga individuato da un vettore costantemente crescente.*

Qualcosa di simile è in *Hors Sujet*<sup>94</sup> di Levinas, il problema è quello di individuare il luogo dei diritti fondamentali dell'uomo, di arrivare ad un «diritto originario» nel quale siano intesi i diritti *a priori*, quelli cioè «indipendenti da qualsiasi forza (...)», anteriori a qualsiasi concessione, giurisprudenza o tradizione<sup>95</sup>. La spirale in fuga si dipana dal rigido e spietato determinismo naturale e sociale per avvicinare l'unicità di ogni individuo, ciò che lo fa appartenere al genere senza tuttavia negare l'eccedenza della sua singolarità: l'individuo non è identico alla sottrazione degli altri membri dal gruppo. Il punto di partenza di Levinas è quasi assiomatico: gli preme dimostrare l'evidenza dell'esistenza di diritti naturali. Ad essi è dovuta la concreta *unicità* di ogni essere umano, prescindendo dalla sua appartenenza o non appartenenza ad un gruppo sociale, al di là di costruzioni logiche, storiche, esistenziali.

È questa la nostra spirale: *la possibilità per l'individuo di essere altrove*. Anche Levinas non smette di sottolineare che l'unicità di ogni uomo consiste nella sua alterità, «unicità al di là dell'individualità di individui molteplici nel loro genere»<sup>96</sup>; l'alterità come sottrazione all'ordine stabilito dalla natura o dalla società. Ma alterità anche dal genere, e che, paradossalmente, *rimanda* al genere: l'apertura sta nella differenza come «non-indifferenza». L'altro non sta in rapporto con l'io attraverso una semplice norma di reciproca delimitazione (perché talora diritti inviolabili cedono alla pressione di una *buona volontà* concepita nella sua interezza, l'universalità della kantiana massima dell'azione), ma attraverso un rapporto che è di «prossimità»<sup>97</sup>. L'altro, in definitiva, sta di fronte all'io.

<sup>94</sup> E. LEVINAS, *Fuori dal Soggetto*, Genova 1992, Marietti.

<sup>95</sup> In questo senso sembrerebbe ritornare ancora una volta la tematica di un sincretismo tradizionale, il quale parrebbe alludere ad *origini* anteriori a qualsiasi tradizione, e perciò ritrovate anche in ciascuna di esse.

<sup>96</sup> L'unicità è «al di là dell'individualità di individui molteplici nel loro genere. Unicità non a causa di qualche segno distintivo che fungerebbe da differenza specifica o individuante. Unicità che precede qualsiasi segno distintivo, unicità logicamente indiscernibile dell'io della prima persona. Unicità che non si lascia dimenticare sotto il peso di tutte le costrizioni dell'Essere, della Storia e delle forme logiche che la comprimono. Essa resta concreta proprio nella forma dei diversi diritti umani, rivendicati, incondizionatamente, nelle diverse necessità del reale come modi diversi della libertà». E. LEVINAS, *o.u.c.*, p. 124.

<sup>97</sup> Cfr. E. LEVINAS, *o.u.c.*, pp. 129-130: «Limitarsi, nella giustizia, alla norma della pura misura - o moderazione - fra termini che si escludono, equivarrebbe ancora ad assimilare i rapporti fra i membri del genere umano al rapporto fra individui di un'esten-

Questa fenomenologia dei diritti umani è, probabilmente, esemplare per alludere all'uscita da sé ed eludere, contemporaneamente, la semplice autoreferenzialità del soggetto<sup>98</sup>; e tuttavia la semplice relazione tra individui è ancora qualcosa di più generale, ed antecedente al rapporto di prossimità, per il quale l'uno è di fronte all'altro, l'uno riconosce all'altro una generica qualità di vicinanza, di titolarità di diritti.

Relazione è già percezione<sup>99</sup> della *presenza* altrui attraverso qualità comuni. L'io può riconoscere l'altro essente soltanto nella dimensione dell'essenza, e non in quella dell'essere; può riconoscerlo soltanto se perviene a questo riconoscimento del quale-in-comune, qualità che non sono identiche alla somma delle quantità di ciascuno<sup>100</sup>.

*La stessa logica, in un linguaggio che proceda per giustapposizioni casuali, viene a cadere, perché il senso impazzisce e lascia dietro di sé soltanto una metodologia giocosa. Se il senso rimbalza di continuo, e non si riconduce all'altro, non può identificare la qualità di quest'altro, ma soltanto la successione numerica di altri indifferenziati.*

Questo pare essere l'errore di Jean-Luc Nancy, il quale pure si è dedicato alla nozione di comunità con esiti incerti. Per 'comunità' egli non intende nulla di organicistico, intimistico, infrapolitico. Ne *La comunità inoperosa*<sup>101</sup> Nancy prende le distanze sia dall'interpretazione cristiano-personalistica che da quella legata alla *Volksgemeinschaft* nazista, indicando invece un percorso che procede dall'assunto di una nozione ben difficilmente traducibile o identificabile se non in modo astratto: quella di comunità come «essere-in-comune». Qui la particella «in» non significa «essere insieme», né «essere con», ma allude invece alla semplice veicolarità, all'«essere» inteso come vettore in movimento. Quest'ultimo, nell'uscire da sé, nel raggiungere il limite che gli è possibile, tocca l'esteriorità irriducibile di ciò che pure è ancora interno.

Il sistema di definizioni di Nancy è basato sulla esclusione reciproca di concetti tipici della filosofia (esistenza, individuo, proprietà, comunità). Il mo-

sione logica, i quali significano soltanto, l'uno nei confronti dell'altro, negazione, addizione o indifferenza. Nell'umanità si stabilisce, da individuo a individuo, una *prossimità* che non assume senso attraverso la metafora spaziale dell'estensione di un concetto. Immediatamente, l'uno e l'altro significa l'uno *di fronte* all'altro. Significa *io per l'altro*.

<sup>98</sup> L'altro, in Levinas, mi riguarda, mi interessa. È, sostanzialmente, 'volto'; l'io «si libera dal suo ritorno a sé, dalla sua autoaffermazione, dal suo egoismo di essente che persevera nel suo essere, per rispondere di altri, per difendere appunto i diritti dell'altro uomo». E. LEVINAS, *o.u.c.*, p. 130.

<sup>99</sup> Questa 'percezione' è sia la mera constatazione della reale presenza altrui, sia l'intuizione di una presenza aurorale, sconnessa da referenti empirici.

<sup>100</sup> Per questa ragione, forse, nelle forme del delirio l'altro viene metamorfosizzato: perché l'io è assolutamente centrale, solitario, ricostituito secondo un'unità ancestrale resa però patologica per interventi traumatici.

<sup>101</sup> JEAN-LUC NANCY, *La comunità inoperosa*, Napoli 1992, Cronopio.

vimento avviene attraverso l'eliminazione dell'intermediazione dialettica, dal momento che l'opposizione dentro-fuori e soggetto-oggetto, come Adorno aveva segnalato nelle sue lezioni<sup>102</sup>, raggiunge l'aporeticità del troppo esteso, la tautologia di un soggetto talmente profuso in sé da rischiare la completa astrazione da tutto quel che potrebbe invece conoscere<sup>103</sup>. Adorno, infatti, aveva già riconosciuto come nesso essenziale la tesi «che la profondità del soggetto si costituisce solo in quanto esso si aliena a sé (...), e cioè esce da sé ed entra nell'altro»<sup>104</sup>. Tale profondità, raggiunta in fin dei conti sempre dal soggetto, avverrebbe a sue spese, perché «più lo sprofondamento del soggetto in se stesso è completo, tanto più, per essere veramente tale, deve escludere ciò che giunge al soggetto dall'esterno», e diventare sempre più «refrattario nei confronti dei contenuti che devono essere considerati come estranei al soggetto»<sup>105</sup>.

La tautologia cui fa riferimento Adorno consiste, propriamente, nel movimento del soggetto. Quando quest'ultimo, per conoscere, esce da sé stesso e procede di profusione in profusione, migliora al limite massimo la sua conoscenza, ne raggiunge il limite esterno, la soglia inaccessibile, diventando tanto astratto (il termine postmoderno è 'smaterializzato') da perdere ogni contatto con l'oggetto da conoscere.

E proprio nello scontro/incontro con l'oggetto si giocherà la partita fondamentale del nuovo soggetto.

Nancy procede senza le zavorre adorniane sul problema dei luoghi e tempi del valore. Per Nancy, ciò che è singolare è già in comune, e ciò che è comune va inteso singolarmente. L'unico «senso» filosofico di questa identità consisterebbe nella semplice reciprocità dei due concetti. La comunità, insomma, finirebbe con l'essere l'«esposizione» di ciò che rivela, che dice, «della mia nascita, della mia morte, di tutto ciò che esiste fuori di me»<sup>106</sup>. E

<sup>102</sup> T.W. ADORNO, *Terminologia filosofica*, Torino 1975, Einaudi, pp. 136 ss.

<sup>103</sup> Cfr. T.W. ADORNO, *o.l.u.c.*

<sup>104</sup> T.W. ADORNO, *o.l.u.c.*

<sup>105</sup> T.W. ADORNO, *o.l.u.c.* Il testo continua: «Ma lo stesso soggetto non ha propriamente nessun contenuto che a sua volta non rinvii all'esterno; come dice la filosofia, è mediato dall'oggetto, e cioè da ciò che è fuori di lui, fin nella sua struttura più interna, così come, viceversa, ciò che è mediato dal soggetto. E quindi se il soggetto si addentra veramente in se stesso nel senso che cerca di eliminare tutto ciò che è giunto a lui dall'esterno alla fine non può ritenere altro che il suo proprio concetto. Secondo la sua stessa forma logica, come abbiamo detto, questo sprofondamento in sé sbocca nella completa astrazione. Poiché in un pensiero non resta allora altro che là pura tautologia, non si può più parlare di profondità affatto; poiché secondo il suo stesso senso una conoscenza può essere profonda solo se porta su qualcosa che essa stessa non è già a priori - altrimenti si riduce alla sterile ripetizione di se stessa».

<sup>106</sup> J. NANCY, *La comunità inoperosa*, op. cit., p. 63. La citazione corretta, e più esauriente, è: «La partizione risponde a questo: ciò che la comunità mi rivela, presentandomi la mia nascita e la mia morte, è la mia esistenza fuori di me». Ma la comunità non è un soggetto infinito al di fuori di 'me'; essa stessa è finita, e consiste proprio nella *esposizione*. La «esposizione» è definita come coincidenza col limite tra dentro-fuori:

qui risiede, probabilmente, il momento foucaultiano del pensiero di Nancy: la collettività è l'esposizione delle singolarità le une alle altre: «collettività intere, gruppi, poteri, discorsi, si espongono qui e 'in' ciascun individuo così come tra loro»<sup>107</sup>.

La «proprietà», ogni singolare proprietà anche come espansione del proprio, è tale soltanto nel suo estremo abbandono, nella sua consegna a ciò che è esterno<sup>108</sup>. E la stessa filosofia è ciò che è in gioco nell'«essere in comune».

*È importante dedurre il motivo per il quale non debba (o sia il caso di attenuarne la pratica individuale) esserci proprietà privata come 'estensione del proprio'. Quando il soggetto rompe il confine del proprio oltrepassa la frontiera due volte. La prima per raggiungere l'altro; la seconda per tornare a sé ad un livello di maggiore profondità o astrazione. Il movimento, ben conosciuto dagli idealisti, aggiunge strati di 'arricchimento' comunitario ad ogni passaggio, e in fin dei conti rende più astratto o 'smaterializzato', se si vuole, il soggetto. Detto con semplicità, sembra 'togliere' qualcosa all'individuo per contribuire alla formazione di un soggetto poroso, aperto, plurimo. Ma nel complesso nulla lascia pensare alla possibilità di una astrazione totale, e tale da impedire al soggetto di riconoscere l'altro (cosa o persona). Questo movimento sarebbe tautologico.*

Tornando a Nancy, il suo percorso lo porta a confrontarsi direttamente con Heidegger, precisamente con le tematiche relative al *Mit-da-sein*: non esiste un Esser-ci che abbia un senso come concetto o cosa, perché l'esistenza non è né una cosa né un concetto, ma è «la semplice posizione della cosa»<sup>109</sup>.

Vi è doppia fungibilità tra essenza ed esistenza: «l'essenza dell'essenza è l'esistenza», vale a dire che l'essenza non è altro che una funzione di movimen-

«Essere esposto è essere sul limite, dove ci sono un dentro e un fuori e né dentro né fuori» (p. 183).

<sup>107</sup> J. NANCY, *o.u.c.*, p. 183.

<sup>108</sup> J. NANCY, *o.u.c.*, p. 185. È opportuno riportare l'intero passaggio: «L'essere 'è' l'in, che divide e insieme aggiunta, che *spartisce*, il limite dove ciò si espone. Il limite non è niente: non è niente se non questo *abbandono* estremo nel quale ogni proprietà, ogni istanza singolare di proprietà, per essere quella che è, essendo quella che è, si trova innanzitutto consegnata all'esterno (ma non all'esterno di un interno...). Si può pensare questo abbandono, nel quale il proprio avviene, come qualcosa che all'inizio, cioè dall'inizio, dal bordo, dal limite della sua proprietà, è ricevuto, percepito, sentito, toccato, maneggiato, desiderato, rifiutato, chiamato, nominato, comunicato? In verità questo abbandono precede la nascita o forse non è altro che la nascita stessa, la nascita infinita che va fino alla morte, alla morte che la finisce compiendo l'abbandono. E questo abbandono abbandona soltanto all'essere-in-comune, e giammai *alla* comunicazione e *alla* comunità, come se fossero centri di raccolta e di iscrizione. Ma l'abbandono stesso 'comunica', comunica la singolarità a se stessa attraverso un infinito 'fuori' e *come* questo 'fuori' infinito. L'abbandono fa avvenire il proprio (persona, gruppo, assemblea, società, popolo...) esponendolo. Questo evento, Heidegger lo chiama *Ereignis*, 'propriazione', ma anche e innanzitutto 'evento' (...).»

<sup>109</sup> J. NANCY, *o.u.c.*, p. 169.

to, un posizionarsi, un «esser-gettato», un vettore che chiarisce anche il sé come un caso obliquo, possibile soltanto grazie ad un «altrui».

Ed ecco il soggetto, plurale in un senso ulteriore rispetto a quello di Deleuze: qui conta più la sua pura «transitività». E Nancy prende le distanze anche da Levinas, per il quale il sé consisterebbe nell'essere l'ostaggio d'altri; conterebbe invece la sola «esposizione»; l'altrui ridotto a una sorta di categoria pura della declinazione: «tutta l'ontologia si riduce a quest'essere-a-sé-ad-altrui»<sup>110</sup>.

Ma la parola di Nancy risulta troppo compiaciuta; infiniti rimandi interni, infraconcettuali, infrastrutturali. La riflessione avviene a ridosso dell'estremo margine linguistico; e dal momento che un lungo lavoro è già stato dato sui motivi fondamentali della speculazione, l'interesse sembra spostarsi sulle particelle intermedie, sui luoghi infinitesimali delle pratiche discorsive. In questo modo si può spiegare l'affannosa ricerca di uno 'stile' che consenta al pensiero di muoversi in modo nuovo all'interno di confini terminologici necessariamente allargati con espedienti tecnici. Uso di corsivi, stringhe logiche individuate da corsivi, alternanza di parole virgolettate o non virgolettate, con maiuscola o senza, e via di seguito in un gioco combinatorio studiato in modo da favorire l'apparenza dell'espansione del pensiero, ma sostanzialmente legato, poi, a varianti concettuali che si muovono comunque *all'interno* di forme già presentate. Ciò sembrerebbe indicare che in definitiva l'intuizione che è alla base del lavoro filosofico sia solo di natura linguistica: individuato un nesso particolare, come ad esempio la stringa «essere-in-comune», si procede allo sviluppo di questa invenzione, ad uno sviluppo strutturale, e fortemente ancorato all'azione di una logica tradizionale, fondata sull'analisi delle possibili (delle inevitabili) variazioni comportate dall'avvento della nuova stringa. In questo caso, l'uso di un trattino comporta una serie lunghissima, interminabile, di varianti, e si può ben intuire come l'unico interesse rappresentato da un procedimento di questo tipo consista nell'ammirazione per l'invenzione della stringa di partenza, e nella constatazione del conseguente uso virtuosistico della logica nei suoi successivi sviluppi.

Un linguaggio stratificato – non certo nel senso archeologico e foucaultiano del termine – è un beneficio da tenere in gran considerazione, ma del quale fruire in un modo che corrisponda alla effettiva complessità degli insiemi e dei nuclei di pensiero che stanno svolgendosi.

La parola non deve anteporsi al contenuto, ma scaturire dalla necessità e dalla sequenza piramidale, talvolta gerarchica, delle intuizioni che si presentano. Altrimenti il gioco diventa inutile, e il senso non si concede nemmeno lo svolgersi del possibile del concetto.

Ci si può tuttavia interrogare sulla legittimità di alcune ipotesi linguistiche. Un esempio: nel protendere al limite sia l'esteriorità del singolare, dell'individuale, del particolare, e contemporaneamente l'interiorità del comunitario, il pensiero incontrerebbe un assioma che può «essere enunciato in questi termini:

<sup>110</sup> J. NANCY, *o.u.c.*, p. 172.



il singolare è in comune, il comune è singolarmente e il *sensu* ha luogo secondo questa reciprocità<sup>111</sup>.

Sulle prime due sequenze della stringa sorge la sola obiezione sul concetto di «limite», secondo noi strettamente connesso con le possibilità reali di uno «sprofondamento» del soggetto. Ma come spiegare la terza parte? Come può il senso, un senso qualsiasi, risiedere all'interno di una linea di congiunzione? Ciò può avvenire soltanto se il limite viene sfondato, se cioè il senso non si ferma sulla soglia, ma la oltrepassa. Il senso, in altri termini, può risiedere nella particella «e» soltanto se esistono *due* materiali, persone, concetti che si rimandano vicendevolmente l'un l'altro. Stare di fronte senza vedersi, da indifferenti, non può in alcun modo rappresentare una costituzione di senso. Anche solo linguisticamente il 'senso' rinvia a un vettore direzionale.

Il 'senso', cioè, *consente un 'oltre'*. Questo oltre, se è tale, non può che essere al di là della linea, oltre il confine e il limite. Il senso non può essere il limite<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> J. NANCY, *o.u.c.*, p. 10.

<sup>112</sup> Sul concetto di limite cfr. alcuni recenti contributi, tra cui S. VITALE, *Distanze, in "Atque, materiali tra filosofia e psicoterapia" n. 7 Maggio 1993, p. 100, Moretti & Vitali Editori: «Il passo da compiere è quello che, nel superare la distanza, inevitabilmente la costituisce, e, nel mentre la scopre, è teso a cancellarla. Un doppio movimento, dunque come quello che Heidegger indica col termine *dis-allontanamento (Ent-fernung)*. Se "l'Esserci, in quanto essere-nel-mondo, si mantiene essenzialmente nel dis-allontanamento", volto a incontrare l'ente nella vicinanza, proprio per questo non elude la distanza, ma la scopre ad ogni passo come *limite*. La lontananza si rinnova insieme al tentativo di volerla superare, emerge incessante dalla prossimità». Cfr. inoltre, sulla connotazione etnico-antropologica, lo stesso saggio, stesso luogo: «Le varie forme attraverso cui si è esercitata, nel corso del tempo, la riflessione sull'alterità spesso non hanno fatto altro che confermare la distanza cui l'Altro è sottomesso, ora con l'apparente proposito di superarla, ora con l'intenzione di affermarla come valore. È quanto è accaduto con l'etnocentrismo, il quale – inseguendo con ingenuità o perfidia l'ideale dell'universalismo in nome della 'civiltà' – ha legittimato la proiezione delle caratteristiche di un gruppo su quelle di altri, non arretrando nemmeno dinanzi alla violenza e allo sterminio. Nella prospettiva imperialistica, in epoche diverse, l'Altro è stato sempre spogliato e depredata della propria identità, confermato nella sua distanza di 'diverso'». Così anche Nancy, in conclusione a *La comparazione* (in AA.VV., *Politica*, Napoli 1993, Cronopio, p. 57): «L'altro' è una figura imposta all'infigurabile. (Così per 'noi', e nel modo più diretto, l'Ebreo' o l'Arabo' – figure la cui prossimità, vale a dire l'in-comune con 'noi', non è un caso. Controprova ne è la figura del 'Nero', che non offre la stessa prossimità, non è supporto dello stesso tipo di esclusione. Quella del 'Giallo' è ancora un altro caso, o lo fu, perché la storia fa scivolare e trasforma queste forme d'esclusione)». In relazione alla stringa possibile tra etnologia e 'limite', cfr. anche la lunga nota redazionale riportata in "Informazione filosofica" n. 12, Aprile 1993, p. 50: «Un concetto chiave di questa disciplina (l'etnologia *nda*), attorno al quale, come giustamente osserva Flavio Cassinari, ruota tutto il ragionamento di Duerr, è quello di 'limite' (*Grenze*), inteso come 'delimitazione ed insieme apertura' dall'interno, piuttosto che come 'confine', barriera rigida (*Schranke*). La critica radicale di Duerr nasce proprio da questo snaturamento del concetto di limite compiuto dagli studiosi nei confronti della *Wildnis*, la dimensione della natura selvaggia».*

Nancy definisce il limite come abbandono, come un nulla che perciò non ha un dentro e non ha un fuori. Ma un limite inteso come linea di demarcazione non è configurabile nella realtà dei fatti, proprio perché conosciamo e comunichiamo. Non saremmo capaci di sorprenderci, o di provare curiosità, se questo limite fosse un nulla senza dentro. C'è sorpresa e quindi anche godimento estetico, perché il limite viene costituito dal soggetto come soglia che stabilisce il dentro e il fuori. 'Romper' questo confine, accorgersi all'improvviso delle 'aperture' possibili: è questo che rende palese istantaneamente che un limite vero e proprio non esiste. È *sul nesso della percezione individuale, sui confini della proprietà, che si gioca la possibilità del senso*.

*Non si può reperire il senso spostandosi di gradino in gradino su una immaginaria piramide (gerarchia), o procedendo di piastrella in piastrella lungo piazze quadrettate (stringa lineare). Esso non può risiedere nella semplice successione numerica ordinata, o per insiemi di cui scorgiamo in modo evidente il diverso contenuto numerico.*

*Se 'metafisico' è già ciò che rimanda ad altro (finanche la sequenza uno-due) è pur vero che la contiguità non perde di vista il limite e non riesce a raggiungere la qualità, e cioè il rinvio ad un altro illimitato e illuminante. Il brivido, il piacere estetico, senso e qualità, sono invece in questo allontanamento non numerico e non razionale<sup>113</sup>.*

*La capacità di rinunciare al confine, di proiettare lo sguardo sull'altro, di infrangere la ritualità del proprio e la primitiva abitudine di marcarlo attraverso l'apposizione di nome e cognome: è qui che il senso gioca la sua ultima vera possibilità. Che è anche la prima di un modo/mondo nuovo, che sta per attestarsi. Cancellare il pregiudizio d'autore non è un semplice gioco estetico; lanciare i propri file nella rete ipermediale non vuol dire abbandonarli all'ignoto; concepire opere collettive, uscendo dal ruolo di compositore o smettere di eseguire opere d'altri uscendo da quello di esecutore non è un capriccio di fine millennio. Tutto ciò è la risposta estetica, pragmatica, di chi ha esaurito tutte le proprie insofferenze per l'asfissia del giuridico e del proprio. Studiare gli oggetti d'arte come merci non vuol dire essere liberisti, ma semplicemente cancellare questa parola dalle opzioni possibili, perché in realtà è il proprio in quanto recinto che si sta mettendo in gioco. Dare rilievo all'atto volontario, dimostrare che esistono spazi residui di libertà, dà alla rinuncia al proprio la gratuità e bilateralità di un dono gratuito anonimo. La consapevolezza della scelta di 'rinunciare a' non rende il comportamento esclusivo, a senso unico.*

*Se il senso è nell'altro, il progresso sarà l'altro nel futuro (ripetizione del*

<sup>113</sup> Cfr. anche, seppur con diversa prospettiva, E. PIZZICHETTI, "L'altro' invisibile, l'Anonimo e Narciso", in "Atque, materiali tra filosofia e psicoterapia", n. 7, Maggio '93, Moretti & Vitali editori, p. 171: «Finora abbiamo parlato della verità come significato. È evidente quindi che si presuppone sempre la percezione di una comunità verso cui si è rivolti con le nostre parole e le nostre domande, e si presuppone, più in fondo, il peso di una possibile risposta. Ogni significato conta e vale solo al plurale. Non si è mai da soli (...)».

dono, attese mai più vuote di contenuti); la storia sarà l'altro nel passato e nel presente (la cronaca è già storia, anche nei suoi rivoli di contraffazione).

Con *Comparizione*<sup>114</sup>, seguito di *Comunità inoperosa*, Nancy approfondisce il problema della costituzione di senso, che nella storia occidentale ha riguardato non tanto il significato dell'esistenza del singolo, del «solo»<sup>115</sup>, quanto del senso nel momento in cui esso viene condiviso. Da ciò il titolo: ciascuno di noi compare dinanzi ad una condizione comune che «si» espone denudata, e che «ci» espone nell'ambito di una ineludibile presenza. Siamo sempre costretti all'interno di un denominatore comune e, contemporaneamente, ma non senza conflittualità, presenti rispetto ad una condizione che ci vede essere in comune assolutamente.

Il senso, come è lecito aspettarsi, «non ha luogo che per più d'uno. Anche e soprattutto laddove l'unico, il 'singolare' esige il 'suo' senso»<sup>116</sup>. In questo punto, specialmente, si rivela la consapevolezza del «numero», che è «venuto ad imporsi in ogni pensiero del 'comune'»<sup>117</sup>, come elemento costitutivo della nostra stessa civiltà occidentale<sup>118</sup>, e fino a comporre, nelle sue spaziature, nel suo aprirsi alla «arealtà» (un puro spazio d'area, superficie), la possibilità della comparizione. Qui soltanto risiederebbe il senso.

Sul senso si evidenzia la difficoltà oggettiva di Nancy, tesa ad evitare cadute sul tema della 'qualità'. Difatti, l'approfondimento sul 'senso', che è ciò che più interessa, torna solo come occasione: «quel che si presenta (...) è precisamente

<sup>114</sup> AA.VV., *Politica*, Napoli 1993, Cronopio. Il volume si avvale dei contributi di Jean-Luc Nancy, Alain Badiou, Giorgio Agamben ed è caratterizzato dalla ricerca di un percorso capace di evocare questioni e problematiche «che la filosofia accademica e la cultura non conoscono». Dopo il saggio di Nancy, vi è quello di Alain Badiou, che prende il via da quella *Finzione del politico* di Lacou-Labarthe, pubblicata in Italia dal Melangolo e che costituisce una sorta di scontro-dialogo con Heidegger. Badiou, sostanzialmente, discute della migrazione del politico, criticando la possibilità di indicare col nome di «comunità» una delle possibili accezioni filosofiche della politica del nostro tempo. Giorgio Agamben, dal canto suo, propone una distinzione tra «vuota vita» e «forma di vita», ricavata, ci sembra, dalla analisi biopolitica foucaultiana di Dreyfus e Rabinow. Già solo questa distinzione ci farebbe escludere una definizione della politica come prassi orientata al bene di uno qualunque. Il bene, se riferito alla comunità e non al «Solo», non riesce mai ad essere il bene di ciascuno, proprio perché altrimenti sarebbe il bene di chiunque, di uno qualunque. Non accade mai che «ciascuno» sia così «qualunque» da non possedere desideri che vadano oltre la soglia di un bene minimale, che alla fin fine è soltanto la nuda vita, la nuda esistenza.

<sup>115</sup> Cfr. J. NANCY, in AA.VV., *Politica*, op. cit., p. 15: «(...) non vi è Solo che esista. E ciò è stato finora l'ostacolo di tutto il pensiero occidentale. Ed è ciò che ci giudica e attraverso cui giudichiamo noi stessi e ci citiamo a comparire».

<sup>116</sup> J. NANCY, *o.u.c.*, p. 16.

<sup>117</sup> J. NANCY, *o.l.u.c.*

<sup>118</sup> Cfr. J. NANCY, *o.l.u.c.*: «Tutta la fondazione occidentale (...) mette in gioco una condivisione del 'senso' e la costituzione stessa o l'avvenimento del 'senso' in una condivisione».

la forma (...) della 'questione' che è più di una questione: come la comunità si appropri del senso che è»<sup>119</sup>. E il senso, per Nancy, ci sopravanza sempre perché non vi è esistenza (fin dalla nascita) che non sia «in-comune», e pertanto le nostre modalità di appropriazione di senso sono insufficienti a raggiungerlo<sup>120</sup>.

Tutto ciò appare chiaro in una nota: «noi non cessiamo d'avere a che fare con un'assenza di fondamento e di compimento (di sostanza, di soggetto, di senso, di proprietà, di principio, d'unità o di unicità, ecc.). È su questa soglia che tutti i nostri discorsi vengono meno, ma è anche ciò che dà la possibilità più propria al pensiero, perfino in questa difficoltà che per il momento ci interrompe la parola»<sup>121</sup>. È una ammissione di grande chiarezza e onestà. Un senso qualsiasi apparirebbe poi nella politica, luogo privilegiato perché più esposto e nudo tra gli esistenti. Qui la stessa esistenza accede a questo «senso 'qualunque', attraverso un accesso impraticabile che tuttavia accede»<sup>122</sup>.

Ulteriori, numerose, obiezioni, pertanto, sembrano così articolabili: 1- può il senso risiedere soltanto nella transitorietà (veicolarità) della particella 'e', 'in', 'tra'? 2- È in gioco il pensiero della dualità, che ci pare ancora concepita, alla fin fine, come opposizione, e non come 'onda', spirale o 'onda-principio'. La prima conseguenza del problema della dualità è il rapporto tra sé ed altro, che viene letto ancora sulla matrice hegeliana-marxiana<sup>123</sup>. 3- La rinuncia al senso, per il quale non si trovano più parole, viene posta in relazione col problema della profondità del soggetto; è proprio nell'estensione del soggetto che può invece ritrovarsi il seme della relazione e della qualità. 4- Può un «senso qualunque» legittimare la politica e avere una forza giuridico-sociale? 5- Sono dimostrabili le affermazioni-pilastro di questa ontologia, e cioè che «l'inesponibile (o l'impresentabile) è l'inesistente»<sup>124</sup> e che «la non-esistenza non ci siamo più

<sup>119</sup> Così prosegue il passo, nella sua interezza: «Come, dal momento che tale 'senso' non è un senso particolare (come sarebbe quello della 'collettività' distinto da quello degli 'individui'), ma l'elemento di significanza dell'esistenza in quanto essa compare, e non c'è senso d'uno Solo (il che non significa che 'tutto il senso' sia 'collettivo', al contrario). E come, dal momento che la comunità si scopre e si denuda come ciò che non è sostanza di un soggetto, dal momento, cioè, che essa non è autoappropriazione di senso» (p. 37).

<sup>120</sup> «Non ci siamo appropriati del senso di quel senso-là - e sappiamo che è proprio del suo 'senso' il non essere appropriabile secondo le modalità che ci sono proprie, ma piuttosto secondo le modalità dell'*in-comune* che ci precede ancora» (NANCY, *o.u.c.*, pp. 37-38).

<sup>121</sup> J. NANCY, *o.u.c.*, p. 49, nota.

<sup>122</sup> J. NANCY, *o.u.c.*, pp. 54-55.

<sup>123</sup> Questa profonda assimilazione è manifesta nella distinzione tra Hegel per il quale è il 'pensiero' del reale ad essere soggetto del pensiero, e Marx, dove il reale stesso è soggetto (e non oggetto) del pensiero. Vi è un rovesciamento della filosofia «dal punto di vista della prassi», e tale rovesciamento, il superamento della filosofia come sua sopravvivenza, costituisce l'altro, l'esterno comune ad essa. Il passaggio avviene grazie all'esistenza di un momento nel quale «l'alterità costituisce il sé» (pp. 35-36).

<sup>124</sup> J. NANCY, *La comunità inoperosa*, op. cit., p. 172.

a condividerla, essa non va condivisa»<sup>125</sup>? 6- Come rispondere ai quesiti lasciati consapevolmente irrisolti? e cioè, come dare diritto all'assenza di un fondamento dell'essere-in-comune? come «sostenere il tracciato dell'esteriorità», dove escluso è l'altro, l'ebreo, l'arabo, il nero, il giallo?

A questi problemi Nancy non sembra fin qui aver dato soluzione<sup>126</sup>.

*Il contrattare mediato del soggetto alla fine attecchisce nel campo delle nuove soggettività. Le 'cose' agiscono come soggetti. I soggetti si esteriorizzano; questa emergenza incontra l'altro indifferenziato - cosa o persona -, più o meno mercificabile. La sua qualificazione si annida nel percorso di senso. L'uscita da sé si perfeziona solo quando il soggetto ha riconosciuto l'altro.*

Se alla merce si addice un carattere di feticcio, una sorta di misterioso simbolismo che semplicemente non fa che rappresentare la possibilità di uscita da sé - immissione nel sociale - attraverso il momento dello scambio, anche a quest'ultimo si è riferito un forte portato simbolico.

È qui che il soggetto gioca la sua partita più radicale confrontandosi con l'oggetto. Jean Baudrillard, occupandosi dell'economia politica come modello di simulazione, ha definito la legge strutturale del valore come un codice che rimanda alla doppia allusività reale/immaginario tipica della società postmoderna. In particolare, quando il capitale enuncia palesemente la legge dell'equivalenza come argomento pubblicitario non farebbe altro che utilizzare una doppia maschera; una vera e propria manifestazione come occultamento. La (duplice) simulazione consisterebbe proprio in questo: oggi, «una merce deve funzionare come valore di scambio per meglio nascondere che circola come segno, e riproduce il codice»<sup>127</sup>. E il simulacro s'è spostato, perché «il valore di scambio ha per noi, nel gioco strutturale del codice, il medesimo ruolo che aveva il valore d'uso nella legge mercantile del valore; simulacro referenziale»<sup>128</sup>.

L'eccezionale emergenza simbolica del sistema è tale da spingere Baudrillard a postulare l'impossibilità di sconfiggerlo sul piano della realtà: ad ogni sfida non si potrà non rispondere con qualcosa di altrettanto determinato, secondo l'ottica del negozio, dello scambio. È facile intuire che il punto d'arrivo di questo rinvio ad oltranza non può che essere rappresentato dal collasso, dalla morte; e che il soggetto *diviene a sua volta oggetto* di uno scambio improponibile, la cui posta in gioco è la vita. Difatti, «se la dominazione proviene dal fatto che il sistema detiene l'esclusiva del dono senza contro-dono (...), allora l'unica soluzione è di ritorcere contro il sistema il principio stesso del suo potere: l'impossibilità di risposta e di ritorsione. Sfidare il sistema con un dono al quale non possa rispondere, se non con la propria morte e il proprio crol-

<sup>125</sup> J. NANCY, *o.m.c.*, p. 167.

<sup>126</sup> Un suo recente lavoro, *Corpus*, dedicato alla *téchne* dei corpi, svolge un percorso differente che tuttavia sembra restare entro i limiti già evidenziati dell'invenzione stilistica (J. NANCY, *Corpus*, Cronopio, Napoli 1995).

<sup>127</sup> J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano 1979, Feltrinelli, p. 46.

<sup>128</sup> J. BAUDRILLARD, *o.l.u.c.*

lo»<sup>129</sup>. Soltanto una scommessa che possa interrompere la doppia linea dello scambio potrà davvero sottrarre il soggetto al potere, a patto di renderlo *oggetto di scambio*.

Ancora forme ibride di soggettività sono nell'incontro virtuale consentito dalle tecniche ipermediali di comunicazione. È sempre merce la cosa che, pur se prodotta dal lavoro di un soggetto, viene immessa in una rete di comunicazione in modo da mascherarne la provenienza, impedirne l'attribuzione a un autore? Il soggetto-bots<sup>130</sup>, entità 'virtuale' (più che reale, nel sortire effetti), trasformandosi in impalpabili *file* che viaggiano in reti telematiche, è più uomo o software che simula personalità, individualità?

Molti gli effetti, già segnalati su queste pagine<sup>131</sup>: l'attenuazione del vincolo di proprietà; la scomparsa progressiva del copyright; il consolidamento della proprietà collettiva. Nuovi oggetti creano nuove forme di soggettività; nuovi soggetti, trasformati in bit, creano nuovi oggetti.

Alla configurazione dello scenario tipico della comunicazione globale non sono mancate critiche, ad esempio da parte di Paul Virilio. Egli ha rilevato, tra i pericoli della virtualità: l'avvento di una stereorealtà (lo sdoppiamento della realtà sensibile e il conseguente smarrimento dei riferimenti dell'essere); il turbamento e disorientamento di tutti quelli che, smarrita la percezione unitaria del reale, perdono anche le nozioni fondamentali di 'democrazia' e 'società'; la delocalizzazione dell'alterità, del rapporto con l'altro; l'avvento di una cibernetica della politica che si svolga all'insegna della conquista di un tempo unico mondiale e di un mondo unipolare, gestito unicamente dalle multinazionali<sup>132</sup>. Estrema-

<sup>129</sup> J. BAUDRILLARD, *o.m.c.*, p. 53. Non è forse inopportuno precisare alcune delle dinamiche relative al 'dono' e 'contro-dono' in Baudrillard: «dono del lavoro al quale si può rispondere soltanto con la distruzione o il sacrificio, se non nel consumo, che non è che una spirale di più del sistema di gratificazione senza sbocco, quindi una spirale di più della dominazione; dono dei media e dei messaggi, ai quali, dato il monopolio del codice, nulla permette di replicare; dono, ovunque e ad ogni istante, del sociale, dell'istanza di protezione, di sicurezza, di gratificazione e di sollecitazione del sociale, al quale nulla permette più di sfuggire» (*o.l.u.c.*). Il dono, in B., si spoglia di quel carattere extraneogoziale che altri autori gli assegnano. Qui, «nulla è mai senza contropartita, non nel senso contrattuale, ma nel senso che il processo di scambio è inesorabilmente reversibile». Tale reversibilità va intesa nel senso che anche nelle società primitive il dono non avrebbe carattere di vera gratuità, ma nasconderebbe la possibilità unilaterale di donare, e quindi quella di «immagazzinare il valore e trasferirlo in un unico senso»: altre maschere del potere. Un superamento di questa tesi è in G. DE SIMONE, «Il bello della cosa» in *Konsequenz* n. 2/1996, Napoli 1996, Edizioni Scientifiche Italiane.

<sup>130</sup> Si definisce 'bots' un tipo di software che simula all'altro capo del modem la presenza di un umano.

<sup>131</sup> Cfr. G. DE SIMONE, «Il bello della cosa», in «Konsequenz» n. 2/1996, Napoli 1996, Edizioni Scientifiche Italiane.

<sup>132</sup> P. VIRILIO, «Allarme nel cibernazio», in «Le Monde Diplomatique», edizione italiana, Settembre 1995, p. 30.



mente rilevanti le obiezioni di Armand Mattelart, che individua i limiti della *global marketplace*, sorta di impero globale in cui i capitali, i prodotti e servizi, il management delle tecniche di fabbricazione appaiono certamente globali, ma nel senso di un modello «imperiale/tecnologico» imposto dall'egemonia culturale ed economica degli Stati Uniti. Anche qui, la perdita della nozione di spazio avrebbe un contraltare nella logica dell'azienda-rete che conia addirittura il neologismo *glocalize* per indicare la contrazione tra 'globale' e 'locale' apporata dall'avvento delle autostrade informatiche<sup>133</sup>.

Si consolidano i nuovi 'comandamenti' dettati dal processo di mondializzazione dei mercati, conseguenza inevitabile dell'avvento delle nuove tecnologie: «il secondo comandamento deriva dalle 'rivoluzioni scientifiche e tecnologiche' di questi ultimi trent'anni nel campo dell'energia, dei materiali, delle biotecnologie e soprattutto dell'informazione e della comunicazione. (...) L'innovazione tecnologica permanente, al servizio soprattutto della competitività delle imprese sui mercati globali solvibili già saturi, o con tassi di crescita bassissimi, si traduce nel predominio dell'innovazione dei procedimenti anziché dei prodotti; e ciò comporta ulteriori perdite di posti di lavoro. La salvezza promessa è dunque riservata a pochi»<sup>134</sup>.

L'elenco fatto da Deleuze e Guattari (*Mille piani*) a proposito di capitalismo e schizofrenia viene adeguato da Francis Pisani al *Www (World Wide Web)* che consente di navigare in Internet: «connessione (qualunque punto può essere connesso con qualunque altro); molteplicità (qualunque nodo può avere parecchie dimensioni); eterogeneità (modi, onde e flussi sono infinitamente diversi); metamorfosi (la rete è in costante ri-elaborazione); mobilità dei centri (sono parecchi e si spostano); rottura (se la rete viene interrotta o il traffico bloccato in qualunque punto, i flussi trovano nuovi percorsi); apertura (il sistema non ha limiti, cresce e si modifica)...»<sup>135</sup>. Significativamente, si cita Foucault a proposito delle mutazioni dell'ordine e del disordine applicate indifferenziatamente agli antichi o ai (post)moderni: «oggi possiamo dire che il disordine che serve da base al nostro pensiero e al nostro agire non ha lo stesso modo di essere dell'ordine dei moderni»<sup>136</sup>.

Le informazioni non conoscono più la mera, semplice veicolarità che le conduce da un mittente a più destinatari: su Internet tendono ad essere circolari, a viaggiare tra una pluralità di utenti. È appena il caso di ricordare, però, che tali informazioni si sottraggono contemporaneamente al controllo del po-

<sup>133</sup> A. MATTELART, "I nuovi scenari della comunicazione mondiale", in "Le Monde Diplomatique", edizione italiana, Settembre 1995, p. 31.

<sup>134</sup> R. PETRELLA, "I Nuovi Comandamenti", in "Le Monde Diplomatique", edizione italiana, Ottobre 1995, p. 2.

<sup>135</sup> F. PISANI, "Le frontiere ignote del ciber spazio", in "Le Monde Diplomatique", edizione italiana, Novembre 1995, p. 2. L'articolo risponde alle tesi divulgate da Nichols Negroponte, direttore del Media Lab del Mit e autore di *Essere digitali*, Milano 1995, Sperling & Kupfer.

<sup>136</sup> F. PISANI, "Le frontiere ignote del ciber spazio", cit., p. 2.

tere ma anche alla verifica di attendibilità da parte di terzi (compito svolto nei media dalla figura professionale del giornalista). Possono pertanto essere facilmente contraffatte, e minare la credibilità del sistema.

*Alla fine di tutto il percorso, le tradizionali categorie (arcaiche e fondanti) del pensiero socioeconomico e giuridico appaiono profondamente mutate; lo scenario accoglie la mutazione dei soggetti politici e dei soggetti estetici (operatori e/o fruitori).*

Alcuni 'imperativi generali' possono ora essere sinteticamente indicati: – sfuggire al potere; – potenziare la volontà; – rispondere allo svuotamento del soggetto costituito con l'attenuazione e progressiva scomparsa della figura dell'autore per professione; – alla crisi di rappresentanza politica far seguire l'espressione della volontà individuale (ciò è tecnicamente già possibile); – consolidare il senso come direzione verso l'altro qualificato: ciò ha un notevole impatto volontaristico perché esiste una deliberazione forte che talora conduce alla rinuncia della costituzione quale soggetto operante; – assumere la rinuncia come forma dell'incontro con l'altro; – essa è relazione di qualità perché non rimbalza indiscriminatamente (numero, quantità) su soggetti indifferenziati.

È possibile ora ribadire anche le specifiche estetiche.

*Sfuggire al potere:* – vincere la scommessa col potere producendo liberamente opere/dono anonime e gratuite; – vincere la scommessa rinunciando allo scambio e lanciando semi d'opera in rete (Internet o altre: è prassi già usata in letteratura, ma poco sfruttata dai musicisti: le opere vengono completate/contaminate/modificate da una pluralità di utenti).

*Potenziare la volontà:* – uscire dal ruolo: interpreti lasciano la forma vuota del concerto, del repertorio, del virtuosismo come primato ed eccellenza agonistica. Compositori non lavorano soltanto alla *individuazione* del linguaggio ma alla messa *in comune* dei linguaggi. Ciò creerà da un lato un movimento di rilancio della World music globale, e dall'altro scatenerà la conservazione delle istanze locali (World etnica). Anche immettendo in rete lavori 'firmati', cioè individuati, i compositori potranno aggirare la globalizzazione dei mercati.

*Uscita da sé del soggetto,* attraverso le forme dell'opera collettiva: evoluzione del laboratorio tipico degli anni Settanta, nuova opera da lavoro comune; opere intermediali (CD-rom) richiedono staff di lavoro estremamente compositi; opere lanciate in Internet senza paternità.

*Crisi di rappresentanza:* alla crisi di rappresentanza politica fa già eco la crisi dei ruoli tipici delle forme d'arte, con la nascita delle figure ibride del compositore-esecutore (molti compositori scendono in campo eseguendo o dirigendo direttamente le loro opere) e dell'esecutore/compositore (molti esecutori non sentendosi più gratificati dall'assenza di un linguaggio strumentale adeguato e dal trasferimento di creatività sull'autore, diventano essi stessi produttivi).

*Incontro con l'altro:* – estetiche del plagio, come forma esasperata, ma naturale evoluzione, delle prassi di 'citazione' musicale e contaminazione; – rilevanza di questo fenomeno, poiché esso offre una via d'uscita all'opera/merce attraverso l'opera/dono. Tale dono mantiene le caratteristiche dell'anonimato e della gratuità.

*I pericoli sono molteplici.* L'inevitabile 'confusione di confine' tra soggetto ed oggetto si espone, naturalmente, al pericolo della mistificazione, alla possibilità di uno smarrimento del senso. Una volta acquisite le nuove e molteplici forme di soggetti mutanti (cyborg) ed oggetti virtuali, la *falsità* della stessa nozione di 'virtuale' potrà offrirsi alla riflessione critica nella forma di una scommessa che impegna la complessità dei valori e referenti conosciuti (della merce, pretesto dello scambio col potere, e dei soggetti, ostaggi di quello stesso veicolo di transitività tra sé ed altro).

È proprio il caso di confrontarsi senza indugi con l'emergenza delle nuove forme di soggettività – soggetti estetici, nuovi oggetti d'arte – senza sottovalutarle o sorriderne<sup>137</sup>, utilizzando *anche* gli strumenti predisposti dalla tradizione critica e dalla scuola analitica francese; questi ultimi sono indispensabili, *ma non sufficienti*: occorre, cioè, uno sforzo ulteriore che non può essere solo individuale; bisognerà raccogliere energia da un gruppo eterogeneo di intelligenze. La limitata diffusione mondiale delle nuove tecnologie ci concede ancora il tempo necessario allo studio delle sconvolgenti dinamiche del nuovo millennio<sup>138</sup>. Se non saremo in grado di attivarci, di sopportare il confronto col potere utilizzando gli strumenti che abbiamo individuato, ci esporremo al rischio che anche nella società informatizzata tutte le opzioni vengano previste. Lo scenario non vuole essere apocalittico, ma il pericolo è che tutte queste dinamiche di libertà, predisposte per 'uscire dal sistema', possano a loro volta trasformarsi in formidabili pratiche di controllo.

*Le ali di pietra: tecnologie del senso che chiamano a un riconoscimento e a una rinuncia: la qualità dell'altro; il pregiudizio d'autore, il limite del proprio.*

GIROLAMO DE SIMONE

<sup>137</sup> In questo medesimo fascicolo di *Konsequenz* (n. 2/97, Napoli 1997, Edizioni Scientifiche Italiane), grazie all'apertura che la contraddistingue, appare un intervento di Daniele Lombardi che muove alcune perplessità. Da un certo punto di vista (veterosperimentale) le cautele di Lombardi sono più che giustificate. Ma: le «schermate video» sono solo un'altra forma di 'scrittura'; il 'silicio' è solo un'altra forma di materia; l'utenza Internet rispecchia tutto quello che accade anche nella realtà: ci sono bolle di illusione e sacche di consapevolezza; anche nel più semplice spot pubblicitario non si rileva un esagerato «appiattimento della creatività»; l'affermazione che l'arte è «per sua natura», qualunque essa sia, oggi deve essere più problematica: richiede molte ulteriori specificazioni; come possa un «processo di comunicazione» snaturare l'oggetto sonoro è difficile da comprendere; gli avvenimenti dello sperimentalismo sono ben più che decantati: ci hanno afflitto per quarant'anni; la «musica del nostro tempo» sta dentro agli apparecchi *bifi* e nelle radioline portatili: nella «polvere delle biblioteche» annega quell'altra, quella incapace di un percorso di senso, quella che si ostina a guardare indietro.

<sup>138</sup> Quasi paradossalmente, questa *chance* è offerta proprio dal ritardo dei cosiddetti paesi più deboli e poveri. Quale miglior messaggio per le aberranti e inconsapevoli politiche di sfruttamento?

## IL VOLTO E LA VOCE

### NOTE SU EDOARDO SANT'ELIA

*In ogni modo la sua storia va così costituendosi, e anche modificandosi, a mano a mano che nuovi alti e nuovi bassi spingono nell'ombra e verso l'oblio...*

SAMUEL BECKETT, *Fallimento I*

C'è un'opera che si compone con la gradualità del tempo e delle stagioni, scandita, puntualmente, da alcuni mesi dell'anno: febbraio, aprile, giugno, ottobre: l'opera nasce nel 1992 e da allora prosegue silenziosa, umile e aristocratica proprio come chi non ha bisogno alcuno di mostrarsi esibendosi. L'opera ha un nome – "il rosso e il nero", rivista di letteratura italiana contemporanea – e un artefice: Edoardo Sant'Elia. Indipendentemente dai saggi che Sant'Elia in essa vi pubblica, numero dopo numero, ho sempre pensato che andasse accolta come uno dei *profili* della sua fisionomia di scrittore che si è venuta definendo attraverso linee e percorsi solo in apparenza eterogenei ma tutti rivolti a un crocevia che li convoca e li avvicina come sentieri di diversa provenienza e però confluenti verso un'unica foce: la scena sulla quale la scrittura stessa assume il suo ruolo di *presenza* e di *voce*.

Che cos'è che interessa davvero Sant'Elia? Qual è il centro del suo universo di autore? Il teatro, nella

pluralità delle sue valenze, luogo e tecnica in cui far accadere la scrittura dei piccoli fatti, pagina che sia, insieme, "colta e popolare" come egli afferma (ne rammento persino la pronuncia telefonica in una tarda sera di sei anni fa quando ci incontrammo sulle rive di una comune intesa legata allo scrivere). E quella pronuncia non è affatto dissimile dal *modo* che contrassegna le prove che ci offre, mano a mano, sotto la specie dei versi o della prosa; non differisce dal 'come' si esprime mediante il suono o la concretezza del nero su bianco. C'è sempre, nonostante la forma, la curiosità di una intelligenza che non si accontenta, inquieta eppure *tranquilla* lungo i propri itinerari, velata, nel gioco dell'ironia, da una malinconia distante, ombra al fondo della strada, parvenza muta.

È una parola che risente del distacco, come se osservasse, nella sua specularità, il 'già accaduto' del mondo restituendone, intera, l'estraneità e la noia. Paradossalmente, ciò di cui ci parla potrebbe essere una integrale

invenzione, l'occasione per un sogno teatrale, il dettato da affidare alle 'voci' della scena. Lo stesso vale per il poemetto *Zodiaco* – che ho letto sotto la specie di dodici piccoli quadri *da ascoltare* – o per *Philip Marlowe, in fondo, è un brav'uomo* in cui le sei parti che scandiscono i movimenti (e gli aggettivi che martellano i distici) chiamano un luogo della rappresentazione che le ospiti e le illumina affinché non restino sole fra i rigori bui di un libro chiuso.

La passione che anima Sant'Elia è la scena e ogni riverbero d'essa ne rivela l'origine e l'etimo, ne definisce i contorni persino là dove egli indirettamente allude al suo 'scaffale' e alle predilezioni che, a ben guardare, fanno già da sole un piccolo libro a parte, se consideriamo gli argomenti trattati – e lo stile – nella sezione tematica "saggi" de "il rosso e il nero": "Gli evasi dal tempo", "Cercasi sacro disperatamente", "Testimoni della Menzogna: l'orco e il fachiro", "Il soffio lieve dell'Idiozia", "Futuro interiore: l'ultimo Viaggio", "Dove si è nascosta la Paura?", "Confini dell'Ombra tra arte e pipistrelli". È inevitabile richiamare un altro testo centrale del suo percorso: *Pulcinella condannato alla sedia elettrica* del 1994 dove, in una sorta di officina *sui generis*, vengono fuse tecniche miste attraverso le quali Sant'Elia coagula origine e convinzioni, lingua e codici, memoria e febbri dello stile, lasciando che tutto avvenga – e sia – fra le quinte per subito scomparire allo spegnersi delle lampade. Vale come appunto la notazione circa la poetica del vero e del

reale, l'assenza di un'idea della Storia, le dimensioni del tempo, i suoi fondali, i suoi abissi.

A tutto ciò non è estranea una diretta o implicita presenza della musica che costeggia le scritture, che alita su di esse una sorta di *flatus* della misura. Par quasi, a tratti, d'essere in presenza di una memoria degli accordi conosciuti e che a stento si rammentano, frammenti di una partitura, passaggi, sinopie di una armonia che assume lo stesso colore del testo, gli stessi 'movimenti', profilandosi all'ascolto per subito scomparire verso il silenzio della pagina.

Ne risulta un disegno assai nitido che rivela il volto di una voce, la discrezione di un passo che segnala l'incedere di chi prosegue lontano dal clamore, certo che il proprio compito consiste nel disseminare la vita attraverso i 'generi' dando spessore alle cose che risultano relitti emersi da un naufragio o reperti d'una sepolta sintassi del mondo (rammento la campionatura degli oggetti che arredano una sorta di catalogo in versi apparso nel '94: "La chiave", "Il portafoglio", "Il carillon", "Il calendario", "L'orologio", "Lo specchio", "Il cannocchiale").

Si infittisce la trama e ogni elemento che si aggiunge connota ancor più il ritratto di Edoardo Sant'Elia e lo spazio che egli, lentamente, è andato occupando attraverso le 'forme', i modi e i metri, con la seria e divertita meticolosità di chi è impegnato a tratteggiare le ombre nel silenzioso segreto della luce.

FRANCESCO SCARABICCHI

## L'ANIMALE MUSICA

POEMETTO IN QUATTRO PARTI CON DUE INTERMEZZI  
DI EDOARDO SANT'ELIA

I.

L'animale musica  
ha gli zoccoli  
fasciati di garza  
e con quelli batte il tempo  
sulla botola  
che nessuno aprirà.  
Il collo possente  
nasconde un'ugola  
di ferro e carta,  
dove i suoni rimbombano  
o tracciano astratti graffiti.  
Quando s'innervosisce  
prende lo spazio per le corna  
ed agita le membra,  
scompostamente, a lungo,  
senza muovere un passo.  
Quando dorme  
emette un sottile sibilo  
dalle grosse narici  
e sogna di gettare  
uno sguardo – uno solo –  
nella botola.

*Primo intermezzo: in palcoscenico*

*Se voci suadenti  
con arie di marzo,  
se fulmini e tuoni  
e clessidre di quarzo,*

*se porte socchiuse  
ed intime note,*

*se aspri richiami  
ed albe remote,*

*se lune d'agosto  
e stelle filanti,  
se baci notturni  
di teneri amanti,*

*se tutto questo  
ricordi anche tu,  
possa il mio canto  
condurti quassù.*

II.

Nella stanza  
una trottole gira.  
I suoi cerchi  
sono sempre più stretti.  
Dal materasso  
gettato in terra  
con partecipe distacco  
la osserva  
e quando – non di colpo,  
stridendo appena –  
si ferma,  
continua a farla ruotare  
nelle verdi vitree pupille  
su cui inutilmente premono  
le palpebre pesanti,  
saracinesche di cuoio e carne  
che separano  
il mondo dalla vita.

## III.

Accade ogni volta.  
S'induriscono  
i lombi,  
s'avviluppa  
la chioma,  
crepe affiorano  
nell'ampia fronte.  
La traversata della stanza,  
facile un tempo,  
ora non è più possibile.  
Lo specchio diviene  
infrangibile lago,  
la porta  
un feticcio di legno.  
Dura più di un attimo.  
Poi, con un rauco respiro,  
la calma di ghiaccio  
si squaglia, svanisce.

*Secondo intermezzo: ancora sul palco*

*Taci. Ascolta.  
È nostra la scena.  
Tu mi hai raggiunto,  
sensuale, serena.*

*Se dubiti ancora  
dei tuoi sentimenti,  
se chiedi al tuo cuore  
presagi dolenti,*

*se immagini rose  
dal gambo funesto,*

*se pensi ad un nuovo  
fatale pretesto,*

*non dirlo, ti prego,  
ma ascolta il mio canto  
e lascia ad un'altra  
la neve, il rimpianto.*

## IV.

L'animale-musica  
emerge  
dal materasso lercio  
scrollandosi di dosso  
polvere, sogni.  
Non ha esorcismi  
da compiere.  
È il sacerdote  
del proprio rito;  
ma non è il rito.  
Quando lancia lontano  
la bacchetta  
sa che dovrà  
riportarla indietro,  
tra i denti.  
Quando batte il tempo  
sulla botola,  
con gli zoccoli  
fasciati di garza,  
sa che nessuno,  
laggiù, risponderà  
al suo segnale.

EDOARDO SANT'ELIA

## MATERIALI

## I LABORATORI DELLE ARTI

Il progetto per l'istituzione dei *Laboratori delle arti e dei mestieri* nasce dalla necessità di porre in movimento "deciso" il recupero, da un lato, delle energie intellettuali ed artistiche di alto talento troppo spesso escluse dai processi produttivi nella città di Napoli, e, dall'altro, degli insediamenti abitativi posti al di fuori del flusso "culturale" istituzionale.

Il corto circuito produttivo che la contemporaneità di questi due recuperi propone può apparire immediatamente evidente solo se si riflette sulla "fame" di identità e di presenza che unisce queste due realtà. Il tema del lavoro, come tema di qualità della vita, può trovare su questo terreno uno sviluppo di ampiezza imprevedibile.

L'incontro tra professionalità consolidate e talenti che chiedono formazione e perfezionamento, in uno spirito alto di passione "magistrale" disposto ad aprire "botteghe", fabbriche di arti e mestieri (territorio delle arti applicate) non può che essere volano di esperienze creative a vasto raggio che non escludano, in partenza, persona alcuna, gruppo alcuno. Il punto è creare "case" di formazione, produzione e ricerca in ogni quartiere di Napoli, "case di vetro" che vedano all'esterno e che dall'esterno siano percorribili.

Il teatro, la musica, le arti figurative, le arti applicate (il lungo elenco degli "artigianati" da accendere in relazione ad ogni settore artistico), l'applicazione delle tecnologie multimediali, il cinema ecc., costituiscono, nell'idea istitutiva dei *Laboratori*, territori aperti da attraversare, da un lato, verso nuove frontiere applicative (la ricerca), dall'altro, verso una ricaduta sociale di nuova vitalità urbana (la formazione, la produzione e i livelli di intrattenimento che ne derivano).

Ciò, in breve, per quel che concerne l'idea fondante per l'istituzione dei *Laboratori*. Ora, in questa sede, dove si presenta il progetto per i *Laboratori della musica* a cura di Enrico Renna, è bene che io sottolinei quanto questo settore delle arti sia rilevante e nella storia culturale della città di Napoli e nella prospettiva di un rilancio in chiave strutturale di questa storia.

La musica, territorio solitamente destinato alla consumazione "effimera", può, in questa chiave (ed il progetto di Renna lo dimostra) divenire vita concreta e sociale, occasione di sviluppo, creatività che lascia segni e costruisce "nuove storie".

ETTORE MASSARESE

## PROGETTO PER L'ISTITUZIONE DEI LABORATORI DI MUSICA

### Premessa

La storia della musica all'interno di quella congerie di fermenti e creatività che è espressione onnipresente della città di Napoli può essere tracciata sommariamente, partendo da alcune considerazioni di carattere generale:

- 1.1 la perdita della centralità politica della città, conseguenza dell'accorpamento della stessa al Regno d'Italia (1860);
- 1.2 la colonizzazione della città, sia politica che culturale, ad opera dei Savoia e del Governo del Regno;
- 1.3 l'impasse autorisolutivo di una società con forti connotazioni di anarchia nell'asservimento;

e più specificamente sul piano della musica:

- 2.1 la tendenza, ancora oggi non completamente estirpata, dei compositori ad autocelebrarsi, in posizione supina, attraverso l'esaltazione della cosiddetta ascendenza alla "Scuola Napoletana" di settecentesca memoria;
- 2.2 la tendenza dei compositori partenopei tardo-romantici a rimanere ancorati a modelli del passato o, peggio, in una sostanziale posizione di sudditanza dalle istanze europee più attive e avanzate;
- 2.3 l'imposizione, in epoca verista ma presente a tutt'oggi, agli allievi compositori ed esecutori di modelli linguistici e di repertorio ormai agli epigoni se non completamente fuori dalla storia;
- 2.4 l'ossificazione della ricerca musicale, perdurata tutto il '900 e attuata attraverso l'assolutizzazione di comportamenti compositivi (e quindi della pratica esecutiva) propri del linguaggio tonale ('700-'800), negando evidentemente allo stesso le sue possibilità endogene di evolvere, già in un'epoca in cui era ancora possibile un approfondimento del linguaggio tonale all'interno del suo proprio sistema;
- 2.5 la generale tendenza del teatro in musica di perdere quel ruolo centrale che aveva sostenuto nel '700 e che rappresentava oramai, con i veristi, un modello di riferimento debole ma, per contro, troppo sicuro per una Scuola e per una Società musicale che, invece di aprirsi alle nuove istanze, rivolgeva il guardo solo a tale modello e al suo sia pur glorioso passato;
- 2.6 in generale, l'incapacità e la refrattarietà della città ad evolvere, non acquisendo quelle novità che a partire dagli inizi del '900 in tutta l'Europa rivoluzionavano le arti e la maniera di fruirne.

Negli ultimi decenni abbiamo assistito:

- 3.1 al reiterarsi di una subalternità politica ed economica della città, a fronte delle istanze di una Nazione fortemente sbilanciata al centro-nord;
- 3.2 all'occupazione delle sedi istituzionali (ass. concertistiche, teatri, etc.), sovvenzionate dal denaro pubblico, da parte di personaggi aderenti alla logica delle spartizioni (per intenderci, da Prima Repubblica);
- 3.3 allo scarso interesse degli stessi per un'operatività di ricerca;

3.4 all'emancipazione di varie professionalità, a dispetto di una situazione stagnante e alla fuga di cervelli verso mete che potessero supportare le proprie potenzialità (valga per tutti l'esempio del fisico Giuseppe Di Giugno, acquisito alla fine degli anni '70 all'Ircam di Parigi, già professore all'Università di Napoli);

3.5 alla ghetizzazione dei talenti rimasti, semmai in ruolo di emigranti culturali di fatto;

3.6 all'assenza nella città di congrue strutture di supporto (editori, case discografiche, società di distribuzione etc.), tranne pochi ed isolati tentativi, immancabilmente risucchiati nell'alveo negletto di una mancanza quasi totale di collegamento.

Dopo tale premessa, partendo dal progetto di Ettore Massarese relativo alla creazione dei Laboratori delle Arti e dei Mestieri della Città di Napoli, si è elaborata la seguente

### Proposta

Istituzione di un Laboratorio di formazione, atto a colmare lo iato tra scuola e realtà produttiva. Tale laboratorio potrà essere articolato in seminari, sia per discenti compositori, sia per discenti interpreti, tenendo conto delle più avanzate tecniche di elaborazione di un progetto compositivo e delle nuove tecniche di approccio alla pratica strumentale, solitamente disattese dai Conservatori.

L'attività di formazione interpretativa potrà essere orientata sia per solisti che per gruppi e potrà confluire, vagliate opportunamente le competenze, nel Laboratorio di Produzione.

Un pensiero particolare va all'analisi musicale, che tanta parte della formazione di un giovane musicista dovrebbe occupare.

Un'attenzione andrebbe pure riservata alla liuteria, che a Napoli vanta importanti tradizioni e che rischia di perdersi, e all'accordatura degli strumenti.

I seminari potranno essere tenuti dai maggiori esperti della materia in campo mondiale e potranno avvalersi di coordinatori ed assistenti che ne garantiranno il buon funzionamento e la coerenza di percorso.

Istituzione di un Laboratorio di Produzione, atto a formulare ipotesi di produzione e alla realizzazione stessa dei progetti, privilegiando quei talenti già espressi dalla città ma in condizione subordinata rispetto alle istituzioni, peraltro assenti - come si diceva - nella ricerca.

La produzione potrà essere articolata ad ampio spettro, senza limiti di genere, anzi favorendo l'intersecazione e l'interazione tra repertori e tendenze le più diverse, atte a trovare terreni comuni che ne esaltino le capacità propositive.

Il Laboratorio di produzione potrà essere articolato in gruppi e non ci sembra vano augurarsi la formazione di un Gruppo strumentale che possa supportare le attività produttive, attingendo le sue forze dal Laboratorio di Formazione così come da apporti esterni.

Per quanto attiene al Teatro musicale non ci sembra peregrina l'idea di una ri-creazione in chiave moderna, con tutte le implicazioni che ciò può comportare, dell'Opera buffa, la quale è stata il cavallo di battaglia della grande Scuola Napoletana del '600-'700 e che coniuga la straripante, direi cromosomica attitudine della nostra cultura al teatro, al canto, alla musica.

In questa ottica il Teatro Mercadante potrebbe configurarsi come una sede idonea allo scopo.

Istituzione di un Laboratorio di ricerca che potrà lavorare in sinergia con i laboratori di formazione e produzione; articolato in dipartimenti, potrà sviluppare autonomamente campi quali quello della Ricerca elettroacustica, Ricerca dei linguaggi e della Comunicazione, ricerca strumentale, tenendo sempre vigile l'occhio su quello che la società chiede in termini di nuove professionalità e competenze.

Non si esclude, anzi ci sembrerebbe assai proficua l'interazione con centri di ricerca presenti in Europa e in altri luoghi; a tale proposito potranno essere stipulate opportune convenzioni.

Appare ovvio che tutte le branche di attività dovranno attraversare trasversalmente i tre laboratori, anzi dovranno contribuire tutte alla innervazione delle esperienze, le più varie, negli ambiti accennati sopra o altri, proprio che dall'impatto di generi e professionalità le più diverse possano crearsi innesti e fecondazioni, di certo portatori d'insospettabili sviluppi.

ENRICO RENNA

#### PER GLI ARCHIVI DEL CONTEMPORANEO

Insieme a Girolamo De Simone, Mario Franco, Luciano Ferrara e Sergio Marra ho proposto di creare a Napoli un "Archivio del Contemporaneo". Ne abbiamo scritto sul n° 2/1997 della Rivista "Crocevia" e ne abbiamo discusso pubblicamente con gli Assessori: Guido d'Agostino (ché ha ricevuto la Delega alla Cultura, all'"identità", nella nuova Giunta) e Renato Nicolini nel Salone della E.S.I. il 19 giugno scorso. Io stesso ne ho scritto sulla pagina di Cultura de "il Mattino" del 12 giugno. Una nuova occasione di pubblica presentazione del progetto è stata la "Festa di Liberazione" con un dibattito svoltosi sabato 20 settembre scorsi. In buona sostanza si propone da parte nostra la formazione di un Comitato Scientifico di indirizzo che diriga la creazione a Napoli di un "Archivio dell'Arte Contemporanea e di Sperimentazione" finalizzato alla repertazione, informatizzazione e messa in circolazione di documenti e informazioni relativi alle arti di sperimentazione a Napoli dal 1975 in poi (la data non è perentoria, ma escludiamo i fenomeni esauriti fra il Dopoguerra e gli anni '50 e '60). Per arti di sperimentazione si intendono le pratiche artistiche non finalizzate specificamente al mercato (spettacoli, mostre in Galleria ecc.), e neppure all'uso istituzionale (didattico o celebrativo), bensì all'esercizio della funzione sociale dell'artista e del suo linguaggio.

Il Comitato avrà come interlocutori politici gli Assessori alla Cultura e

all'Educazione del Comune di Napoli. Referenti istituzionali del Comitato saranno: le Università, l'Accademia di Belle Arti, il Provveditorato agli Studi, la RAI, il Conservatorio di Musica, e tutte le strutture laboratoriali, autonome, private ecc. che abbiamo lavorato per l'arte in sintonia con il sociale.

Andando più a fondo, il progetto si propone di attrezzare a Napoli una Banca-dati delle principali e più significative attività nel campo dell'arte di sperimentazione a partire dagli anni '70. Questo "Archivio del Contemporaneo e della Sperimentazione" ha finalità di studio e di documentazione e si deve configurare come un "archivio di archivi", dovrebbe cioè repertoriare la consistenza, le caratteristiche e l'ubicazione degli archivi personali di singoli artisti, operatori, spazi, strutture, critici, riviste, organismi formativi ecc. che abbiano operato nel campo della sperimentazione e che siano disposti a socializzare, in tutto o in parte, i propri lavori pregressi, testi, documenti ecc.

La creazione di un Pubblico Archivio del Contemporaneo e della Sperimentazione, che deve, una volta attuato, restare a disposizione dell'utenza in una sede appositamente attrezzata, richiede l'attivazione di una struttura di questo tipo: un gruppo di 15/20 ricercatori/archivisti (da reclutare fra gli studenti universitari di corsi di laurea e diploma afferenti l'argomento), una sede di lavoro, la strumentazione informatica ed archivistica necessaria, un Comitato Scientifico di indirizzo, una sede espositiva. Per l'archiviazione e la creazione della Banca-Dati interattiva (nessun Museo dunque, ma solo l'indicazione di raccolta di documenti) si possono usare procedure informatiche, audiovisive, nonché classificazioni e repertori su carta. Il finanziamento di tale struttura potrebbe scaturire dal concorso di più istituzioni e società. Nel corso dei lavori, che durerebbero alcuni anni e approderebbero ad una mappatura delle presenze e delle sedi di conservazione della documentazione, potrebbero venir proposte iniziative espositive ed editoriali del materiale archiviato.

I settori coinvolti nell'arte di sperimentazione sono: il teatro, la musica, la fotografia, la danza, le arti visive, il cinema, la letteratura, l'audiovisivo, spazi e strutture, gruppi, critici, testate e altro. Per ognuno di essi si dovrà precisare la consistenza, lo stato di conservazione dell'archiviato, la qualità del materiale (foto, spartiti, manifesti, lettere, video, archivio-stampa ecc.), l'ubicazione e la classificazione adottata, il tipo di accessibilità all'utenza interessata alla consultazione.

Mi sembra che da un tale sforzo, critico, documentativo, propositivo, possa venire stabilizzata e riattivata la memoria storica e sociale della città degli ultimi venticinque anni.

GIULIO DI MARTINO

#### NAPOLI E IL RESTO DEL MONDO

È nata la "Casa della Musica e della canzone napoletana". La lieta novella ha lambito solo i margini inferiori dei quotidiani cittadini, perché il fatto è accaduto a Portici, con la costituzione di una società che ha in animo di pro-



muovere e conservare la canzone, e di farlo attraverso una struttura solida e serissima che svolgerà la sua attività a Villa Signorini, la splendida villa vesuviana adiacente a quella dei Papiri di Ercolano.

Di "museo della canzone napoletana" si sta parlando da anni. Solo che non si faceva in tempo a pronunciare la parola "canzone" che le polemiche montavano come panna acida, e si armavano i fioretti. Chi non ricorda gli interventi di Pino Daniele, Roberto De Simone, e degli intellettuali di turno chiamati a dire la propria sulla opportunità più o meno coreografica di dar vita al malinconico monumento sull'aurea tradizione? Di norma, il discorso si spostava poi sulla Piedigrotta, con considerazioni sociologiche sulle ragioni per le quali la "vera" festa di Napoli fosse andata progressivamente a sconnettersi con i desiderata del popolo. Magari attraversando obbligatorie *convention* elettorali.

Invece ecco, quasi di soppiatto, il vecchio sogno si realizza, e probabilmente la cosa non è affatto casuale. Un duplice filone di eventi ha portato gli intellettuali a guardare con simpatia alla riscoperta della canzone. Per un verso l'ottica postmoderna ha depotenziato l'atteggiamento snobistico e paternalistico dei critici. La cinematografia, soprattutto quella di Pappi Corsicato, ha stigmatizzato con ironia la canzonetta urlata ai grattacieli del Centro direzionale. Nino D'Angelo, complice Mediaset, ha sventagliato l'ammirazione di Miles Davis (pochi giorni fa Tom Wyatt ha confessato una analoga debolezza per Roberto Murolo), e si è cimentato con la colonna sonora di *Tano da morire*. Doppio bingo: ha intuito che il filone dell'accompagnamento tira magnificamente, e si è riappropriato da maestro della *situation* ironica già intuita da Corsicato. Ha, insomma, saputo ridere di sé.

L'importante fenomeno dei neomelodici ha fatto il resto: la nicchia di mercato ha vinto, e il successo al Maurizio Costanzo Show non ha impedito al florilegio di reti private di continuare a riproporre con successo il consueto *marketing* di abbracci e baci. Grande operazione, magnifica intuizione: rovesciare il mito, appropriarsi dell'olografia viaggiante di Napoli, capovolgerla, e mostrarne in tutta evidenza le radici.

Ecco, dunque, la "Casa della canzone". Non si tratterà di un fenomeno passeggero: gli autentici eventi culturali si snaturano solo quando se ne occupano le accademie.

\*\*\*

Nella erigenda Casa, però, ci vorrebbe almeno uno sgabuzzino dedicato all'altra faccia della medaglia. Se Napoli urla oltre le mura, anche il resto del mondo preme per entrare. E allora perché non considerare l'opportunità di un osservatorio sulla evoluzione della melodia e della vocalità napoletane? Già parecchi dischi suggeriscono l'esistenza del filone, e numerosi artisti ci lavorano da tempo. C'è un compact con le interazioni jazz tra Francesco D'Errico al piano e la voce di Carmen Fimiani. Chi frequenta jazz club ne ha sentito qualche anticipazione, incoraggiante. Appartiene al passato recente quello di Maria Pia De Vito, con esiti ancora sperimentali. Ma sono appena usciti, per la Polo Sud, piccola e coraggiosa etichetta napoletana, i compact di Giorgio

Licalzi e Giovanni Wurzbürger. Soprattutto Licalzi si spinge avanti, alla ricerca di una ulteriore formulazione per i classici della canzone napoletana. Con tutto il rispetto per Milva, che ha riproposto dal piccolo schermo arrangiamenti di quarant'anni fa (con una voce splendida), in tivù non avrebbe sfigurato questo giovane torinese che mette gli occhiali della migliore world music e ripropone meglio di un napoletano (con l'amore di un napoletano) classici come "Dicitencello vuje", "Te voglio bene assaje", "Santa Lucia". Eccoli qua, Miles Davis, che spunta un po' malinconico da linee melodiche usate e abusate, rallentate all'estremo, contaminate con un po' di Ligeti e ossigenate con l'ambient di Brian Eno.

Giovanni "Alan" Wurzbürger, invece, è napoletano nonostante il nome. Qui la global parla attraverso un misto di Cina, ragamuffin e atmosfere orienteggianti. Il suo lavoro, di tutto rispetto, merita attenzione soprattutto per l'uso della voce: vale a dire per la ricerca timbrica. Una curiosità sull'esportazione dei talenti: Wurzbürger precisa opportunamente che «come altri artisti che decidono di non emigrare a nord di Roma, matura molta esperienza senza maturare una lira». Tuttavia, ciò non ha impedito ad una etichetta parigina, la "Last Call Records", di accorgersi di lui e di firmare un contratto di licenza con la Polo Sud valido per tre album.

Incolonnato ad una tradizione vocale ampiamente roduta, utilizzato da Roberto De Simone, ma non per questo meno trend (la sua immagine ricorda le atmosfere di Wim Wenders) è il cantore Gianni Lamagna. Una volta tanto lo si ascolta in un disco solistico, dal titolo "Amate cantate", prodotto dall'etichetta "Di musica in musica". Come precisato da Antonello Paliotti, che ha curato gli arrangiamenti e diretto la compagine da camera che lo accompagna, il compact riserva numerose sorprese. La matrice è almeno duplice: di facile ascolto (o se si vuole, in linea con la più classica delle tradizioni esecutive della canzone) in "Bonasera ammore" e "Indifferenza", di elaborata edificazione colta in "Lo marenaro" e "Ammore 'nnucente".

GIROLAMO DE SIMONE

### TRE RIFLESSIONI SULLA DIDATTICA MUSICALE

La sensibilità musicale è patrimonio comune a tutti gli individui. Non esistono incapaci, ma soltanto persone alle quali è stato impedito un naturale approccio con la musica e quindi un corretto sviluppo in tal senso. Ciò che ha contribuito a creare queste vere e proprie mutilazioni della personalità degli individui è un tipo di atteggiamento, purtroppo ancora diffuso, che innalza una barriera tra quella che è la pratica viva della musica in tutte le sue manifestazioni e quelli che sono invece i suoi codici accademici ufficiali. Secondo questa logica, chi non si appropria di quei determinati codici non acquisisce un diritto di "appartenenza" al mondo degli "iniziati".

Il problema non è tanto il codice in se stesso, che rimane comunque un mezzo indispensabile, ma il modo in cui viene utilizzato e proposto. La storia

ci insegna che qualsiasi operazione di codifica non precede mai l'evento cui si riferisce. È un'evidenza che è sotto gli occhi di tutti e che nessuno oserebbe negare; è come se qualcuno dicesse che è nata prima la scrittura e poi la parola!

Anche in campo musicale, quindi, la notazione è un elemento successivo che si è di volta in volta adattato alle crescenti esigenze che l'evoluzione dell'arte ha imposto. In sede di apprendimento, pertanto, sovvertire l'ordine naturale delle cose può contribuire ad acuire le difficoltà del complesso rapporto tra teoria e pratica. Il senso naturale del ritmo, presente in ciascun individuo, potrebbe ad esempio venire del tutto paralizzato dallo studio astratto dei simboli che lo rappresentano. Il ritmo è innanzitutto qualcosa di vivo che si ricollega in modo inscindibile al linguaggio del corpo. Il problema del 'come notarlo' si pone solo in una fase successiva, nell'istante in cui si sente l'esigenza di vederlo rappresentato graficamente.

Questa fase non può e non deve precedere l'acquisizione di una competenza ritmica fondata sul linguaggio diretto ed immediato del proprio corpo. Non si può, in altre parole, proporre un codice astratto estrapolandolo dal contesto di riferimento, non si può confondere il linguaggio dei simboli, che per definizione sono un'astrazione, con la realtà viva che essi rappresentano; non si può, infine, fare confusione tra il mezzo e lo scopo: sarebbe come insegnare a leggere ad un bambino che non sa ancora parlare. Questo genere di discorsi, che sarebbe molto interessante poter approfondire, non costituiscono certamente un elemento di novità, così come non è una novità concepire la musica non solo come un'attività artistica fine a se stessa ma anche come indispensabile strumento educativo. Certi principi dovrebbero far parte ormai di un comune patrimonio culturale, ma spesso vengono ancora ignorati e guardati con una sorta di diffidenza, specialmente negli ambienti comunemente definiti colti. È possibile che anche in questo caso si avverta una inconscia paura di perdere il privilegio di un monopolio culturale ottenuto anche grazie ad un linguaggio astratto fatto di codici? Oppure è forse l'idea della musica per tutti che fa vacillare le torri d'avorio di molti?

La vita psichica di ogni individuo è frutto di complesse dinamiche che coinvolgono aspetti emotivi e comportamentali fortemente connessi con i processi di apprendimento. È di vitale importanza quindi che ogni attività di tipo pedagogico tenga nella dovuta considerazione questo importantissimo aspetto con tutto l'enorme carico di variabili che esso porta con sé. Emozioni come gioia, tristezza, paura, giocano un ruolo decisivo sulle capacità di ritenzione della memoria e quindi dell'apprendimento; è evidente infatti che non ci può essere apprendimento senza memoria. L'educazione musicale dovrebbe pertanto trovarsi in una condizione privilegiata, dato che la musica, come ogni altra manifestazione artistica, deve la sua ragione di essere proprio a tutto ciò che riguarda la sfera emotiva e cognitiva. Capita molto spesso invece che il bambino avviato a studiare 'seriamente' la musica perda, nella maggior parte dei casi, quella naturale spontaneità di approccio che permetterebbe un apprendimento gradevole, non faticoso e soprattutto privo di traumi. È come se ad un certo punto entrasse in gioco un elemento di disturbo che rompe gli equilibri

che regolano naturalmente la delicata interazione tra l'individuo e la realtà alla quale egli si relaziona. Il concetto di 'ripetizione', ad esempio, (inteso ovviamente in senso ampio) fa parte di tutto quel repertorio comportamentale infantile che alle volte assume una vera e propria funzione di tipo autodidattico. Ripetere, in questo caso, non vuol dire sommare; ripetere va inteso come richiamare. 'Richiamare qualcosa', che altrimenti sparirebbe, è condizione necessaria al funzionamento della memoria. Il bambino ama in qualsiasi cosa la ripetizione: egli, ad esempio, potrebbe ripetere la stessa parola centinaia di volte ogni giorno o ribadire comportamenti che sono per lui fonte di giovamento e gratificazione. Non appena però qualcuno dall'esterno cercasse di utilizzare questo meccanismo in modo razionale e mirato, cercando più ampie possibilità di applicazione, la curva di apprendimento crollerebbe. Si potrebbe quindi ipotizzare che si progredisce solo se si ripete un'azione per il puro piacere di farlo e che probabilmente non si impara niente se si ripete per imparare.

A tutto ciò è legato in maniera inscindibile il problema dell'attenzione e della concentrazione. Quando un individuo non è fortemente motivato o gratificato dall'azione che sta svolgendo, il suo livello di attenzione subisce una flessione che va a scapito delle doti di pazienza, di perseveranza, di regolarità e di memoria. Questo compromette inevitabilmente quella capacità di sintesi che è la sola in grado di focalizzare il processo di apprendimento. Questo percorso però potrebbe funzionare anche in modo contrario, cioè ponendo come condizione primaria la possibilità della sintesi. Affinché ciò avvenga, è necessario creare le condizioni per un approccio quanto più possibile globale con il fenomeno oggetto di apprendimento.

Sarebbe oltremodo dannoso proporre un percorso di tipo induttivo in cui l'evento viene "smontato" e propinato a piccole dosi all'allievo negandogli la possibilità di mantenere, sia pure in prospettiva, una percezione globale. In altre parole, se è vero che è necessario 'smontare' l'evento per farne oggetto di studio, è anche vero che questa operazione snatura inevitabilmente il fenomeno analizzato, compromettendone l'identità e quindi la riconoscibilità; cadono allora le condizioni per un reale interesse da parte dell'allievo e di conseguenza la possibilità di un apprendimento proficuo. È necessario far leva su quei procedimenti autodidattici a cui si è accennato tenendo conto che un intervento esterno potrebbe, con ogni probabilità, comprometterne i complessi e delicati equilibri. Tutto ciò che si può fare, quindi, è cercare di mantenere ed alimentare tali meccanismi fornendo di volta in volta degli spunti e degli stimoli sempre nuovi.

Uno dei problemi ricorrenti nel campo della didattica musicale è quello della valutazione delle capacità individuali del fanciullo o del discente in senso generico. La difficoltà maggiore consiste nel non lasciarsi intrappolare dagli stereotipi culturali che hanno condizionato e continuano a condizionare l'atteggiamento degli insegnanti di fronte a tale problematica. Dire di un individuo che è musicalmente dotato, significa, nell'accezione comune, fare riferimento ad una qualche implicita evidenza che probabilmente nessuno di noi è in grado di dimostrare e circostanziare in modo preciso. Su questo problema infatti pesano



ancora retaggi culturali di matrice ottocentesca che attribuiscono un *quid* miracolistico alle doti artistiche innate.

Andare oltre l'evidenza, cercando di indagare e valutare in maniera obiettiva la grande quantità di variabili in gioco, incontra profonde resistenze a causa del retaggio dell'idea di sacralità che viene associata all'idea del talento artistico.

In realtà, l'uomo è stato sempre affascinato dall'«inspiegabile», da tutto ciò che è mistero, ed ogni volta, nel corso della storia, che la scienza ha osato indagare la dinamica di eventi fino ad un determinato momento considerati come manifestazioni del soprannaturale si è gridato all'eresia e alla dissacrazione. Non è una polemica a sfondo anticlericale, ma piuttosto una riflessione che ci aiuta a capire come alle volte l'uomo venga sedotto da interpretazioni della verità a carattere, oserei dire, mistico.

Proprio sul problema del talento artistico, questo tipo di atteggiamento ha contribuito a creare ingabbiamenti e categorie precostituite che ne banalizzano l'essenza. Innanzitutto ci pare riduttivo parlare di talento musicale in senso assoluto. Sarebbe senz'altro manifestazione di buon senso considerare il problema da una molteplicità di piani e prospettive differenti. Ad esempio, una persona dotata di orecchio assoluto non sarà necessariamente un ottimo strumentista, così come uno strumentista di 'talento' potrebbe non essere in grado di comporre... In realtà bisognerebbe partire dal presupposto che non esistono, entro certi limiti, 'facoltà' in meno, ma solo dei meccanismi che in qualche modo inibiscono il loro naturale espandersi. È in tal senso che l'educatore può aiutare gli allievi a sbarazzarsi di quelli che possono definirsi 'complessi', evitando di parlare di insufficienza congenita per questa o quella attività. È piuttosto frequente, ad esempio, il caso di bambini intonati e con uno spiccato senso del ritmo che appena intraprendono lo studio di uno strumento restano come paralizzati, perdendo le loro doti di spontaneità e naturalezza. Questo fenomeno probabilmente è generato dalla difficoltà a familiarizzare con le specifiche esigenze strumentali che in una prima fase contribuiscono senza dubbio a rendere più indiretto e quindi meno naturale il rapporto con la musica.

Un altro elemento limitante è considerare il talento come qualcosa che o è presente in tutta la sua evidenza oppure manca del tutto. Questo è un ulteriore sintomo che denuncia una superficialità nell'approccio al problema. È evidente infatti che è semplice e facile dividere la realtà in due blocchi ben distinti tra loro, nascondendosi l'inadeguatezza e i rischi che un atteggiamento di questo tipo porta con sé. Adottare invece un sistema di categorizzazione più elastico, comprensivo di varie possibilità intermedie, risulta molto più complesso e in apparenza poco funzionale per chi è abituato a imporre etichette senza tanti problemi.

Sarebbe pretenzioso voler proporre qui un metodo di valutazione delle capacità musicali di un individuo, considerando quanto sia impervia e complessa la problematica. Negare questa complessità significherebbe negare la grandezza stessa della creazione artistica; ed è forse qui che la contraddizione appare più evidente. La sola consapevolezza della enorme quantità di variabili, tra loro interconnesse, che regolano la sfera emozionale di una persona ci dovrebbe salvaguardare dal rischio di giudizi che troppo spesso si ispirano a degli stereotipi culturalmente

fossili e che purtroppo, senza che noi ce ne accorgiamo, condizionano ed inquinano la nostra coscienza critica. È troppo facile trovare conferma di ciò che già si presuppone; è un pericoloso circolo vizioso che si autoalimenta e che radica convinzioni malsane. Soprattutto, il danno maggiore potrebbe essere causato agli innocenti giovani talenti del futuro.

MAURIZIO GIANNELLA

### FORTEMENTE ANTIDOGMA

«Non ho mai desiderato seguire gli interpreti mentre studiano i miei brani, anzi, mi piace la sorpresa delle diverse interpretazioni. A volte, i lavori cambiano incredibilmente a seconda di chi li esegue: questo è per me motivo di grande attesa, di desiderio».

Sono parole di Enrico Correggia, compositore (come è evidente dalle sue affermazioni) ma anche, e qui il gioco sembra complicarsi, direttore dell'Ensemble Europeo Antidogma Musica Scrittore di suoni, dunque, ben conscio delle infinite interpretazioni cui ogni linguaggio codificato va incontro e autore affascinato dalla magia delle possibili letture, del gioco caleidoscopico dei punti di vista che possono risignificare ogni segno, ma anche melomane curioso del lavoro dell'interprete, rivolto a portare avanti una poetica critica, a concretizzare i propri giudizi critici nell'attività di un ensemble. A completare il quadro, il fatto che Antidogma si occupi di musica contemporanea, con la possibilità quindi di intervenire in una cultura ancora in fieri, eventualmente modificandone l'evoluzione e certamente esprimendo delle forti valutazioni.

Analizziamo allora il percorso compiuto dall'ensemble torinese, cercando il filo conduttore che ci orienti nelle sue scelte e ci aiuti a riconoscerne la direzione. Fondato nel 1977 da Enrico Correggia, Dora Filippone e Guido Maria Guida, non si è limitato all'attività concertistica ed alla gestione di un importante Festival di Musica Antica e Contemporanea, ma ha da sempre tentato di configurarsi come una realtà musicale aperta a tutte le proposte creative e interpretative: apertura e flessibilità esplicitate anche dal nome stesso dell'ensemble la cui scelta mostra chiaramente la consapevolezza che non è nell'univocità che la cultura può crescere. E gli orizzonti dell'Ensemble Europeo Antidogma Musica sono stati davvero, concretamente e addirittura geograficamente, molto dilatati, con tournées che hanno toccato tutti i continenti, una collaborazione costante con i maggiori solisti e direttori del Novecento e una attenzione particolare a tutti gli esecutori di qualità che, nel mondo, si occupano di musica contemporanea. La curiosità verso tutto ciò che è 'altro' non ha però impedito all'Ensemble di mantenere salde le proprie radici e forti e fecondi i legami con la città in cui è nato, se da qualche anno ha una collaborazione fattiva con "Settembre Musica", festival torinese giunto ormai alla ventesima edizione all'interno del quale Antidogma ha proposto musiche di compositori contemporanei piemontesi affiancate dal brano vincitore del concorso Internazionale di Composizione promosso dall'ICONS, centro di ricerca

musicale sorto nel 1984 ad opera, fra gli altri, dello stesso Correggia e di Marinella Tarengi, attuale presidente.

Forse proprio in questa bivalenza, nell'oscillare fra una realtà squisitamente locale e stimoli di provenienza internazionale, fra una tradizione, insomma, e gli elementi dissonanti che culture profondamente diverse le possono aggiungere, possiamo trovare il filo rosso che stiamo cercando. Una conferma in tal senso ci viene anche dalla vivace adesione dell'Ensemble a "Il Suono dei Parchi", iniziativa ideata da Enzo Restagno, musicologo, e Armando Caruso e Gio Dardano, l'uno critico musicale de "La Stampa" e l'altro architetto ambientalista, entrambi fondatori dell'Associazione "La Nuova Arca" che ha promosso la manifestazione con un Comitato artistico formato da Louis Andriessen, George Benjamin, Gérard Grisey e Roman Vlad. È un progetto, quello de "Il Suono dei Parchi", che merita qualche parola, non fosse altro che per l'idea da cui è nato: l'importanza dell'elemento 'suono' ed il rapporto privilegiato che esso intrattiene con la natura.

«Il suono, forse, è il primo segno di vita» scrive Armando Caruso, ed è da questo punto nodale che si è voluti partire: dalla matrice più antica, ancestrale e quasi selvaggia della musica e dall'emozione che ancora oggi il suono della natura può far provare a chi vive narcotizzato dal frastuono privo di senso delle città. Particolarmente coraggiosa e dialettica è stata la scelta delle aree naturali: sette parchi del Piemonte: sette porzioni, dunque di una natura fortemente caratterizzata dalla presenza, per quanto rispettosa e protettiva, dell'uomo. A marzo si è tenuto un convegno internazionale sul progetto ed in particolare sui problemi della percezione e del rapporto fra rumore e suono, creatività ed etica. Nei mesi successivi, poi, sette compositori sono stati ospitati nei parchi perché trovassero, in un contatto effettivo ed esclusivo con la natura, ispirazione per le loro musiche. E qui stanno la grandezza e l'unicità dell'iniziativa: in un rapporto di committenza che ha coinvolto compositori (selezionati da un apposito comitato scientifico musicale) di tutta Europa, con la precisa finalità di presentare al pubblico opere di alta qualità ma di provenienza e stile diversi.

È così che a quattro autori italiani (Carlo Boccadoro, Giovanni Cima, Paolo Furiani e Roberta Vacca) sono stati affiancati il francese François Paris, Polandese Rosalie Hirs e l'inglese Richard Causton. I concerti sono poi stati eseguiti, in diverse sedi delle province che hanno aderito all'iniziativa, dall'Ensemble Europeo Antidogma Musica, diretto da Raffaele Mascolo.

A manifestazione conclusa rimane, oltre agli eccellenti risultati compositivi ed esecutivi e alla calda accoglienza riscossa, il progetto di lavorare, durante il prossimo anno, sulla realtà dei parchi cittadini, portando dunque esplicitamente avanti il tema del rapporto fra natura e musica specifico dell'Associazione "La Nuova Arca", ma cercando di rafforzare ancora di più il rapporto con la natura negata.

A conclusione del nostro percorso, è gratificante (anche per chi scrive!) notare come l'alto livello qualitativo e le scelte coraggiose e coerenti dell'Ensemble Europeo Antidogma Musica siano ormai riconosciute a livello internazionale, tanto che l'ottobre scorso la formazione torinese è stata invitata

a partecipare al XXV Festival Internazionale Cervantino a Guanajato, una delle più importanti manifestazioni culturali d'America. Per farci un'idea della qualità e del rigore delle scelte artistiche di questo Festival, diretto da Sergio Vela, possiamo ricordare che, nel 1997, ha ospitato, fra gli altri, il Kronos Quartet, L'Academy of St. Martin in the Fields diretta da Sir Neville Marriner, il pianista Rudolf Buchbinder, l'orchestra del teatro de Bellas Artes di Città del Messico, diretta da Guido Maria Guida e il Quartetto Amati.

L'Ensemble, composto in quest'occasione (è il caso di ricordarlo) da Michele Mo al flauto, Edmondo Tedesco al clarinetto, Nica di Trani al corno, Marinella Tarengi al pianoforte, Daniele Vineis alle percussioni, Leonardo Boero e Gisella Tamagno ai violini, Alma Mandolesi alla viola, Massimo Barrera al violoncello e Paolo Borsarelli al contrabbasso, è stato diretto da Raffaele Mascolo e affiancato da Maria Agricola, soprano, Ellen Kappel, mezzosoprano, e Lisandro Guinis, baritono. Il loro repertorio comprendeva brani di Berio, Boulez, Correggia e Ligeti. La tournée messicana dell'Ensemble è poi proseguita nel Festival Donatoni, con un concerto a Città del Messico e uno a Puebla, organizzati dal giovane compositore messicano Victor Rasgado, in cui ha eseguito brani di Berio, Boulez, Castiglioni, Donatoni e Rasgado.

Mi pare opportuno chiudere qui, sulle esibizioni oltreoceano, il percorso sulle attività di Antidogma: è un modo per festeggiare e 'mettere in comune' alcuni dei più importanti risultati conseguiti.

SILVIA BOTTIROLI

## LA MUSICA DI DUSAN BOGDANOVIC

Nato in Jugoslavia nel 1955, Dusan Bogdanovic ha cominciato i suoi studi nel proprio paese natale come autodidatta e con Nada Condic, portandoli poi a completamento presso il Conservatorio di Ginevra in Svizzera. Lì si è diplomato in chitarra, orchestrazione e composizione sotto la guida di Maria Livia Sao Marcos e di Pierre Wissmer. Tra i riconoscimenti internazionali ricevuti ricordiamo la bella vittoria al concorso della Jeunesses Musicales di Belgrado nel 1974, il secondo posto al Maria Callas di Barcellona ed infine il trionfo assoluto l'anno successivo al prestigioso Concorso di esecuzione musicale di Ginevra. Il debutto a New York alla famosa Carnegie Hall segna l'inizio di una carriera internazionale che però dopo poco tempo si spegne per lasciare spazio e tempo al suo amore più profondo e viscerale: la composizione. Seguono numerose incisioni discografiche, molte nuove composizioni, *master classes*, concerti in tutti i continenti come solista e come componente del trio di chitarre "Manuel De Falla", ed una cattedra di improvvisazione (armonia, analisi, studio delle forme, composizione) al Conservatorio di San Francisco negli Stati Uniti d'America.

Parlare delle composizioni per e con chitarra di Bogdanovic non è impresa facile, specialmente se si tiene conto della pluralità di linguaggi presenti nel suo stile: una fusione di elementi classici, jazz, etnici e new age. La sua produzione

aggiornata comprende lavori per chitarra sola e per altre combinazioni strumentali, dagli archi ai fiati, alle percussioni. In tutti questi brani, il talento naturale e l'innata musicalità sono fusi in modo perfetto con la preparazione accademica, come ritiene anche Angelo Gilardino: «nelle opere dei chitarristi-compositori l'equilibrio tra i valori musicali e la ricerca strumentale è quasi sempre sbilanciato a favore di quest'ultima; le opere di Dusan Bogdanovic rappresentano una eccezione a questa trita regola, eccezione così rilevante che non esitiamo a porlo ai vertici qualitativi della composizione chitarristica contemporanea: non conosciamo, infatti, tra gli autori chitarristi del Novecento, chi gli possa stare alla pari» ("Il Fronimo" n. 51, 1985, pp. 70 e 71).

Non a caso tutta una prima fase produttiva fa evidentemente riferimento ad alcuni grandi maestri del Novecento (soprattutto Bartòk, Ravel, Hindemith, Prokofiev, Stravinskij), con costante riferimento a forme classiche (sonata, toccata, passacaglia, tema e variazioni). All'interno di queste architetture canonizzate, il compositore slavo sfodera idee musicali meravigliose, grande energia vitale ritmica, movimenti lenti molto lirici e ricchi di cangianti sfumature melanconiche, una spontaneità e raffinatezza senza pari, una passione travolgente e piena di tensione negli allegri.

Agli inizi degli anni Ottanta, Bogdanovic decide di trasferirsi in California. È una scelta significativa. Nella sua musica cominciano ad apparire nuove luci, si affacciano in modo sempre più significativo il jazz e l'improvvisazione. In una intervista apparsa nel 1986 su "Il Fronimo" egli afferma: «amo suonare il jazz... come compositore sono molto vicino all'improvvisazione come mezzo di espressione e di creatività. Una cosa molto triste e frequente è che i Conservatori di musica diventino dei musei della musica, lontani dalla creatività. Credo sia di grande importanza considerare la musica come un processo in continuo divenire (...) A San Francisco ho tenuto un seminario su questo argomento, cominciando a prendere in considerazione, partendo dalle radici della musica africana e di quella degli indios nordamericani, i momenti più rappresentativi dell'improvvisazione nella musica d'oggi, per giungere a considerare come essa sia stata praticata lungo tutto l'arco della storia della musica; basti pensare a come era usata dai liutisti nel Rinascimento o nel periodo barocco, o ancora alle cadenze dei concerti preclassici. È per questo che molto spesso mi accorgo che c'è qualcosa che manca nella formazione del musicista classico, perché considera l'improvvisazione come qualcosa di troppo specifico, limitato al jazz e alla musica contemporanea, qualcosa di secondario (...)».

Le armonie ed i contrappunti, spesso intessuti in una fitta rete di cromatismi, si fanno sempre più complessi: citando ancora Gilardino: «postonale, una delle stratificazioni più composite e artificiosamente elaborate della musica contemporanea per chitarra». L'altra importante caratteristica che contraddistingue questa seconda fase è la polimetria: non è un caso che egli abbia dedicato a questa tecnica ben due raccolte di studi. Un modello polimetrico non è altro che la combinazione di almeno due diversi disegni metrici; termina là dove i due metri coincidono, per ripetersi periodicamente. Gli studi polimetrici di Bogdanovic sono la dimostrazione della grande apertura globale del compositore: come ammesso in una prefazione, essi presentano un'ampia varietà di divisioni metri-

che e hanno basi ritmiche, melodiche ed armoniche che derivano da tradizioni come quella africana, balinese, balcanica, indiana, ...

ADRIANO SEBASTIANI

## CRASH!

Dove portano le strade della musica? Forse tutte in una cantina, dove ragazzi e ragazze si alternano nelle epoche, sempre con le facce da duri, sempre incarnando i sogni perduti dei bambini. Comunque sia, quello non è che un momento di verità. Che si tratti di musica leggera o punk, new age o r'n'r. L'esigenza di farsi vedere o sentire nasconde soltanto la ricerca dell'alchimia vitale, del rifiuto di una struggente disperazione.

Come mai noi, truccati da utopici eroi, ci siamo arrogati il diritto di entrare in queste sorprendenti esistenze, di farne non altro che giornalismo? Non ho una risposta, voglio dire una risposta profonda, sebbene sia perfettamente cosciente delle motivazioni, delle spinte. Forse perché noi di "CRASH", il nuovo periodico napoletano di informazione musicale, ci sentiamo davvero un po' Don Chisciotte e un po' Robin Hood. Che importa se crediamo di poter parlare delle voci che non hanno voce, delle chitarre elettriche prive di amplificatore alle quali bisogna avvicinare l'orecchio pur di ascoltarne suoni: siamo piccoli eroi che raccontano emozioni tastierizzate al computer e trasferite su un floppy disk. Ma tutto non avrebbe senso, non avrebbe forza, senza la magia dell'odore d'inchiostro, della carta stampata. E allora eccoci qui a scrivere di noi, esercizio difficile e poco educato: siamo un mensile di musica e tempo libero come recita, quasi stentoreo, il sottotitolo della testata. Tutto sommato credo che ci sentiamo anche un po' archeologi, visto che lavoriamo sul sommerso, su quello che non è sotto gli occhi di tutti. Questo spirito di ricerca indubbiamente ci contraddistingue nettamente, perché scatena idee ed energie represses, ma lo scatto è tutto lì, nell'equilibrare le forze. Ci conviene resistere all'impulso selvaggio di volere frantumare le montagne e opporre, invece, una resistenza di tipo gandhiano alla sensazione di sentirsi, comunque sia, outsider, o più semplicemente 'out'. 'Out' rispetto ai giganteschi dinosauri dell'informazione sempre ben documentati, sempre primi della classe, che attingono a piene mani da fondi pubblici e privati. Il nostro mensile nasce con l'intento, neanche tanto carsico, di recensire gruppi musicali giovani e per lo più poco noti, dare un quadro del variegato mondo dell'elettronica al servizio della musica, facendo in modo che le persone spendano il proprio tempo libero in maniera meno pilotata.

Questo, in poche e brutali battute, lo 'scopo sociale' del progetto "CRASH". Una delle cose che vorrei chiarire è questa: noi tutti ci rendiamo conto d'essere un po' folli, perché sappiamo che la nostra iniziativa potrebbe anche risultare la classica lotta-contro-i-mulini-a-vento. Ma, lo sappiamo, le utopie sono necessarie a lanciare lontano lo sguardo. Essa allenano la mente ai traguardi più difficili. E, forse, questa è già una delle risposte che cercavamo.

SABATINO DI MAIO

## SEGNALAZIONI

### TRIO TOYKEAT, "Jazz lantis" (Verve Polygram)

Un disco non proprio nuovissimo, ma purtroppo non ancora distribuito in Italia. Il trio finlandese Toykeat, noto anche col nome di The Rotten jazz trio, resta un gruppo d'impervia collocazione. Se fabbrica 'jazz' utilizza però come materie prime il tango (le sonorità del celebre quintetto di Piazzolla), e certe melodie tipicamente Biedermaier: variazioni d'umore e temperatura fra le tracks e all'interno di ciascun brano, con scatti sorprendenti.

L'anima del gruppo è il pianista/compositore Iiro Rantala: espanso anche per costituzione, capace di sviluppare al piano un volume di suono notevolissimo. La sua mano sinistra evoca i boati della tradizione tardoromantica, 'chiudendoli' col fraseggio slegato ed incisivo dei migliori pianisti jazz.

### NICOLA CISTERNINO, "Graffiti sonori" (Sonopolis, con libro)

I Graffiti sonori di Cisternino si avvicinano alla produzione contemporanea nota come visivismo, in auge negli anni appena trascorsi. L'idea riprende l'utopia sonora della musica da godere con gli occhi, di suoni colorati più vicini al pensiero che alle dita. Ma i Graffiti sonori del compositore d'origine foggiana (veneto di adozione), anche se dipinti/composti a metà degli anni Ottanta, non scelgono l'esposizione muta, ma un suono che prosegue la ricerca di Giacinto Scelsi. "Andros-Gynee", ad esempio, utilizza una combine di tecnologia ed esecuzione: un percussionista aziona con i suoi movimenti un sistema optoelettronico gestito da un apposito software. Il risultato è un magma timbrico dal tessuto fitto, impercettibilmente mosso.

### BRAKE DRUM PERCUSSION (Nota by Micromedia P.O. BOX 187 Udine)

Dopo aver accumulato illustri collaborazioni, con Andrea Centazzo, Nuove Sincronie, Octandre, e con i principali Festival specializzati, il sestetto di percussioni propone un cd con "Pléiades" di Xenakis e "Ketiak" di Akira Nishimura. Del primo brano, notissimo, basta segnalare l'ansia narrativa dovuta alla tensione tra ordinato e destrutturato, tale da mettere in rilievo la dissimetria della scansione: strutturalismo, nel bene e nel male. Nel brano di Nishimura, invece, l'emergenza etnica, la presenza del gamelan di voci, conferisce bella fluidità e spontaneità alla costruzione ritmica, con il merito aggiunto di un senso metatemporale, un "ponte di senso" tra passato e futuro.

### RICCARDO MEI, "Witchcraft!" (Philology W94.2)

Dopo "My funny Valentine", ecco il secondo disco di Riccardo Mei, vocalista jazz dal timbro particolarmente caldo. Referenti artistici, veri e propri amori

concettuali, Mark Murphy, Frank Sinatra, Big Crosby. In questa nuova fatica, "Witchcraft!" è possibile rintracciare un itinerario che va dall'omonimo titolo di Coleman-Leigh fino a "Change partners" di Irving Berlin. La presenza nel disco di un brano originale di Riccardo Mei, "Un assolo di sax", è preparata dall'inserzione di due classici della canzone italiana. Alla tessitura vocale fa pendant l'alto sax di Richie Cole, ben noto come sassofonista dei Manhattan Transfer.

LE LOUP GAROU, "13 Pequenos Bau Bau" (Polosud PS/020)

Un disco del quale si sentirà molto parlare: il gruppo del "Lupo mannaro" nasce dalle esperienze diversificate di Francesco Prota, 'licantropo' nato a Praga da madre russa e padre italiano, ma trasferitosi presto a Napoli, dove fortunatamente è riuscito a non diplomarsi; Carin Jurdant, acrobata finita a Napoli attraversando innumerevoli peripezie, dopo un incidente ha aderito al gruppo come cantante e fisarmonicista; Klaus Rando, un peruviano che suona il corno e le percussioni (e naturalmente canta); infine Tottolo Stefanelli, cantante e bassista, puteolano doc (e questo già basterebbe: terra di fuoco e d'emergenza, madre di naturali talenti delle arti). La particolarità de "Le Loup Garou" è nella polisematicità della musica, evidentemente garantita dall'eterogeneità dei musicisti che lo formano, alla quale si affianca il polinguismo dei testi, scelta dettata dalla necessità di non cadere nel trito e ritrito 'poetico'. Non era Wilde che leggeva in greco per fermare il pensiero su ciascuna parola?

ALBERTO MARIO MORICONI, *Il dente di Wels*, Napoli, Tullio Pironti editore, 1995, pp. 136, L. 18.000.

Horace Wels, nel 1844, utilizzò la scoperta, da parte del chimico Humphrey Davy, del protossido di azoto come eccitante il riso e potente analgesico. Da dentista, prima che sui propri pazienti, la applicò a se stesso, facendosi tirare un dente senza alcun dolore. Dopo avere più volte sperimentato l'anestetico con esiti felici, incorse in un terribile incidente di percorso, che gli sconvolse l'esistenza. Invitato dal collega dentista, William Morton, ad offrire pubblica esperienza del proprio ritrovato, fallì in modo clamoroso, presso l'ospedale di Boston, provocando lo strazio del paziente sottoposto all'esperimento e il vituperio degli studenti presenti. Wels abbandonò la professione e andò via dagli Stati Uniti, mentre il Morton, che lo aveva esposto all'insuccesso, brevettò la scoperta e la sfruttò sino ad arricchirsi. Il povero Wels, tornato in patria, non trovò altro di meglio che rinunciare alla vita, tagliandosi le vene. Per non soffrire troppo, ricorse ad un anestetico: non il protossido d'azoto, ma l'etere. Peccato, chiosa l'autore di questa raccolta poetica, emblematicamente intitolata *Il dente di Wels*, perché avrebbe forse potuto sfruttare il potere di provocare il riso del protossido di azoto quale antidoto finale alla sua triste esperienza di vita.

Quanto è vicina la storia di Horace Wels a quella di tanti poeti e uomini

veri, che vedono strappare e dileggiare il proprio genio da persone intraprendenti e senza scrupoli, scontando alla fine un ingiusto destino di estrema sofferenza e inettitudine.

Il tutto Alberto Mario Moriconi riesce a sciogliere con intelligenza ed ironia, invocando anche per la poesia quella imprevedibile risorsa del sorriso, che può diventare riso, quando la poesia appunto diventa caricatura della vita, suo anfratto sereno e superamento superbo.

*Il vino adulterato* (titolo di una breve ma emblematica composizione) mai non invecchia, nel senso che «non mai perde di frizzo, di virulenza» a differenza di quello «pretto», che, invece, «si svuota, si disanima, infiacchisce». E *Il dente di Wels* è una ferma, fremente dichiarazione di dignità e di forza nel mestiere della parola, che tutto può e di nulla ha timore, perché al suo confronto il mondo si configura come pallida ombra.

Di qui la passione e il distacco, che contrassegnano questo diario di rabbia e d'amore per la vita, per le sue marionette, nel terrore che possano diventare manichini. Monologhi e dialoghi si alternano così a contrappuntare il serio gioco del vivere e, qualche volta, del sopravvivere, tra slanci d'infinito e bassezze quotidiane, tra verità e simulazione, sino a provocare quell'esito grottesco, che è l'anima della poesia di Moriconi e che il linguaggio enfatizza sino all'inverosimile, in una mistura esplosiva di classico e contemporaneo, di tradizionale e sperimentale allo stesso tempo.

La cifra del racconto poetico è tutto racchiuso nella capacità della parola di far resuscitare la vita, ricorrendo a tutto un armamentario teatrale di botte e risposte, di *ouvertures* e chiuse improvvise, che imprigionano, prendendolo per le corna, il vivere consueto e desueto.

Nel fondo della bottiglia c'è sempre il racconto, la storia, il «cunto» da sciogliere con la voce umbra di Francesco e Jacopone in una felicità e tragicità tutte contemporanee per l'addensarsi dei suoni e dei frastuoni, delle risonanze ravvicinate di contrasti, che aspirano paradossalmente alla sintesi dell'universo, come spesso accade nella costruzione liricamente demistificata del mondo.

La lingua è tutto, quando, per dedali di parole, prova a sciogliere il labirinto, regalando originalità inventive e raccontative, che sorprendono per la loro assoluta minimalità recitativa. Un esempio spiazzante per tutti: la mosca che riempirà con la propria presenza la solitudine di Charles Lindbergh nella prima, storica trasvolata senza scalo dell'Atlantico.

Tutto rientra, alla fine, nella relatività di un canovaccio, fatto di sorprese e di attese: quelle che la scrittura riserva a chi, come Moriconi, l'ama e la possiede come un'amante fedele, alla quale poter confidare le assonanze e dissonanze di quella straordinaria avventura che resta la vita.

La parola argina l'irrazionalità e l'inettitudine, proprio mentre mostra di precipitare nel loro ventre, ergendosi a ludico e serissimo specchio di un universo, stravolto dai suoi stessi miti. La parola, in tal senso, demistifica e ricostruisce, sulle soglie dell'assurdo, nuovi edifici di racconto e di affabulazione, variegata immagine di una poesia che, nonostante tutto, continua a credere nel proprio destino.

FRANCESCO D'EPISCOPO

## 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 OMODEO, *Ricordando Croce*.

### N. 2/94

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

### N. 1/95

GIROLAMO DE SIMONE, *Estetiche del plagio*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Sponsor e produzione*. RICCARDO RISALITI, *Didattica e sperimentazione, l'esperienza di Milano ed Imola*. GIANCARLO SICA, *Macchine virtuali: i linguaggi di sintesi*. GIUSEPPE CHIARI, *La musica filosofica*. DANIELE LOMBARDI, *RE MI-DA-DA*.

GIANCARLO CARDINI, *Morton Feldman, l'opera pianistica*. PAOLO CASTALDI, *Stravinsky 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 involucri*. MARIO CAMPANINO, *Una critica radicale alla serialità*. EMANUELA GRIMACCIA, *Musica e psicanalisi*. GIANFRANCO BIANCOFIORE, *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, *mangime 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*. GIANVINCENZO 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, *Associazionismo 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.)

## ERRATA CORRIGE

Su segnalazione della S.I.A.E., a causa di una omonimia, il brano di G. DE SIMONE indicato nel compact disc omaggio «Ice-Tract» come «Girandola», assume il titolo di «Gi-random».



MARIA ALTIERO

## La Mascherata dei Ciusi-Gobj

Il volume rappresenta il frutto di un'accurata ricerca effettuata in territorio trentino che ha portato alla scoperta dell'identità di alcune maschere presenti in un'antica manifestazione del teatro popolare dimenticata per più di un secolo e ripristinata solo negli ultimi anni nella città di Trento: la Mascherata dei Ciusi-Gobj. L'analisi di alcuni antichi e frammentari documenti nei quali si descrive la Mascherata e l'esame dei vari aspetti del ricchissimo patrimonio mitologico delle vallate del Trentino hanno permesso di far luce sul valore rituale delle azioni sceniche, sui significati delle maschere e dei costumi degli attori protagonisti e sugli arcaici elementi simbolici che collegano tale mascherata ad antichissime espressioni del teatro popolare della nostra penisola e di altre aree europee.

1998; pp. 172; f.to 17x24; L. 22.000

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

MARIA ALTIERO  
La Mascherata dei Ciusi-Gobj

Nome e Cognome \_\_\_\_\_

Via \_\_\_\_\_ Città \_\_\_\_\_

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

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

GILDO DE STEFANO

## Louis Armstrong

È insostituibile, anche se controverso, il posto occupato da Louis Armstrong nel panorama della Musica. Si può essere a favore o contro la sua *show-imagine*, ma le discussioni spesso accanite suscitate dalla sua arte dimostrano che la genialità di questo grande musicista porta novità, crea inquietudine. Armstrong ha saputo elevarsi al di sopra del suo ambiente ed imparare dai suoi predecessori, nello stesso modo in cui Shakespeare ha raccolto le fila del dramma dell'epoca dei Tudor. Tuttavia sull'arte di Louis le valutazioni, nel loro complesso, concordano. Basti ricordare l'enorme mole di scritti che circola in tutti i paesi e in tutte le lingue. Riscrivere la storia di questo "mito" sembrerebbe davvero fare "scienza dell'ovvio", se De Stefano non fosse animato dalla smania di voler scandagliare questo personaggio, rileggendolo con l'esperienza della sua generazione, che è posteriore a quella degli studiosi che in genere hanno scritto quali contemporanei di Armstrong. Piuttosto, è la stima sull'uomo oltre il musicista a provocare la rottura sull'unanimità. Le tappe del trombettista di New Orleans ci sono tutte, in un intercalare di cronologia storica e di episodi, di cui una parte solo ora si è venuti a conoscenza, grazie all'apertura del Louis Armstrong House and Archives di Flushing (N.Y.). Una biografia aggiornata, alle soglie del Terzo Millennio, quindi su colui che universalmente è identificato con la più grande espressione culturale del popolo afroamericano: il jazz.

1997; pp. 216; f.to 14,5x22,5; L. 28.000

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

GILDO DE STEFANO  
Louis Armstrong

Nome e Cognome \_\_\_\_\_

Via \_\_\_\_\_ Città \_\_\_\_\_

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

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



# SERGIO CAFARO

## Incontri e scontri

Il volume narra la vita di musicista di Sergio Cafaro, i contatti che egli ha avuto con grandi violinisti, l'attività didattica presso il Conservatorio «Rossini» di Pesaro, nonché il suo approccio alla musica jazz. Una parte del libro è dedicata ad alcuni bizzarri personaggi, e a dilettanti di musica che hanno fornito all'autore spunti per divertenti osservazioni; un capitolo in particolare descrive il rapporto, tuttora in corso, con Boris Porena, anch'egli musicista-entomologo. E, a chiusura, una breve rassegna di piccoli spunti umoristici alcuni dei quali vedono protagonisti gli animali... nella musica!

1997; pp. 70; f.to 14,5x22,5; L. 12.000

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

SERGIO CAFARO  
Incontri e scontri

Nome e Cognome \_\_\_\_\_

Via \_\_\_\_\_ Città \_\_\_\_\_

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

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

Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.

Internet: [www.dial.it/esi](http://www.dial.it/esi) E-mail: [esi@dial.it](mailto:esi@dial.it)

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

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

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

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

DISTRIBUZIONE NELLE LIBRERIE FELTRINELLI:

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

LIBRERIE DEPOSITARIE

Alessandria: Bertolotti  
Ancona: C.A.R.T.A.; C.L.U.A.; Fagnani Ideale; Feltrinelli; Fogola  
Arezzo: Pellegrini  
Ascoli Piceno: Massimi; Rinascita  
Asti: Borelli  
Avellino: Book Show; Guida; Petretta; Petrozziello; Pirola Maggioli  
Bari: Biblios; Cacucci; Feltrinelli; Elli Laterza; Marrese; Palermo; Pirola Maggioli; Villari  
Belluno: Campedel; Tarantola  
Benevento: Chiusolo; Giudiziaria; L'Ateneo; Masone; Messina  
Bergamo: Rinascita; Scientifica Rassmussen  
Bologna: Cinema Teatro Musica; Dehoniana; Feltrinelli; Giuridica Ceruti; Patron; Pirola Maggioli  
Bolzano: Cappelli  
Brescia: Agenzia Renna Gianluca; Giuridica Picelli  
Brindisi: Piazza  
Cagliari: Elli Cocco; C.U.E.C.  
Campobasso: Centro Librario Molisano; Giuridica D.I.E.M.; La Nuova Libreria; La Scolastica  
Capri: La Conchiglia  
Caserta: Croce; Guida; Il Cenacolo; San Paolo  
Cassino: Editrice Garigliano  
Catania: Bonaccorso; Cavallotto; Crisafulli; La Cultura  
Catanzaro: Giuridica; Guido Mauro; Nisticò; S. Pio X  
Camerino: O.R.A.C.; Loggia Sisto V  
Chiasso: Mosaico  
Chieti: De Luca; Pirola Maggioli  
Como: Giuridica Bernasconi  
Cosenza: Domus L.U.C.E.; Giuridica Di Lieto  
Cremona: Il Tarlo  
Ferrara: Feltrinelli  
Firenze: Alfani; Condotta; Feltrinelli; Le Monnier; Marzocco; Salimbeni; Seeber  
Foggia: Dante; Pirola Maggioli; Universo Simone  
Forlì: Moderna  
Formia: Pirola Maggioli  
Frosinone: Bianchini  
Genova: Editrice Sileno; Elli Bozzi; Feltrinelli; Giuridica Bal-daro; Di Stefano; Libreria degli Studi; Liguria Libri  
Gorizia: Antonini; Centrale  
Grosseto: Nuova Libreria  
Isernia: Della Corte; A. Patriarca  
Latina: La Forense; Latina; Soldano  
L'Aquila: Colacchi; Interbooks; La Luna; M.G. di Maccarrone  
Lecce: Adriatica; Argo Librerie; Palmieri  
Livorno: Belforte; Gaia Scienza  
Lucca: La Nuova Vela; Massoni  
Lugano: Melisa  
Macerata: Bottega del Libro; Università Floriani  
Mantova: Danesi; Di Pellegrini; Nautilus  
Matera: Libreria dell'Arco  
Messina: Athena; Editrice Hobelix; Pizzullo  
Mestre: Fiera del Libro; Galileo; Punto Contabile; Sambo  
Milano: Anthea; Archivolto; Claudiana; CUEM; CUESP; Egea; Feltrinelli; Garzanti; Giuffrè; Giuridica Manara; Glossa; Hoepf; Internazionale Einaudi; La Giuridica; Libreria delle

Donne; Libreria dello Spettacolo; Pirola; Ricordi; San Paolo; Vita e Pensiero  
Modena: Libreria Del Corso; Muratori  
Napoli: C.L.E.A.N.; Commissionaria DE.MI.; Dehoniana; Deperro; Feltrinelli; Librerie Guida; Libri & Libri; Liguori; Loffredo; Marotta; Neapolis; Paoline; Pironti; Pisanti; Riscato; Treves; Volumina  
Novara: Librami Libri; Policaro Libri; Rescalli  
Padova: Bottega del Libro; Draghi; Feltrinelli; Piccin; Progetto; Rinaldi; Rossi; Supermercato Andretta; Universitaria  
Palermo: Dante; Dello Studente; Flaccovio; Giuridica Valenti; L'Alph; Nike; San Paolo; Sciuti; Universitaria  
Parma: Bottega del Libro; Feltrinelli  
Pavia: Garzanti; Il Delfino  
Perugia: Athena; Dello Studente; L'altra libreria; La Libreria; Le Muse; Margiacchi; Simonelli  
Pesaro: Pesaro Libri; Libreria del Barbieri  
Pescara: Feltrinelli; Libreria dell'Università  
Pisa: Feltrinelli; Lungarno; Pellegrini  
Pistoia: Turelli  
Pordenone: Al Segno; La Cintia; Minerva  
Potenza: Ermes  
Rimini: Libreria del Professionista  
Roma: Al Tempo Ritrovato; Ancora; Archeologica; Bibliografica Giuridica Ciampi; Coletti S. Pietro; Coletti S. Giovanni; Dedalo; De Miranda; Economico-Giuridica; Esedra; Ex Libris; Fahrenheit; Feltrinelli; Forense; Gabi; G.E.P.A.; Giuridica Carucci; Gremese; Herder; Il Leuto; Il Tritone; Kappa; L'Asterisco; Leoniana; Lo Scaffale; Micozzi; Nardecchia; Psicologia; Ricordi; Rizzoli; Rinascita; S.A.C.S.; Scienze e Lettere; Scognamiglio; Sforzini; Stamperia Reale; Tombolini; Uscita  
Rovigo: Pavanello  
Salerno: D'Auria; Feltrinelli; Guida; Internazionale, Paolillo  
Sassari: Dessi  
Savona: Moneta  
Siena: Bassi; Feltrinelli; Scientifica; Senese; Ticci  
S.M. Capua Veterer: AR.CA.MA.; Conforti  
Solopaca: Del Castello  
Spoleto: Casa del Libro  
Sorrento: La Capsa  
Taranto: Egidio Leone; Libreria Concetta Filippi  
Teramo: Ipotesi; La Scolastica  
Termoli: Il ponte  
Torino: Celid; Comunardi; Facoltà Umanistiche; Feltrinelli; Forense Tarditi; Giuridica Bossio; Stampatori  
Trapani: Del Corso; Giuridica  
Trento: Top Office; Universitaria  
Treviso: Bellucci; Canova; Galleria del Libro; Marton  
Trieste: Borsatti; Cappelli; Goliardica; Svevo  
Udine: Carducci; Friuli; Moderna; Moro; Ribis; Tarantola  
Urbino: La Goliardica; Moderna Universitaria  
Varese: Pontiggia  
Venezia: Al Tribunale; Betan; C.L.U.V.A.; Ca' Foscarina; Goldoni  
Verona: Cortina; Ghelfi e Barbato; Giuridica; Grosso; La Fscale; Legis; Universitaria  
Vicenza: Galla; Traverso  
Viterbo: Fernandez; Scripta Manent

## TRACKS

FRANCESCO BELLOFATTO, *L'opera in spot*  
 FEDERICO VACALEBRE, *Il paradosso neomelodico*  
 CARLO MORMILE, *Nuove Sincronie, intervista a Pietro Borradori*  
 ANDREA BINI, *Sui musicisti che vanno a piedi*  
 GIUSEPPE CHIARI, *Fantamusicologia / 3*  
 NICOLA CISTERNINO, *Giacinto Scelsi e i tre stadi dell'uomo*  
 PAOLO CASTALDI, *Raffigurazione*  
 DANIELE LOMBARDI, *Auto/Intervista / 6*  
 GIANCARLO SICA, *Teoria di base e uso dei filtri in Csound / 2*

## FOCUS

GIROLAMO DE SIMONE, *Le ali di pietra*

## CROSS-OVERS TRA MUSICA E POESIA

FRANCESCO SCARABICCHI, *Il volto e la voce*  
 EDOARDO SANT'ELIA, *L'animale musica*

## MATERIALI

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, *Crash!*

## SEGNALAZIONI